

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO**

SAMANTA ROCHA GOMES

***DEMOLIENDO HOTELES E CONSTRUINDO UMA IDENTIDADE.
O ROCK ARGENTINO COMO ELEMENTO DE IDENTIDADE
NACIONAL ATRAVÉS DA OBRA DE CHARLY GARCIA.***

Porto Alegre

2010

SAMANTA ROCHA GOMES

***DEMOLIENDO HOTELES E CONSTRUINDO UMA IDENTIDADE.
O ROCK ARGENTINO COMO ELEMENTO DE IDENTIDADE
NACIONAL ATRAVÉS DA OBRA DE CHARLY GARCIA.***

Monografia apresentada como requisito final para conclusão do curso de Comunicação Social - Habilitação Relações Públicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Vera Regina Serezer Gerzson

Porto Alegre

2010

Para meus pais, pelo amor incondicional.

AGRADECIMENTOS

Mais um pequeno capítulo da vida se encerra. Alguns personagens foram fundamentais para a concretização desta etapa e é a eles que eu ofereço meus sinceros agradecimentos.

Agradeço primeiramente e, de maneira especial, aos meus pais: meu pai José, pelo suporte, amor e cuidado que tem dedicado a mim desde sempre; à minha mãe Sueli, pela entrega total, companheirismo, carinho e amizade. É uma sorte fantástica tê-los em minha vida.

À Professora Dra. Vera Regina Serezer Gerzson quem eu tive o prazer de conhecer ao final do curso e me orientou com grande sabedoria, atenção e tranquilidade neste trabalho.

Às professoras Dra. Cassilda Golin Costa e Dra. Nilda Aparecida Jacks que aceitaram participar da banca de avaliação, compartilhando comigo seus vastos conhecimentos.

Aos amigos: que com palavras de confiança, livros emprestados e idéias compartilhadas me auxiliaram nos momentos de angústia tão comuns durante a realização de um trabalho de conclusão. Agradecimentos especiais a Elisa Hoffmann e Mariele Machado (a amizade de vocês está dentre o melhor que eu levo desta Faculdade); a Juliane Lumertz pelo incentivo, preocupação e preciosa ajuda que se dispôs a dar durante todos os momentos; à minha querida amiga Léia Mariano, companheira de muitos trabalhos e que, mesmo de longe, mandou palavras de incentivo para que eu conseguisse concluir este.

Agradeço também ao jornalista Sergio Marchi, autor de livros que foram fontes recorrentes neste trabalho e que tão gentilmente aceitou colaborar concedendo depoimento sobre sua íntima relação com o rock e com Charly Garcia.

Por fim, deixo meu agradecimento a todos que fizeram e fazem do rock argentino uma das expressões artísticas mais pujantes de nosso continente. Foram a porta de entrada para felizes e essenciais descobertas. Grata por libertarem a mente e preencherem os vazios da alma. *Son la banda sonora de mi vida. Gracias por el aguante.*

*El rock no es solamente una forma determinada de ritmo o melodía. Es el impulso natural de dilucidar, a través de una liberación total, los conocimientos profundos a los cuales, dada la represión, el hombre cualquiera no tiene acceso.
El Rock, música dura, cambia y se modifica,
Es un instinto de transformación.*
LUIS ALBERTO SPINETTA

Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un sólo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es.
JORGE LUIS BORGES

¿Cuántas veces tendré que morir para ser siempre yo?
CHARLY GARCIA

RESUMO

O processo de globalização acarretou modificações na forma como se constroem as identidades na pós-modernidade. A cultura dos países com maior força econômica e política gera influência sobre regiões menos desenvolvidas nestes aspectos, como é o caso da América Latina. Como consequência, as identidades culturais e nacionais dos países latino-americanos sofreram enfraquecimento de seus elementos endógenos.

O rock, estilo musical surgido nos anos 50 nos Estados Unidos, é uma das manifestações culturais que se universalizou na era globalizada. Ao chegar à Argentina foi incorporado ao contexto, recebendo características locais que o transformaram em uma das principais expressões artísticas do país nas últimas quatro décadas.

O presente trabalho apresenta o rock argentino como elemento de identidade nacional diante da realidade globalizada. A obra e trajetória do músico Charly Garcia, um dos principais expoentes do movimento, é utilizada como forma de ilustrar a participação do rock nacional nos principais momentos da história contemporânea argentina.

Palavras-chave: Identidade nacional – globalização – rock – Argentina – Charly Garcia

RESUMEN

El proceso de globalización modificó la manera como se construyen las identidades en la posmodernidad. La cultura de los países con mayor fuerza económica y política genera influencia en regiones menos desarrolladas en estos aspectos, como es el caso de América Latina. Consecuentemente, las identidades culturales y nacionales de los países latinoamericanos sufrieron pérdidas de sus elementos endógenos.

El rock, estilo musical surgido en los años 50 en Estados Unidos, es una de las manifestaciones culturales que se ha universalizado en la era globalizada. Al llegar en Argentina fue añadido al contexto, recibiendo características locales que lo transformaron en una de las principales expresiones artísticas del país en las últimas cuatro décadas.

El presente trabajo presenta el rock argentino como elemento de identidad nacional ante la realidad globalizada. La obra y trayectoria del músico Charly Garcia, uno de los principales exponentes del movimiento, es utilizada como forma de ilustrar la participación del rock nacional en los principales momentos de la reciente historia argentina.

Palabras-clave: Identidad nacional – globalización – rock – Argentina – Charly Garcia

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Cartaz de divulgação do <i>Adiós Sui Generis</i>	57
Ilustração 2: Charly com Carlos Menem na <i>Residencia de Olivos</i> em 1999	76
Ilustração 3: Encontro de Charly Garcia e Néstor Kirchner na Casa Rosada	77
Ilustração 4: Garcia na inauguração do muro em sua homenagem em Buenos Aires	77

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 IDENTIDADE CULTURAL NACIONAL EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO	16
1.1 A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NA PÓS-MODERNIDADE	19
1.2 IDENTIDADES NACIONAIS EM UM MUNDO GLOBALIZADO	20
1.3 A INFLUÊNCIA DA GLOBALIZAÇÃO NAS IDENTIDADES CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA	22
2 <i>¿QUÉ PASÓ EN ARGENTINA?</i> 1960 – 2000: DITADURA, MALVINAS, RECESSÃO E ROCK'N ROLL	29
2.1 A DITADURA DE ONGANÍA E O SURGIMENTO DO ROCK NACIONAL	30
2.2 O RETORNO DE PERÓN E O DESENVOLVIMENTO DO ROCK ARGENTINO	34
2.3 MORTES, DESAPARECIMENTOS E CENSURA AO ROCK NACIONAL	36
2.4 MALVINAS: DERROTA MILITAR, VITÓRIA DO <i>ROCK'N ROLL</i>	38
2.5 DEMOCRACIA, NEOLIBERALISMO E A POPULARIZAÇÃO MÁXIMA DO ROCK NACIONAL	41
3 CHARLY GARCIA – <i>DEMOLIENDO HOTELES</i> E CONSTRUINDO UMA IDENTIDADE	48
3.1 <i>SUI GENERIS</i> – O INÍCIO “BRANDO” DE CHARLY GARCIA	50
3.2 A BREVE EXISTÊNCIA DE <i>LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS</i>	57
3.3 <i>SERÚ GIRÁN</i> – <i>CAMBIANDO LO AMARGO POR MIEL Y LA GRIS CIUDAD POR ROSAS</i>	58
3.4 O NASCIMENTO DA PRIMEIRA “ESTRELA” DE ROCK ARGENTINA	64
3.5 <i>EL HIMNO DE CHARLY</i>	72
CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
REFERÊNCIAS	83
ANEXO	88

INTRODUÇÃO

*La entrada es gratis, la salida vemos.
Charly Garcia*

Reconhecido como estilo musical característico do público jovem não somente pelo seu ritmo, mas, principalmente por sua atitude e mensagem de contestação, o rock nasceu nos anos 50 nos Estados Unidos e logo espalhou-se pelo mundo, representando mais do que uma nova moda musical, mas um movimento cultural diretamente influenciado pelo contexto social ao qual está inserido.

Nos países latino-americanos apesar da assimilação de boa parte do público jovem ao novo estilo oriundo do exterior, houve certa resistência de grupos que não aceitavam músicas vindas de países considerados “imperialistas”, que delimitavam normas econômicas e exerciam influência na política destes países. Devido a isso, não tardou para que músicos locais resolvessem realizar suas próprias produções, bem verdade que no início não passavam de traduções das originais em inglês, de qualquer forma, dava-se início ao rock cantado em espanhol.

Da América Latina pode-se afirmar que a Argentina foi um dos países que teve maior desenvolvimento do seu próprio rock, tendo este presença e influência como manifestação cultural na sociedade. De acordo com Fanjul¹, o rock argentino é um dos fenômenos culturais de maior abrangência e permanência do país nos últimos quarenta anos (2007, p.165). Mais do que simplesmente importar esse estilo musical, os argentinos o incorporaram a sua cultura e realidade social, adotando-o como forma de expressão e elemento de identidade nacional.

Neste trabalho pretendo analisar o rock produzido na Argentina como manifestação artística e cultural representativa da identidade daquele país, com legitimidade de porta-voz de significativos fatos políticos e sociais de sua história contemporânea. De que forma esse estilo ganhou status de manifestação cultural nacional? Quais as marcas culturais locais presentes no rock argentino? São

¹ FANJUL, Adrián Pablo. **O rock argentino na crítica acadêmica**. Elipse da materialidade verbal. Comunicação & Sociedade, nº 49. São Bernardo do Campo: PósCom-Metodista, 2º sem. 2007. ISSN: 0101-2657, pág. 163-180.

inquietações a serem estudadas e respondidas.

O interesse particular por investigar esse tema existe há algum tempo, porém ainda não havia surgido a idéia de realizar um estudo acadêmico com tal temática. A proximidade geográfica e histórica do estado do Rio Grande do Sul com os países do Rio do Prata faz com que, por vezes, elementos culturais destes países nos sejam familiares e causem maior identificação do que manifestações de outras regiões do próprio Brasil. Há cerca de uma década, quando tive meus primeiros contatos com a música, em especial, o rock produzido na Argentina, senti de imediato despertar o interesse por sua estética, conteúdo e, sobretudo, por sua relevância como elemento cultural.

Diante disso, neste momento de conclusão da graduação de Relações públicas, surge a motivação para o desenvolvimento de uma pesquisa que verse sobre a produção cultural, através do estudo do rock argentino na identidade nacional daquele povo. Visto que, a constituição de identidades e manifestações sociais e culturais são pertinentes ao campo da comunicação, particularmente quando envolvem produtos culturais, neste caso a música argentina. Sendo o estudo de identidade e de manifestações sociais e culturais recorrentes da área da comunicação, parece viável e de relevância não somente pessoal, mas também, para formação acadêmica a realização deste trabalho.

Apesar da significativa história do rock brasileiro, a opção pela música argentina foi uma escolha particular. A proximidade com a Argentina não garante referências sobre a história musical do rock argentino, versando na maior parte das vezes sobre o tango. Este estudo não tem a pretensão de traçar paralelos ou comparações sobre o desenvolvimento do rock nos dois países, mas sua realização incita novos investimentos em pesquisas que contemplem a música brasileira, observando sua conexão com os fenômenos sociais, culturais e históricos.

Acrescento ainda que, apesar da já citada proximidade, ainda são escassas as informações e estudos realizados no Brasil que tenham como temática o rock argentino e seu papel na sociedade do país vizinho. Nesta pesquisa foi consultado o banco de teses da CAPES no qual constam poucos, porém, interessantes registros sobre o tema. Da PUC de São Paulo foi encontrada tese de mestrado em História

social sobre a trajetória do movimento do rock argentino de autoria de Renata Batista de Oliveira (2006). O tema também foi abordado em tese de doutorado em letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro realizada por José Nercolini Marildo (2005), intitulada *A construção cultural pelas metáforas. A MPB e o rock nacional argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Ambos trabalhos servirão como fonte de consulta desta monografia, assim como, artigos publicados em revistas científicas a exemplo do já citado trabalho de Adrián Pablo Fanjul (2007) extraído de *Comunicação & Sociedade* editada pela PósCom-Metodista de São Bernardo do Campo.

Em contrapartida ao escasso material produzido no Brasil, a pesquisa acerca do tema na Argentina encontra-se melhor desenvolvida, o acesso ao material, no entanto, por vezes é difícil. As prateleiras das livrarias e bibliotecas pouco oferecem e apesar da pequena distância geográfica, as encomendas tardam a chegar. Nesse sentido, a internet torna-se uma ferramenta importante, através dela foi possível encontrar interessantes fontes de pesquisa como a Redalyc - *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal* (<http://redalyc.uaemex.mx>); a *Red Nacional de Investigadores en Comunicación* (<http://www.redcomunicacion.org>), entre outros.

Sendo assim, com o intuito de expor como o rock argentino se transformou em elemento de representação de identidade nacional, será apresentado em primeiro momento, conceitos acerca da construção de identidade, sobretudo, nacional e cultural, diante do contexto de globalização no qual estamos inseridos, em segundo momento, apresentaremos um breve histórico dos acontecimentos políticos, sociais e econômicos de relevância ocorridos da década de 60 até os anos 2000 na Argentina (ou seja, período que compreende o início do desenvolvimento do rock argentino até os dias de hoje) apontando a presença do rock nacional nestes fatos, trazendo como exemplo a discografia e trajetória da carreira do músico Charly Garcia, um dos principais expoentes do rock argentino.

A carreira de Charly Garcia perdura quase quatro décadas nas quais suas canções e o próprio músico foram incorporados à história do país. Seja desafiando os conservadores ao apresentar diante de milhares em um festival de música

tradicional folclórica Argentina sua versão rock do Hino Nacional² (“*si es la canción nacional, es de todos, mía también, así que supuestamente puedo hacer con ella lo que quiero*”³) ou polemizando com suas canções que retratam a violência ocorrida no período da ditadura militar⁴, Charly Garcia, segundo um de seus biógrafos, o jornalista argentino Sergio Marchi⁵, transformou-se em figura fundamental do cenário cultural argentino contemporâneo, transpondo os problemas de seu país para canções que transpassam gerações como verdadeiros hinos de uma época. Charly Garcia certamente é uma ponte para entendermos como o rock argentino transformou-se em elemento de identidade nacional.

Para tanto, será realizada pesquisa exploratória utilizando levantamento bibliográfico e documental. Nos dois primeiros capítulos, para compreendermos o contexto ao qual está inserido nosso objeto de estudo, utilizaremos a pesquisa bibliográfica, importante, sobretudo, pois trataremos de fatos históricos que seriam dificilmente apresentados com fidelidade na ausência desse tipo de pesquisa.

Alguns nomes servirão como base no estudo de temas como identidades, globalização, pós-modernidade: Stuart Hall (2006), Zygmunt Bauman (1999, 2005), Néstor García Canclini (1999, 2007, 2008), Douglas Kellner (2001). Já em relação a história Argentina e o rock nacional serão fontes recorrentes as obras de Estebán Campos (2009), José Luis Bendicho Beired (1996), Segio Machi (2005, 2007), Mario Margulis (1997), entre outros.

No terceiro capítulo apresentaremos um estudo de caso apoiado na pesquisa bibliográfica e documental. Segundo Stake, um estudo de caso não é uma escolha metodológica, é uma escolha do objeto a ser estudado. (STAKE apud BARROS; DUARTE, 2005, p. 216). O nosso objeto, como foi anteriormente mencionado, é o rock argentino, aqui ilustrado pela obra e biografia do músico Charly Garcia.

Serão analisados conteúdos de letras de algumas canções da autoria de Garcia, compostas em diferentes fases que representam como sua obra e, conseqüentemente, o rock nacional argentino, estão em sintonia com

² Esse episódio será apresentado no terceiro capítulo, abordando sua repercussão e conseqüências.

³ Declaração de Charly Garcia durante entrevista intitulada “**El Himno para todo público**” ao jornalista Eduardo Berti no jornal Página 1/2, de Buenos Aires, em 28 de outubro de 1990.

⁴ A análise da letra de algumas dessas canções será realizada no terceiro capítulo.

⁵ MARCHI, Sergio. **No digas nada. Una vida de Charly Garcia**. Buenos Aires: DeBolsillo, 2007.

transformações ocorridas na sociedade daquele país. Para tanto, recorreremos à pesquisa documental, consultando a discografia e as letras compostas pelo artista, para a partir delas, fazer a referida análise.

Paralelo a estas análises, serão apresentados fatos da biografia do músico que permitirão compreender a dimensão da figura de Charly e do rock na cultura argentina. Para este fim será utilizada tanto a pesquisa bibliográfica, consultando obras publicadas sobre a vida do cantor, como o já citado livro de Sergio Marchi (2007), como a pesquisa documental, através de consulta de entrevistas, reportagens, depoimentos, filmes documentários e sites especializados.

Além da consulta ao livro biográfico escrito por Marchi, foi realizada entrevista via e-mail com o autor na qual foram respondidas questões acerca da relação do rock argentino na sociedade e na construção da identidade nacional. Os questionamentos enfocaram a participação de Charly Garcia no movimento e a percepção do biógrafo sobre a atuação do músico na cultura argentina e no processo de construção de identidade. Trechos deste depoimento estarão presentes no capítulo 3.

Considerando os objetivos deste trabalho, acredita-se ser o estudo de caso um método apropriado para alcançá-los, já que se trata de meio indicado para o exame de eventos contemporâneos⁶, visto que, lida com vasta variedade de evidências como documentos, depoimentos e observações e mais que verificar hipóteses formuladas, é um método que, por vezes, pretende descobrir novas relações entre elementos. Também será utilizado o raciocínio indutivo, pois baseia-se na idéia de que generalizações emergem a partir da análise de dados particulares⁷, logo é coerente com os propósitos deste trabalho.

Além disso, o método será funcional não somente para a concretização da pesquisa, como também, agregará conhecimento ao pesquisador, pois na busca de significados dos dados registrados será levado a compartilhar relações sociais e “aplicar várias técnicas de coleta de dados, o que pode contribuir para sua formação

⁶ YIN apud BARROS; DUARTE, 2005, p. 219.

⁷ BARROS; DUARTE, 2005, p. 218.

e capacidade de análise⁸”.

Com tais expectativas iniciamos o trabalho apresentando nas páginas seguintes o capítulo identidade cultural nacional em tempos de globalização.

⁸ Idem. Ibidem, p. 234.



IDENTIDADE CULTURAL NACIONAL EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO



1 IDENTIDADE CULTURAL NACIONAL EM TEMPOS DE GLOBALIZAÇÃO

*Filho de imigrantes russos casado na Argentina
com uma pintora judia, casou-se pela segunda vez
com uma princesa africana no México.
Música hindu contrabandeada por ciganos
poloneses faz sucesso no interior da Bolívia.
Disneylândia - Arnaldo Antunes, 1993.*

Vivemos em uma época na qual culturas são permutadas, interpostas, por vezes, impostas. O global está na ordem do dia, enquanto o local torna-se sinônimo de retrocesso e isolamento. Como aponta Bauman⁹ optar pelo local em um mundo globalizado é sinal de privação e degradação social (1999, p.8). Este cenário, contudo, não é construído sem que haja discussões e contestações acerca das transformações que acarreta. Os efeitos da globalização¹⁰ sobre a identidade, por exemplo, é um tema recorrente e gera debates, colocando em questão a possibilidade de permanência de identidades nacionais diante das realidades globais.

O progresso constante dos meios de transporte e, sobretudo, o advento das tecnologias de comunicação transpuseram as fronteiras e encurtaram distâncias na pós-modernidade¹¹. Diante dessa crescente mobilidade, de pessoas e de informações, as culturas tornam-se híbridas e elementos que atingem o status de global (comumente oriundos de países desenvolvidos¹²), sendo reconhecidos em

⁹ Zygmunt Bauman é professor emérito de sociologia das Universidades de Leeds e de Varsóvia e aborda com frequência em sua vasta obra temas como globalização, pós-modernidade e identidades. Será fonte de uso recorrente neste trabalho.

¹⁰ Uma definição que nos é interessante apresentar, também utilizada por Stuart Hall é a formulada por Anthony McGrew: a “globalização” se refere àqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. (HALL, 2006, p. 67)

¹¹ Não há um consenso sobre a definição de pós-modernidade, um conceito que nos é válido aqui é o de Terry Eagleton que diz que pós-modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação às idiosincrasias e à coerência de identidades. (1998, p. 7)

¹² A ONU (Organização das Nações Unidas) utiliza o IDH (Índice de Desenvolvimento Humano) para classificar o nível de desenvolvimento dos países. O IDH é uma medida comparativa de riqueza, alfabetização, educação, esperança de vida, natalidade e outros fatores para os diversos países do mundo. No último relatório publicado (2010) a Argentina aparece como segundo país da América do Sul melhor colocado (atrás do Chile) na 46ª posição. É considerado um país em desenvolvimento.

distintas partes do globo, destacam-se em uma cultura mundial integrada. Contudo, o crescente processo de globalização não tem significado desaparecimento das identidades nacionais, mas sim, nova apresentação das mesmas.

A resistência à desintegração das identidades nacionais é de fato uma tarefa complexa. Sobretudo, porque a cultura se mostra como traço dos mais atingidos pelo processo de globalização. A avalanche de elementos culturais estrangeiros que se apresentam e sobrepõem aos locais é intensa e contínua.

Segundo Bertini, um dos aspectos mais marcantes do conceito de nação é a valorização da riqueza revelada pelas atividades artístico-culturais do seu povo (2008, p. 26). No momento que o oriundo de fora ganha mais valor que o interno, o conceito de nacional é enfraquecido e a identidade cultural sofre câmbios, podendo, inclusive, quase modificar-se por completo.

Aludindo ainda Bertini a globalização se propaga de maneira perversa à sobrevivência das culturas locais “porque as poderosas indústrias culturais, ao universalizarem seus bens e serviços, provocam uma homogeneização nociva aos valores nativos” (2008, p. 26). Esse contexto faz com que a defesa a produção cultural seja permanente com o intuito de preservar a multiplicidade e as diferenças.

Uma forma de resistência que vem sendo observada é a agregação de elementos culturais locais aos globalizados. Pois se não é possível ignorar o processo de globalização, essa é uma maneira de aceitá-lo sem detrimento do nacional. O rock argentino é um desses casos.

El rock nacional existe desde su nominación: acto que consiste en sintetizar una pertenencia planetaria, antes cultural que restrictivamente musical (el rock como fenómeno que excede el terreno de los sonidos e inunda como poderoso articulador de las identidades juveniles gran parte del mundo desde los años sesenta); junto a una actualización local, argentina, que en la elección del calificativo nacional está nombrando la originalidad de esa apropiación. (ALABARCES, 1995, p.24)

O *rock and roll*¹³, estilo surgido da evolução natural do *blues* e do *rhythm and blues* no início dos anos 50 nos Estados Unidos¹⁴ e, desenvolvido na década

¹³ Termo criado pelo disc jockey radial Alan Freed para designar o novo estilo musical que surgia nos anos 50 nos EUA.

¹⁴ São inúmeras as publicações sobre a história do surgimento do rock. Aqui utilizamos a obra de Montanari, Valdir. **História da música**: da idade da pedra à idade do rock. São Paulo: Editora Ática. 1988.

seguinte na Inglaterra¹⁵ rapidamente se globalizou chegando também aos países da América Latina.

El rock arrasó las fronteras, convirtiéndose irresistiblemente en un síntoma de la 'aldea global' imaginada por Marshall McLuhan. Un código y un mensaje únicos y la misma percepción en todo el planeta, hacen del rock el fenómeno de comunicación internacional global por excelencia. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p.37).

Esse caráter global do rock fez com que ele tivesse boa aceitação assim que chegou à Argentina em meados da década de 60, sendo os grupos americanos e ingleses bastante executados em programas de rádio e televisão, não existindo em um primeiro momento produções locais de rock. Nesta época, a aparente forte identidade deste estilo musical com sua cultura de origem fazia com que fosse imprevisível o desenvolvimento de um movimento de rock latino realmente significativo e com características próprias. Como afirma Germán Rey¹⁶ *“cualquier transferencia de la tradición musical del rock a nuestros países parecía una apropiación espúrea, desubicada y sin contexto.”* (REY apud CANCLINI, 1999, p. 330)

Tal falta de elementos regionais, no entanto, não impossibilitou a expansão do rock nos países latinos, o ritmo e a mensagem de contestação que se destinava a transmitir superavam os localismos e barreiras linguísticas, possibilitando a consolidação do rock cantado em inglês na América Latina.

Essa manifestação artístico-cultural, no entanto, apesar de ter uma linguagem universal, que é a música, e sua mensagem ser válida em distintos contextos, na ausência de elementos locais, não possibilita aos sujeitos sentimentos de pertencimento e identificação.

Antes de seguirmos com a análise sobre a transformação do rock argentino em elemento de identidade nacional, nos deteremos na apresentação de alguns conceitos sobre identidades e suas construções em tempos de globalização, que são significativos para darmos prosseguimento ao estudo.

¹⁵ É neste período na Inglaterra que surgem duas bandas emblemáticas do rock: The Beatles e Rolling Stones. Os ingleses tornam-se fenômenos mundiais de popularidade através do estilo surgido nos EUA, no entanto, a questão do idioma e, até mesmo, de realidades sociais, faz com que, o rock feito na Inglaterra não tenha diferenças drásticas com o produzido nos Estados Unidos.

¹⁶ Professor colombiano, coordenador do mestrado em meios de comunicação da Universidade Javerina.

1.1 A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES NA PÓS-MODERNIDADE

Mesmo inconscientemente, estamos em constante busca por compreender quem somos e elementos que representem o que somos. Definir uma identidade é tarefa das mais difíceis, sobretudo porque podemos possuir diversas identidades ao longo da vida e concomitantemente. É válido lembrarmos que já vivemos em épocas onde a identidade possuía caráter mais fixo.

Segundo o folclore antropológico e sociológico, nas sociedades tradicionais a identidade era fixa, sólida e estável. Era função de papéis sociais pré-determinados e de um sistema tradicional de mitos, fonte de orientação e de sanções religiosas capazes de definir o lugar de cada um no mundo ao mesmo tempo e de circunscrever rigorosamente os campos de pensamento e comportamento. O indivíduo nascia e morria como membro do mesmo clã, de um sistema fixo de parentesco, de uma mesma tribo ou grupo, com a trajetória de vida fixada de antemão. Nas sociedades pré-modernas, a identidade não era uma questão problemática e não estava sujeita à reflexão ou discussão. Os indivíduos não passavam por crises de identidade, e esta não era nunca radicalmente modificada. Alguém era caçador e membro da tribo, e por meio desse papel e dessas funções obtinha a sua identidade. (KELLNER, 2001, p. 295)

Essa estagnação não faz parte da realidade globalizada em que vivemos, ao contrário, a mutação tornou-se característica predominante quando o assunto é a construção de identidades. Na pós-modernidade, com o aumento de possibilidades de escolhas e o acesso a grande gama de informações, a tarefa de definir uma identidade tornou-se árdua. Apesar da dificuldade, os sujeitos anseiam por ter uma identidade definida, segundo Bauman (2005) tal definição origina-se do desejo de segurança almejado pelos indivíduos. Contudo, esse sentimento é ambíguo e difícil de sustentar em decorrência da variedade de possibilidades que se apresentam a todo momento no mundo globalizado.

Embora possa parecer estimulante no curto prazo, cheio de promessas e premonições vagas de uma experiência ainda não vivenciada, flutuar sem apoio num espaço pouco definido, num lugar teimosamente, perturbadoramente, “nem-um-nem-outro”, torna-se a longo prazo uma condição enervante e produtora de ansiedade. Por outro lado, uma posição fixa dentro de uma infinidade de possibilidades também não é uma perspectiva atraente. Em nossa época líquido-moderna, em que o indivíduo livremente flutuante, desimpedido, é o herói popular, “estar fixo” - ser “identificado” de modo inflexível e sem alternativa - é algo cada vez mais malvisto. (BAUMAN, 2005, p. 35)

Uma pessoa pode ter ao mesmo tempo diversas identidades: ser mulher, branca, católica, inglesa, mãe, professora, viúva. Assim como, as identidades podem

ser modificadas ao longo da vida. Utilizando o exemplo dos rótulos musicais comumente utilizados aos seguidores de determinados gêneros, um sujeito pode ser roqueiro aos 15, *reggaeiro* aos 20, sambista aos 30 anos. Com a oferta frenética de possibilidades que a globalização propõe, uma identidade estática seria inviável.

[...] A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida em que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13)

A redução do sentido de coletivo e, o conseqüente aumento do individualismo também são fatores que colaboram para a dificuldade de construção de identidades coletivas sólidas. De acordo com Beatriz Sarlo, hoje, as identidades atravessam processos de "balcanização", vivem um presente desestabilizado pela desapareição de certezas tradicionais e pela erosão da memória; comprovam a quebra de normas aceitas, cuja fragilidade realça o vazio de valores e propósitos comuns. (2004, p. 105).

De natureza coletiva e formação cultural, as identidades nacionais têm sido fortemente atingidas pela globalização crescente.

1.2 IDENTIDADES NACIONAIS EM UM MUNDO GLOBALIZADO

Outrora era possível imaginar que uma das identidades mais estável e facilmente reconhecível era a nacional. A idéia que nascer e viver em um determinado local parece suficiente para determinar a identidade nacional, contudo, é simplista e não traduz a diversidade proporcionada pela globalização na contemporaneidade.

[...] as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da representação. Nós sabemos o que significa ser "inglês" devido como a "inglesidade" (Englishness) veio a ser representada – como um conjunto de significados – pela cultura nacional inglesa. Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um sistema de representação cultural. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da idéia da nação tal como representada em sua cultura nacional. Uma nação é uma comunidade simbólica e é isso que explica seu "poder para gerar um sentimento de identidade e lealdade" (SCHWARZ Apud HALL, 2006, p. 49)

O sentido de nação, conforme aponta Brennan, refere-se tanto ao moderno estado-nação quanto a algo mais antigo, uma comunidade local, um domicílio, uma condição de pertencimento (BRENNAN Apud HALL, 2006, p. 58). A identidade nacional, portanto, consiste em conjugação do pertencimento político ao país e a identificação com a cultura nacional.

A formação da cultura nacional tem por objetivo unificar os membros que compartilham o mesmo território político para que, apesar de suas diferenças, haja sentimento de identificação, pertencimento, a ponto dos indivíduos defenderem essa cultura, essa identidade, como se ela fizesse parte de seu ser de forma genuína.

Essa cultura que existe para ser compreendida e representar todos habitantes de uma nação, contudo, enfrenta novos desafios em decorrência do rompimento de barreiras culturais proporcionado pela globalização.

[...] À medida em que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2006, p. 74)

Essa “infiltração cultural” ocorre em escala mundial, sendo que, fatores históricos, políticos e econômicos fazem com que algumas culturas sejam mais invasivas que outras. Apesar do emergente crescimento de nações como a China, os Estados Unidos ainda permanece exercendo papel de poderio político, econômico e, conseqüentemente, cultural sobre outros países.

Uma banda de adolescentes dos EUA grava um vídeo e o coloca na internet, no dia seguinte milhares de outros adolescentes nas mais variadas localidades do mundo já assistiram o vídeo, dentro de poucos meses os garotos já viraram febre mundial e tocam nas rádios da Europa, Ásia e América Latina. Os filmes de Hollywood fazem estréias mundiais, lançados ao mesmo tempo em inúmeros países, frequentemente, obtendo mais espaços nas salas de cinema do que as produções locais. Esses são exemplos de situações recorrentes na atualidade, sobretudo em países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento.

Faz-se necessário pensarmos como esse processo tem se dado na América Latina, região historicamente influenciada (em alguns momentos, dominada) pelos colonizadores europeus e apesar da conquistada independência política, seguiu dependente econômica e culturalmente se não de seus colonizadores, de outras

nações desenvolvidas. Essa região por esse referencial histórico talvez apresente maior vulnerabilidade a entrada de elementos culturais estrangeiros, o que temos que observar é a consequência dessa interação sobre os elementos culturais locais.

1.3 A INFLUÊNCIA DA GLOBALIZAÇÃO NAS IDENTIDADES CULTURAIS NA AMÉRICA LATINA

Apesar de contraditório, a globalização não atinge a todos de maneira uniforme. Questões econômicas, históricas e políticas influenciam diretamente na maneira como o processo de globalização reflete nas sociedades.

Nos países desenvolvidos, de maneira geral, a globalização tem significado de união, inclusão, expansão da produção cultural e econômica. O efeito não é o mesmo nos países subdesenvolvidos ou em desenvolvimento, onde o acesso aos meios que possibilitam a globalização é restrito à parcelas da população e a troca de informações não acontece de forma proporcional, já que os países mais pobres recebem avalanches da produção cultural dos países desenvolvidos, enquanto os mesmos conseguem exportar pouco de seus produtos culturais.

A América Latina que possui histórico de submissão à influências estrangeiras, sente as conseqüências da globalização tanto de maneira positiva como negativa. Apesar do inegável crescente fluxo de informações, a globalização tem aumentado as desigualdades nessa região.

Para os habitantes do Primeiro Mundo – o mundo cada vez mais cosmopolita e extraterritorial dos homens de negócio globais, dos controladores globais da cultura e dos acadêmicos globais – as fronteiras dos Estados foram derrubadas, como o foram para as mercadorias, o capital e as finanças. Para os habitantes do Segundo Mundo, os muros constituídos pelos controles de imigração, as leis de residência, a política de “ruas limpas” e “tolerância zero” ficaram mais altos; os fossos que os separam dos locais de desejo e da sonhada redenção ficaram mais profundos, ao passo que todas as pontes, assim que se tenta atravessá-las, revelam-se pontes levadiças. (BAUMAN, 1999, p. 97)

O que antes era desconhecido, agora é exibido, ofertado a todos habitantes da América Latina. Desta oferta surge o desejo que devido às condições econômicas e sociais dos países subdesenvolvidos, são realizáveis a uma parcela mínima destas populações. Conforme aponta Hall as pessoas que moram em países pobres, podem receber, na privacidade de suas casas, as mensagens e

imagens das culturas ricas, consumistas fornecidas através de aparelhos de TV que as prendem à “aldeia global” das novas redes de comunicação. (2006, p. 74)

A facilidade de locomoção e a diluição de fronteiras, características emblemáticas do mundo globalizado, tampouco são uma realidade para todos. A imigração ilegal dos latino-americanos, sobretudo, para os Estados Unidos, que tem gerado a prisão e morte de milhares de pessoas é um exemplo dessa situação discrepante.

Os primeiros (habitantes do Primeiro Mundo) viajam à vontade, divertem-se bastante viajando (particularmente se vão de primeira classe ou em avião particular), são adulados e seduzidos a viajar, sendo sempre recebidos com sorrisos e de braços abertos. Os segundos (habitantes do Segundo Mundo) viajam às escondidas, muitas vezes ilegalmente, às vezes pagando por uma terceira classe superlotada num fedorento navio sem condições de navegar mais do que outros pagam pelos luxos dourados de uma classe executiva – e ainda por cima são olhados com desaprovação, quando não presos e deportados ao chegar. (BAUMAN, 1999, pp. 97,98)

A globalização também se apresenta desigual no que diz respeito a produção e distribuição cultural. De acordo com Canclini (2008) os Estados Unidos ficam com 55% dos lucros mundiais gerados pelos bens culturais e comunicacionais; a União Européia, com 25%; o Japão e o restante da Ásia, com 15%, e os países latino-americanos, somente com 5%. Essa desvantagem, ainda segundo Canclini, resulta do baixo investimento dos governos em ciência, tecnologia e produção industrial de cultura, condiciona a escassa competitividade global e a difusão restrita, limitada a cada nação, da maioria dos filmes, vídeos e discos. (2008, p. 63)

Os Estados Unidos defendem sua privilegiada posição, pressionando não somente os países latino-americanos, mas também, de outros continentes a frearem as iniciativas legais que se destinam a promover sua produção cultural local.

Apesar da economia ser um dos fatores influenciadores da hegemonia dos bens culturais oriundos dos Estados Unidos nos países da América Latina, a conseqüência sobre o desenvolvimento das culturas locais e identidades nacionais dessa região é questão das mais importantes nesse processo.

Inegavelmente os Estados Unidos possui vasta e interessante produção cultural, contudo, em todo mundo se produz cultura de forma intensa e criativa, sem que, no entanto, a mesma seja divulgada e bem recebida fora de seu lugar de origem. Como diz Canclini “não podemos ignorar a importância de Nova York nas

artes plásticas, de Miami na música e de Los Angeles no cinema. Mas seria simplista afirmar que a cultura do mundo é fabricada nos EUA, ou que esse país detém o poder de orientar e legitimar tudo o que se faz em todos os continentes.” (2008, p.71)

Contudo, a pouca possibilidade de exportação do material cultural local não é o mais influente para o enfraquecimento das identidades culturais nacionais dos países latino-americanos, mas sim, a massiva importação da cultura estadunidense que acaba por tirar espaço dos elementos endógenos em seu próprio território.

Hay unos pocos países “incipientemente exportadores” (na América Latina)- Argentina, Colombia, Chile, Venezuela y Perú -, y luego la mayoría netamente importadora, que depende sobre todo de Estados Unidos. [...] Es obvio que esta desigualdad, según haga depender más o menos del consumo de lo importado, condiciona los desarrollos de las identidades nacionales y regionales, la posibilidad de que sus culturas sean representadas en los medios masivos y desarrollen ahí su creatividad. (CANCLINI; MONETA, 1999, p. 49)

O monopólio da reprodução dos bens culturais é favorável somente a economia do que detém o monopólio, pois para fins de desenvolvimento cultural a falta de diversidade é prejudicial a todos. Como afirma o cineasta alemão Wim Wenders:

[...] o mundo inteiro tem a necessidade de uma multidão de imagens multiculturais. As imagens, as histórias não podem converter-se em um monopólio. Os norte-americanos mesmos já sofrem esse fenômeno. Eles não conhecem o mundo. Não falam outra língua. Não viajam, porque acreditam que é suficiente que suas imagens viajem.” (WENDERS apud CANCLINI, 1999, p. 48)

Apesar deste monopólio ser uma realidade, como foi dito no início deste capítulo, essa situação não é aceita sem reação ou contestação. O consumo musical na América Latina, por exemplo, embora receba número expressivo de produções estrangeiras, não se sujeita automaticamente a consumí-los. Segundo Canclini (2008) somente na Venezuela a música internacional atinge 63% do consumo do público. No Peru, Colômbia e Porto Rico prevalecem os ritmos típicos de cada país: a *chica*, o *vallenato* e a *salsa*, respectivamente. No Brasil, 65% do que se escuta provém do conjunto de músicas nacionais; e na Argentina, Chile e México, a combinação de repertórios domésticos com outros em espanhol supera metade das preferências. (2008, p. 74)

A música, mais que o cinema e a literatura, é das formas culturais que mantém e fortalece as identidades locais latino-americanas. As companhias fonográficas, a maioria originárias dos Estados Unidos, que atuam através de filiais na América do Sul, cientes desse fato não se limitam a duplicar as bandas oriundas do exterior, mas investem também na promoção dos intérpretes locais.

El elevado interés del consumidor nacional por su propia música e intérpretes – aspecto que tiene que ver básicamente con la cultura de un país – hace que la producción de fonogramas locales resulte también un negocio altamente atractivo. Además, la grabación de bandas originales en el país sirve a estas productoras para promover el fonograma en otros espacios regionales e internacionales, con beneficio económico para la empresa, pero también para los autores e intérpretes locales. (GETINO, 1995, p. 120)

Na Argentina, segundo dados do jornal *Clarín* publicados na década de 90, o rock nacional constituía a principal fonte de produção e comercialização das companhias fonográficas. (GETINO, 1995, p. 119) O fato deste estilo ter como grande público jovens e adolescentes que consumem música em maior quantidade que outras faixas etárias, faz com que a indústria discográfica invista na comercialização dessa produção local.

Tratándose de intérpretes exitosos, las compañías se disputan la comercialización de sus trabajos, adelantando sumas a cuenta de las regalías. Por ejemplo,[...] la compañía BMG – que desplazó a la Sony de su contrato con Soda Stereo, habría adelantado al mismo un millón de dólares por anticipo de regalías, lo que equivale a la suma más importante acordada en la historia del rock nacional. También se sostenía que Mercedes Sosa obtendría unos 400 mil dólares de la Polygram por igual concepto, suma semejante a la que en esa compañía se habría pagado a grupos como Rata Blanca y Ratones Paranoicos. (GETINO, 1995, p.119)

Esse investimento das empresas multinacionais na produção local, apesar de ter objetivo meramente econômico, acaba por fortalecer a cultura nacional e minimizar a influência dos elementos estrangeiros que adentram na sociedade. No início da década de 90, por exemplo, o rock argentino atingiu o auge de massividade, artistas locais superavam grandes nomes internacionais no número de espectadores em seus shows. Nessa época, enquanto *Guns N' Roses* e *Madonna* venderam 120 e 100 mil entradas, respectivamente, Fito Páez lotava estádios de futebol vendendo 140 mil, Peter Gabriel vendia 65, enquanto Redonditos de Ricota vendia 70 mil. (GETINO, 1995, p.130)

Esse investimento comercial em artistas locais além de fortalecer a cultura endógena, acaba por vezes promovendo a expansão e exportação do produto cultural nacional.

El rock, más popular en Argentina que en cualquier otro país latinoamericano, ha visto una nueva oleada de éxitos, entre ellos *Euforia* (Warner) de Fito Páez, que alcanzó el doble platino con 133.400 unidades en 1996. Soda Stéreo alcanzó oro con su *Soda Stéreo Unplugged* (BMG) con más de 30.000 unidades. Entre los grupos alternativos, La Renga alcanzó 50.000 unidades con *Despedazado en mil partes*. [...] Otras bandas, como Los Pericos y Los Fabulosos Cadillacs tienen buena proyección regional, en Europa y empiezan a penetrar el mercado estadounidense y latino-estadounidense. Los Pericos han logrado proyección en Brasil, lo cual es inusitado para la música hispanoamericana. [...] (YÚDICE apud CANCLINI; MONETA, 1999, pp. 127, 128)

Tais fatos demonstram como na era globalizada, a economia possui influência sobre a cultura. Ganha-se o privilégio de ser apresentado ao grande público aquele que demonstra potencial comercial, independente de qualidade e relevância artística. A música, a mais popular das artes¹⁷, é atingida diretamente por essa lógica econômica. Apesar das consequências serem majoritariamente negativas, o fato do público demonstrar interesse pela produção local faz, nesta instância, da globalização uma aliada da música nacional.

Na realidade da América Latina percebe-se a influência de elementos estrangeiros sobre a economia, política e, sobretudo, cultura. Contudo, observamos que a música local encontrou uma brecha de sobrevivência e, por vezes, ganha status de destaque neste contexto globalizado.

O rock latino-americano merece destaque, sobretudo, por ser um dos elementos culturais estrangeiros trazidos pela globalização, que ampliou sua significação aos comportamentos e valores regionais, tornando-se ele próprio um representante da cultura local.

Identificado con el imperialismo cultural y los bastardos intereses de las multinacionales durante casi veinte años, el rock ha adquirido, desde los años 80, una capacidad especial de traducir la brecha generacional y algunas transformaciones claves en la cultura política de nuestros países. Transformaciones que convierten al rock en vehículo de una conciencia dura de la descomposición de los países, de la presencia cotidiana de la muerte en las calles, de la sin salida laboral y la desazón moral de los jóvenes, de la exasperación de la agresividad y lo macabro. (BARBERO, 2000, p. 7)

¹⁷ MONTANARI, 1988, p. 03.

A apropriação do rock pelos latino-americanos aconteceu de forma que suas características de contestação e denúncia social foram mantidas agregando-se elementos sonoros e conteúdo local, criando assim, uma música original e legítima. De acordo com Martín Barbero:

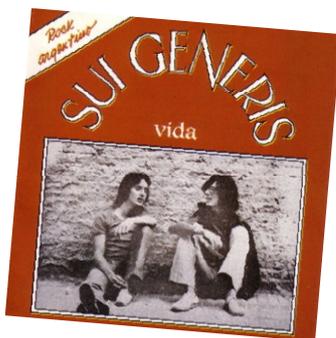
El movimiento del rock latino rompe con la mera escucha juvenil para despertar creativities insospechadas de mestizajes e hibridaciones: tanto de lo cultural con lo político como de las estéticas transnacionales con los sonos y ritmos más locales. (2000, p. 7)

Sendo a Argentina o país da América latina onde mais se popularizou esse estilo¹⁸ e onde essa manifestação tem se mostrado mais presente na sociedade, iremos no próximo capítulo apresentar fatos de importância social, política e econômica ocorridos nas últimas quatro décadas neste país e a presença do rock nacional em tais circunstâncias. Com isso, pretendemos verificar a ação do rock argentino como elemento de identidade nacional.

¹⁸ YÚDICE apud CANCLINI; MONETA, 1999, p. 127.



¿QUÉ PASÓ EN ARGENTINA? 1960-2000: DITADURA, MALVINAS, RECESSÃO E ROCK'N ROLL



2 ¿QUÉ PASÓ EN ARGENTINA? 1960 – 2000: DITADURA, MALVINAS, RECESSÃO E ROCK'N ROLL

Argentinos, argentinos
Qué destino mi amigo, argentinos nadie sabe responder
Argentinos, argentinos
Caminando siempre al lado del camino la ventaja de no pertenecer
Argentina, Argentina
Qué pasó en Argentina, es la casa desaparecida
Argentina, Argentina
Donde todo es mentira, Argentina, la desaparecida
Bienvenidos a la casa de todos a la casa desaparecida
Bienvenidos a aparecer en este mundo, Argentina la desaparecida.
La casa desaparecida – Fito Páez, 1999.

No início do século XX a Argentina era um país que destoava dos demais da América do Sul. Com governo aparentemente estável e elevado grau de alfabetização chegou a ser considerado um dos países mais ricos do mundo¹⁹. Sua capital, Buenos Aires, era reflexo dessa situação confortável, com seus cafés, livrarias e intensa vida cultural aparentava ser um pedaço da Europa encravado no Sul da América.

Este histórico motiva questionar o que aconteceu na Argentina para que caísse em abismo de sucessivas crises econômicas, caos político e conseqüente desestabilização social?

As explicações são complexas e não existe consenso em relação aos motivos. Mesmo analisando os 200 anos de independência do país ou a história desde o descobrimento, dificilmente as causas encontradas serão aceitas de maneira unânime. Aqui apresentaremos um breve histórico das últimas quatro (efervescentes) décadas, onde poderemos relacionar as mudanças ocorridas no país com nosso objeto de estudo, o rock nacional.

A perspectiva otimista que se anunciava no passado não somente deixou de concretizar-se como, a Argentina encerrou o século XX e iniciou o XXI com passado e presente repletos de sofrimento para sua população. O país teve a ditadura militar mais violenta da América Latina, perdeu a Guerra das Malvinas para a Inglaterra, o que resultou na morte de centenas de jovens soldados, e no retorno a democracia ainda passou pela maior crise econômica de sua história.

¹⁹ BEIRED, 1996, p. 6.

Como já mencionado, o rock caracteriza-se por ser uma manifestação artística de contestação. Um cenário adverso como o vivido na Argentina acabou por propiciar florescimento do rock nacional, que encontrou terreno fértil tanto para sua produção como para receptividade do público.

De acordo com Marchi (2005) o rock forma parte da sociedade e algo de seu destino está ligado ao que nela acontece. Ao encontro desta visão Charly García declarou que “*si la sociedad no cambia, es imposible que la música cambie*”. (GARCIA apud MARCHI, 2005, p. 33)

Iniciaremos analisando essa relação pela década de 60, com a chegada do *rock'n roll* e o avanço dos problemas políticos e sociais no país.

2.1 A DITADURA DE ONGANÍA E O SURGIMENTO DO ROCK NACIONAL

No início dos anos 60 a Argentina ainda possuía a mais elevada renda *per capita* da América Latina, altos índices de escolaridade, ampla classe média, baixas taxas de mortalidade e outros indicadores sociais superiores àqueles encontrados na maioria dos países da Europa mediterrânea. (BEIRED, 1996, p. 61) Porém, sua situação política já era instável. Depois de dez anos no governo, Juan Domingo Perón havia sido derrubado por um golpe militar em 1955, acontecimento conhecido como Revolução Libertadora.

Em 1963 foram convocadas eleições gerais motivadas por setores do exército que defendiam a volta ao sistema constitucional. No entanto, o pleito não ocorreu de maneira livre e transparente, fazendo com que, de forma manipulada, Arturo Illia se elegeisse presidente da República.

Contudo, devido à falta de legitimidade de sua eleição e a oposição de setores militares e sindicais, Illia acabou sendo deposto pelas forças armadas em 1966, assumindo em seu lugar o general Juan Carlos Onganía, dando início a um governo ditatorial e violento.

Em meio a esse período de instabilidade política surgiram os primeiros sinais de uma nova manifestação artística realizada por jovens que inspirados no rock realizado nos EUA e Inglaterra criaram um estilo que apesar das influências estrangeiras, já apresentava elementos locais.

[...] en 1965, algunos jóvenes inquietos como Moris, Pajarito Zaguri, Javier Martínez y Tanguito, comenzaron a trazar los primeros compases de una música nueva, que si bien tomaba algunos elementos del *rock* anglosajón, también se nutría de los ritmos urbanos como el tango, la milonga, el candombe, y de ritmos folklóricos propios de Latinoamérica, dando como resultado una música que no tenía, ni tiene comparación con otra similar de este u otro continente: el *Rock Nacional*. (DELBUENO, 2009, p. 16)

Desde seu princípio, o rock argentino não teve a pretensão de ser uma réplica em espanhol do rock feito em inglês. De acordo com Augusto Di Marco *“durante años a nadie que quisiera hacer rock en nuestro país se le ocurrió cantar en inglés. La otra gran innovación fue la incorporación permanente del lenguaje de la calle (muchas veces inventado desde el rock), y el uso del “vos” en las letras.”* (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 39)

Apesar de sua forte identificação com o local, o rock nacional sofreu ataques de diferentes setores da sociedade quando de seu surgimento. Além dos militares e da polícia que não viam com bons olhos o movimento que o rock era capaz de fazer entre os jovens do país, os cantores de tango e de música folclórica argentina também o rechaçavam.

Ambos géneros (tango e o folclore) buscaban el modo de encontrar una descendencia cuando surgió el rock y desbarató sus planes de una nueva generación de tangueros y folkloristas. De manera que la primera acusación contra el rock, más allá de la de ‘putos y drogadictos’ (no faltó el que agregara ‘comunistas’ al rosario de insultos), fue la de ‘extranjerizantes’, porque hacían una música que no era de aquí. (MARCHI, 2005, p.38)

É interessante ressaltar que embora não tenha tido uma boa aceitação no movimento do tango, o rock argentino teve neste estilo uma grande fonte de inspiração. Tanto por seus temas como pela forma dos relatos, as letras de rock têm estreita relação com as do tango. Temáticas como o urbano, os problemas do bairro, desencontros amorosos, o sofrimento ao extremo e o trabalho são característicos de ambos estilos.

A indústria fonográfica também não acreditava na viabilidade do rock feito em espanhol até 1967 quando um dos grupos pioneiros do rock argentino, *Los Gatos*, vendeu 250 mil cópias do compacto que continha o tema *“La balsa”*. Litto Nebbia, líder do grupo credita esse êxito ao bom momento econômico que passava o país. *“En esa época, Argentina estaba bien y se consumía mucha música. Nosotros*

llegábamos a hacer de ocho a diez shows por fin de semana y en cada uno había cinco mil personas.” (NEBBIA apud MARCHI, 2005, p. 34)

Um ano após ocorreu outro fato relevante para o desenvolvimento do rock nacional: a inauguração do Selo Mandioca, gravadora surgida com o intuito de lançar exclusivamente produções do rock local. O próprio nome estava relacionado com a defesa de um produto regional, de valor subestimado. Um de seus criadores, Jorge Alvarez, assim definia o selo:

Unos dicen que es un producto típicamente sudamericano. Otros agregan que su consumo es especialmente popular. Unos afirman que es la madre de los chicos. Otros, que sus grabaciones serán infantiles. Unos sonríen pensando que es la paráfrasis de Apple Records, de los Beatles. Otros invocan su protección o tratan de identificarse. Unos demuestran admiración o pretenden su desconocimiento. Otros habían de los shows o de sus fabulosos artistas, pero... Mandioca, la madre de los chicos es una empresa. Aporta nuevos planteos en ese campo. Sus artistas tienen libertad de creación sin limitaciones. Su contacto con ustedes no es sólo un sonido: es una relación de amor. (ALVAREZ apud OLIVEIRA, 2006, p. 87)

Essa conjunção de produção efervescente e alto poder de consumo da população fortaleceu o rock nacional que se formou em bases sólidas, com características muito marcantes, servindo de exemplo para outros países da América Latina e até mesmo para Espanha.

El resto de América Latina tardaría mucho más en crear su propio rock, y el argentino sería tomado como punto de referencia y vanguardia absoluta. España aprobaría la materia de rock en castellano gracias a la emigración de músicos argentinos a la península ibérica. Joaquín Sabina avala esta teoría y piensa que el rock argentino es el mejor del idioma: ‘En España (el rock) fue más un mimetismo con el rock and roll sajón. Aquí se inventó’. (MARCHI, 2005, p. 34)

Apesar do incipiente êxito comercial, o governo de Onganía continuava a julgar o rock como ataque a moral ocidental e cristã da sociedade. A Polícia Federal passou a perseguir aos que faziam ou seguiam o rock, levando-os a delegacias, cortando os longos cabelos (nessa época, o movimento *hippie* desenvolveu-se na Argentina juntamente com o rock nacional, fazendo com que seus seguidores fossem facilmente reconhecidos por suas roupas, cabelos e adereços) e humilhando-os em público²⁰.

²⁰ DELBUENO, 2009, p. 17.

As letras das canções refletiam essa situação. O rock propunha a liberdade e autenticidade em oposição à repressão da ditadura. Os grupos proliferaram, somaram-se a *Los Gatos* duas outras bandas fundamentais do rock argentino: *Almendra*, liderada por Luis Alberto Spinetta e *Manal* de Javier Martínez. Cada um possuía seus sinais artísticos particulares, mas todos alcançaram nível musical elevado e deixaram marcas e heranças para o rock nacional²¹.

Durante seu governo, Onganía dissolveu os partidos políticos, interviu nas universidades, prendendo estudantes e professores e instituiu uma censura que incluía apreensão de livros. Na área econômica, estabeleceu política liberal favorável ao capital externo, ocasionando o aumento de impostos, do desemprego, do crescimento de falências e da redução de exportações²².

Tais atos revoltaram a população que em 1969 organizou uma manifestação que acabaria por tirar Onganía do cargo. O *Cordobazo* como foi conhecido o manifesto, foi desencadeado pela morte de um estudante da Universidade da província de *Corrientes* pela polícia federal. As manifestações contra esse fato espalharam-se por diferentes localidades, tendo seu ápice em Córdoba, cidade onde o movimento estudantil tinha grande força.

Onganía tomou providências como fechamento da Universidade de Córdoba e criação de tribunais militares na província. Contudo, a manifestação popular prosseguiu agravada pelo início da ação do grupo guerrilheiro *Montoneros* que assassinou Augusto Vandor sindicalista aliado de Onganía. A partir desse fato foi decretado estado-de-sítio e o caos social foi instalado culminando em 1970 na destituição de Onganía por uma junta militar que pôs em seu lugar o general Roberto Levingston.

O fim do governo Onganía se dá simultaneamente ao fim da primeira fase do rock nacional²³, quando ocorre a separação das “pedras fundamentais” do rock argentino: *Los gatos*, *Manal* e *Almendra*.

²¹ MARCHI, 2005, p. 34.

²² BEIRED, 1996, p. 66.

²³ Periodização estabelecida por Sergio Marchi (2005), usada aqui com intuito de auxiliar na ordem da apresentação dos fatos.

2.2 O RETORNO DE PERÓN E O DESENVOLVIMENTO DO ROCK ARGENTINO

O general Levingston não chegou a concluir dez meses como governante do país. Seu fracasso em âmbito econômico e político criou clima de tensão com a eclosão de greves e protestos o que fez com que em março de 1971 o general Alejandro Lanusse assumisse o poder.

O governo de Lanusse percebe que a essência da crise social que o país estava vivendo decorria da falta de legitimidade política. Tal percepção motivou a convocação de eleições em 1973. Apesar desse ato pró-democracia, o governo não permitiu que Juan Domingo Perón, que possuía enorme popularidade, concorresse à presidência. Diante da impossibilidade de candidatar-se, Perón apoiou a candidatura de Héctor J. Cámpora e Vicente Solano Lima que vencem as eleições.

O que a princípio pareceu ser uma retomada a democracia acabou por ser o início de mais um momento de perturbação social e violência no país. A vitória de Cámpora foi o estopim para conflitos internos do movimento peronista. De acordo com Beired “cada qual reivindicava para si representar o ‘verdadeiro peronismo’ e, para vencer, todos os métodos foram empregados, sobretudo a violência.” (1996, p. 72)

Devido a essas pressões internas, Cámpora renunciou e nova eleição em setembro de 1973 acabou por eleger pela terceira vez Juan Domingo Perón, tendo como vice-presidente sua esposa, Maria Estela Martinez de Perón – popularmente conhecida como Isabelita Perón.

Durante essa conturbada fase política o rock argentino foi afirmando-se como expressão cultural e fenômeno social. De acordo com Di Marco:

[...] viéndose de a poco fortalecido por una oposición cultural tradicionalista y nacionalista que le objeta ser un híbrido sin raíces autóctonas, el rock local fue extendiéndose entre la población juvenil urbana a medida que el “enemigo común” se fue definiendo. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 40)

Desde 1970 quando se dissolveram *Los Gatos*, *Almendra* e *Manal*, o rock argentino sentia-se suficientemente consolidado para dividir-se em diferentes frentes estéticas. Assim, surgiram bandas descendentes de *Manal* que seguiram a linha do *blues* e do rock pesado, tendo como representantes as bandas *Billy Bond* e *La*

Pesada del Rock and Roll. Já como herança de *Almendra* aparecem bandas que, assim como a primeira, buscavam novas e diferentes sonoridades, fazem parte deste grupo *Pescado Rabioso*, *Color Humano* e *Aquelarre*. Litto Nebbia, vocalista de *Los Gatos*, seguiu carreira solo enfatizando a fusão do rock com sonoridades locais, como o tango e folclore. E simultaneamente, uma quarta frente do rock se dá com a chegada de músicos voltados para a sonoridade acústica e para lírica mais testemunhal, é nesse grupo que se enquadra *Sui Generis*, a primeira banda de Charly Garcia.

De este período (segunda fase do rock nacional) datan los temas que, por muchos años, se cantarían con el solo acompañamiento de una guitarra criolla en fogones, campamentos y todo tipo de reuniones entre adolescentes, dándole al rock un sentido resocializador para las nuevas generaciones, evocando ciertos 'himnos' cargados de sentido y que son referenciales de toda una época. Ejemplo de todo esto son los temas de Sui Generis, el exponente musical más importante del rock nacional en este período. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 40)

No capítulo 3 trataremos de forma mais detalhada o surgimento e atuação do *Sui Generis*, banda que lançava seu terceiro disco quando em 1º de julho de 1974 o presidente Juan Domingo Perón morreu vítima de um ataque cardíaco deixando a presidência da República nas mãos da viúva e vice-presidente María Estela Martínez de Perón. O governo de Isabelita levou a novas convulsões sociais.

A decomposição dos frágeis sistemas político e econômico foram as marcas do inepto e reacionário governo de Isabelita. A violência política aprofundou-se com características poucas vezes vistas na América Latina e ocupou o centro da cena política. (BEIRED, 1996, p. 74)

A esquerda peronista que fazia oposição a Isabelita passou a sofrer violenta repressão do governo e o estado-de-sítio foi novamente decretado no país. Em 5 de setembro de 1975, em meio ao total caos social, pela primeira vez reuniu-se o número de 25.600 espectadores para assistir a uma única banda de rock nacional: era o show de despedida do *Sui Generis*²⁴. A separação deste grupo e o golpe de estado que depôs Isabelita em 1976 marcam o fim da segunda etapa do rock nacional e o início de um período de grandes dificuldades na Argentina.

²⁴ A separação do *Sui Generis* será apresentada no capítulo 3.

2.3 MORTES, DESAPARECIMENTOS E CENSURA AO ROCK NACIONAL

Com o nome de Processo de Reorganização Nacional, os militares impuseram a partir de 1976 uma das mais terríveis ditaduras da América Latina²⁵. No comando desse governo estava o tenente-general Jorge Rafael Videla que acreditava que somente através da severa repressão seria possível instaurar a ordem no país.

[...] os mais importantes sindicatos do país sofreram intervenção governamental, seus fundos foram congelados e as greves, proibidas; os partidos políticos foram proscritos e foi imposta uma rígida censura dos meios de comunicação. Para o recém-empossado presidente, Jorge Rafael Videla, um terrorista não só era o portador de uma bomba ou uma pistola, mas também quem difundisse idéias contrárias à civilização cristã e ocidental. Justificava-se desde o confisco e a queima de livros considerados subversivos até a realização dos atos mais bárbaros contra os direitos humanos. (BEIRED, 1996, p. 75)

No início deste governo, entre os anos de 1976 e 1977, os shows de rock conseguiram escapar da repressão mais feroz da ditadura e serviram como refúgio, sobretudo, para jovens estudantes universitários cada vez mais perseguidos pelos militares. Esse clima de temor resultou em avanço das produções de rock argentino e da popularidade do gênero que se fortaleceu como elemento de identidade nacional.

[...] los partidos políticos, sindicatos, corporaciones y movimientos sociales se retraen del ámbito de lo público. La sociedad toda se privatiza...Y mientras el movimiento estudiantil y las juventudes políticas poco a poco van desapareciendo como marco de referencia y sustento de identidades colectivas, el movimiento de rock nacional se afianza como ámbito de constitución del “nosotros”. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 41)

De acordo com Correa “*Quizás desde ese momento (governo de Videla) el rock argentino adquiera ese status de nacional, definitivamente una expresión con color propio.*” (2002, p. 45) Outro fato importante para a consolidação do rock como manifestação social de caráter identitário foi a ampliação da diversidade de seu público. Apesar dos espectadores dos shows serem formados majoritariamente por jovens, é nesse momento que o rock argentino obtém maior expansão sobre públicos de outras faixas etárias.

²⁵ BEIRED, 1996, p. 75.

[...] no era extraño que cada vez más gente de distintos estratos buscara asistir a esos encuentros y se terminara identificando – más allá de edades y gustos musicales – con una actitud general de estar en la vereda de enfrente de los que están matando. En definitiva era una actitud de resistencia a todo lo que tenga que ver con la degradación humana y el abuso de poder. (CORREA, 2002, p. 45)

Contudo, a fins de 77 os militares voltam seus olhares para o rock. Se nos governos anteriores não era visto com bons olhos, na nova ditadura militar ele tornou-se declaradamente inimigo público. Como aponta Di Marco havia “*un intento institucionalizado de disolver al rock como fenómeno social.*” (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 41)

Os shows passam a ser proibidos, os proprietários de casas de espetáculos são pressionados a não locarem seus espaços para shows de rock. Sem ter onde se apresentar muitas bandas acabam se dissolvendo e alguns músicos procuram no exílio uma forma de fugir da perseguição policial. Então, depois de um fértil momento de atuação na sociedade, o rock nacional é calado pela violência da ditadura.

En los años 1978 y 1979 el rock desaparece de la escena nacional, aunque se mantiene en una especie de clandestinidad. En estos años, en los que el fenómeno pierde peso social, alguna pequeñas cofradías persisten en reuniones caseras cuyo fin es simplemente escuchar discos con amigos. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 42)

Ao mesmo tempo que as manifestações culturais eram proibidas, as torturas e mortes intensificavam-se. A perseguição era indiscriminada, a maioria das vítimas da repressão não participava de qualquer tipo de organização ou movimento de oposição ao governo²⁶. Mulheres, idosos, crianças não foram poupados do terror cometido nestes tempos. Multiplicaram-se também os casos de “desaparecidos” pelo regime militar.

“Tradicionalmente”, um indivíduo era preso e torturado por alguns dias, antes que sua detenção fosse legalizada e a família avisada. Os novos métodos evocavam uma “tecnologia” e um sadismo que nada deviam às práticas nazistas contra os judeus. Foram instituídos campos de concentração oficiais, mas clandestinos; centros de tortura; unidades especiais formadas por militares e policiais para seqüestrar, interrogar, torturar e matar. Depois de assassinadas, as vítimas “desapareciam” sem deixar rastros. (BEIRED, 1996, 77)

²⁶ BEIRED, 1996, p. 77.

Para encobrir os crimes dos órgãos internacionais e amenizar a imagem do governo algumas medidas foram tomadas pelo general Videla. Em 1978 a Copa do Mundo de Futebol aconteceu na Argentina e teve a anfitriã como grande campeã, o que conseguiu desviar a atenção de parte da população para o acontecimento esportivo. Mas a popularidade dos militares era cada vez menor, ao final do ano 1979 o rock ganha fôlego e voltou à cena.

Son viejos iconos de este universo simbólico – Almendra, Manal, Moris – los encargados de llevar a cabo en el estadio de Obras Sanitarias (la nueva catedral del rock nacional) conciertos que marcan un hito, porque de allí en más el rock nacional se rehizo convirtiéndose en uno de los pocos canales de oposición al régimen, alcanzando la categoría de movimiento social. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 42)

Conscientes de seu enfraquecimento, com o pretexto de conquistar o apoio popular, os militares deram início em 1982 a um desastroso combate bélico que, provavelmente, teve uma única consequência positiva: o impulso definitivo para o rock se estabelecer como elemento de manifestação social e identidade nacional.

2.4 MALVINAS: DERROTA MILITAR, VITÓRIA DO ROCK'N ROLL

As ilhas Malvinas ou *Falkland*, como chamam os ingleses, são objeto de disputa entre Argentina e Inglaterra desde 1833. No período colonial ingleses e espanhóis já alternavam-se na posse dessas terras que foram colonizadas primeiramente pela Grã-Bretanha em 1765. No momento da independência da Argentina as ilhas estavam sob domínio da Espanha e, por isso, ficaram como pertencendo ao território do país recém descolonizado. Contudo, em 1833 os ingleses retomaram o domínio das ilhas, que desde então são reivindicadas pelos argentinos.

Os militares viram nessa luta pela reconquista do território uma forma de conquistar apoio popular. Acreditaram que era uma batalha ganha, recrutaram jovens sem nenhuma preparação para serem os soldados da guerra, pois imaginavam que os ingleses não empenhariam-se na causa.

Os militares argentinos só tomaram a iniciativa porque pensavam que a Grã-Bretanha não enviaria suas forças a um local tão distante, habitado por 1800 pessoas dedicadas à criação de ovelhas, e imaginavam que os Estados Unidos não ficariam do lado dos ingleses durante o conflito – havia um acordo formalizado pelo Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (Tiar) que determinava a solidariedade entre todos os países americanos em caso de agressão externa. (BEIRED, 1996, p. 78)

Mas as previsões não se concretizaram: a Inglaterra enviou poderosa frota naval e terrestre e tiveram como forte aliado os Estados Unidos que fortaleceu ainda mais as tropas enviadas para ilha. A derrota da Argentina já era previsível desde princípios do conflito, contudo, os meios de comunicação eram obrigados a anunciar que a Inglaterra estava perdendo. Além disso, o governo proibiu a execução em emissoras de rádio e televisão de qualquer música cantada em inglês.

Assim que entrou em vigor tal proibição, as rádios reproduziam músicas feitas na Espanha, Alemanha, Itália e também algo de tango e música instrumental. O rock nacional, até então, não era difundido pelos meios de comunicação, sobretudo, após o início do governo de Videla quando houve aumento da censura. No entanto, esse repertório não foi suficiente para preencher a lacuna criada pela ausência das músicas em inglês, surgindo assim, um espaço nunca antes oferecido para execução do rock local.

[...] La cantidad y la calidad de la música en castellano no fue suficiente para abastecer el aire de las radios, que tuvieron que abrir, no sin rezongo, las puertas al repertorio del rock nacional que de ese modo entró en “alta rotación”, y logró una difusión inimaginada. Pero al no haber demasiado material (en 1982 habría poco más de un centenar de álbumes editados) se apresura el proceso de “descubrimiento” de nuevos valores que pudieron sumarse a un repertorio corto pero sólido en lo artístico. Con este escenario de difusión intensiva, el rock argentino se tornó masivo, y no falta quien sostiene que la etiqueta “rock nacional” surge durante este período. (MARCHI, 2002, p. 51)

Além da intensa execução nas rádios, o governo militar resolveu utilizar o rock nacional, até então considerado inimigo interno, para promover um festival de música gratuito para a população. Em 16 de maio de 1982, com apoio governamental, realizou-se o “*Festival por la solidaridad latinoamericana*” que tinha dois objetivos centrais: arrecadar doações para enviar aos soldados que estavam nas Malvinas e agradecer aos países que estavam apoiando a Argentina na guerra.

Participaram do festival os principais músicos de rock da época, entre eles: Miguel Cantilo, Raul Porchetto, Litto Nebbia, Nito Mestre, Luis Alberto Spinetta, León Gieco e Charly Garcia. Estima-se que mais de 60 mil pessoas estiveram presentes no festival que, apesar de ser promovido por um momento de guerra, teve a paz como tema: “*lo que acordaron fue hacer hincapié en la idea de la paz, más que privilegiar consignas belicistas (pretendidas por el gobierno)*”. (MARCHI, 2002, p. 52)

O Festival pela solidariedade Latino-americana foi o primeiro evento massivo do rock nacional que teve ampla cobertura midiática.

Por primera vez, un festival de rock se televisaba en vivo para todo el país. Radio Del Plata y FM R (perteneciente a Radio Rivadavia) lo transmitía en directo y la cobertura en los medios gráficos potenciaba su recepción. Durante cuatro horas los participantes escucharon a los músicos y cantaron con ellos “Algo de paz”, “Rasguña las piedras” y “Sólo le pido a Dios”. (SPERONI, 2009, p. 21)

A guerra das Malvinas estendeu-se até 14 de junho de 1982, com saldo de 800 soldados argentinos mortos e 1300 feridos²⁷. A população revoltou-se contra o governo que novamente havia levado a morte centena de jovens e como resultado teve a vergonhosa derrota para Inglaterra. Diante dessa situação o presidente é deposto assumindo em seu lugar o general Reynaldo Bignone que comprometeu-se a restabelecer a democracia no país.

Apesar do final da guerra, o rock nacional não deixou mais seu posto de manifestação artística representativa da identidade nacional da população e com penetração massiva na sociedade.

[...] el rock desempeño un papel realmente importante en la socialización de amplios sectores de la juventud argentina, consolidando un actor colectivo en actitud francamente cuestionadora de legitimidad, que tuvo en los conciertos el ritual, el momento y el espacio para manifestarse como cultura. La música pasa a ser sólo una excusa en recitales en los que las mayores ovaciones se escuchan al comenzar los temas y no al final, ya que el redescubrimiento de viejas melodías ayuda a reconstruir la propia identidad colectiva, incluyendo y hermanando en una especie de “misa” autorreferencial que fortalece al rock como fenómeno social. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 42)

É possível assegurar que existe um rock argentino antes e depois da Guerra das Malvinas. Apesar da abertura ao grande público que esse fato propiciou, o rock também passou a sofrer acusações de ter se vendido à ditadura, de ter perdido a ideologia e militância que carregava quando de seu início. No entanto, tais críticas ficaram restritas a pequenos grupos e não refletiram no grande público que elegeu o rock nacional como um dos maiores representantes da música popular argentina das décadas seguintes.

²⁷ BEIRED, 1996, p. 79.

2.5 DEMOCRACIA, NEOLIBERALISMO E A POPULARIZAÇÃO MÁXIMA DO ROCK NACIONAL

Em 1983, pela primeira vez o peronismo sofre uma derrota nas urnas e Raul Alfonsín, representante da União Cívica Radical, torna-se presidente da Argentina. A situação econômica era caótica, o país havia contraído uma dívida externa de 45 bilhões de dólares e a sociedade estava totalmente desestruturada após anos de torturas, mortes e silêncio forçado.

Uma das primeiras medidas de Alfonsín foi criar a Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas. Tal comissão oficializou o desaparecimento de 8960 pessoas, contudo existem estimativas que indicam que esse número pode chegar a 30 mil²⁸. Apesar de perplexa com a revelação dos crimes cometidos na ditadura militar, a população argentina também vive um momento de euforia pelo retorno a democracia.

Em 10 de dezembro de 1983 houve, espalhado por todo país, festejos de celebração pela volta de democracia. O rock nacional teve papel de protagonista nestas celebrações²⁹. Além da proliferação de shows, surge a primeira rádio exclusivamente de rock nacional (FM Rock & Pop), multiplicam-se também as publicações especializadas e os programas de televisão dedicados a difundir videoclips das bandas locais.

Entre el fin de la guerra por Malvinas y el momento en el que comienza el desencanto por el gobierno de Alfonsín (algunos lo sitúan en la primera rebelión militar de Aldo Rico en 1985, otros en el fracaso del llamado "Plan Austral", en 1987), el rock nacional vivió sus días más gloriosos en cuanto a explosión artística y convocatoria masiva. El público tomó dimensiones gigantescas y el rock dejó de ser un culto de minorías, a la vez que inició un proceso de renovación muy fuerte. Y con el ingreso de una numerosa nueva audiencia, quedan atrás los efluvios *hippies* y el rock se desacartonaba, abandonando la solemnidad y promoviendo una mayor tolerancia en propuestas artísticas diferentes. (MARCHI, 2005, p. 53)

O humor, até então sem espaço dentro do rock argentino, passa a aparecer nas letras que, sem a obrigação de serem armas de protesto, abrem-se a novas temáticas. Nessa época surgem bandas importantes para a história do rock local como Soda Stereo e Sumo. Charly Garcia e Luis Alberto Spinetta mantêm sua

²⁸ BEIRED, 1996, p. 80.

²⁹ MARCHI, 2005, p. 53.

popularidade sem que suas músicas percam qualidade, nem credibilidade, com a mudança de fase e abrem caminho para duas figuras que viriam a somar-se a eles como os principais nomes do rock nacional: Andrés Calamaro e Fito Páez.

Em 1985 o governo argentino tomou uma medida até então inédita na América Latina: processou os integrantes das juntas militares que haviam governado o país a partir de 1976. O ex-presidente, general Jorge Rafael Videla foi condenado à prisão perpétua, assim como outros membros que faziam parte do alto escalão do governo militar.

Grupos de militares não conformados com tais decisões, armaram uma rebelião liderada pelo tenente-coronel Aldo Rico no ano de 1987, no entanto, os revoltosos foram facilmente dominados. Com a existência desses grupos contrários, a questão militar após os governos ditatoriais foi um assunto precariamente resolvido no governo de Alfonsín, o que contribuiu para a fragilidade da institucionalização democrática.

A economia também foi um problema para o governo, que não conseguiu, mesmo com a implantação de diversos planos econômicos, combater a inflação nem reverter a estagnação econômica herdada dos militares. A euforia pela democracia passa, dando lugar a decepção em todos os setores da sociedade, inclusive no *rock'n roll*.

Se puede considerar al período que va de 1986 en adelante como signado por el desencanto. La juventud rockera mostró su decepción con el gobierno alfonsinista, la crisis permanente y la hiperinflación y, en la primera parte de esta etapa, cobraron cierto auge las expresiones pesimistas *dark*. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 43)

Essa situação fez com que, o candidato apoiado pelo governo, Eduardo Angeloz, perdesse as eleições presidenciais ocorridas em maio de 1989 para o candidato perorista Carlos Menem. Mas a vitória de Menem não significou dias prósperos para os argentinos. Logo após as eleições, o país sofreu uma onda de saques promovidos não só pelas classes mais pobres, mas também pela classe média, que com a hiperinflação já não conseguia comprar o básico para sobreviver.

Quando assumiu o poder, Menem adotou um programa neoliberal que ia de encontro às idéias históricas do peronismo. Defendeu a máxima privatização o que,

em primeiro momento, controlou a hiperinflação e convenceu parte da população que o governo estava seguindo o caminho correto.

La derrota de la hiperinflación se obtuvo a partir de la liquidación o el cierre de las empresas estatales, combinando el ajuste del gasto público con un desembarco masivo de capital especulativo. Esta ilusión alimentó los primeros años de la “fiesta menemista”, y convenció a una parte de la población de que, como decía el presidente, la Argentina estaba entrando al Primer Mundo. (CAMPOS, 2009, p. 107)

No âmbito cultural, esta época é importante para o ressurgimento do cinema argentino que tem como temática recorrente os dramas vividos durante a ditadura militar. É também desse período o lançamento do filme *Tango Feroz*, relato da vida de Tanguito, um dos pioneiros do rock nacional que neste momento estava grande parte polarizado nas mãos de Gustavo Cerati, vocalista da Banda Soda Stereo, Fito Páez e Andrés Calamaro. Os três fazem sucessivos shows em estádios de futebol lotados, estão presentes em todos os meios de comunicação e possuem popularidade comparável a de grandes estrelas do rock internacional. Em 1994 Fito Páez se converte no autor do disco de rock nacional mais vendido da história da Argentina: 650.000 cópias.

Impulsionado pela aparente melhora nas condições sociais do país, Menem, fazendo uso da reforma constitucional que permitia a reeleição presidencial, candidatou-se novamente ao cargo e saiu vencedor nas eleições de 1995, derrotando seu opositor José Octavio Bordón. Este segundo mandato de Menem caracterizou-se pelo agravamento do desemprego, da pobreza e da dívida externa. A população diante dos crescentes problemas sociais que a atingem, organizam protestos contra o governo Menem: a “festa menemista” definitivamente havia acabado.

[...] el ritmo de la protesta social se desplazó de la periferia del país – donde se aplicaban con mayor fuerza las políticas neoliberales– a los grandes centros urbanos: en 1997 aparecieron los primeros movimientos de trabajadores desocupados em el conurbano bonaerense, y los cortes de ruta comenzaron a afectar el centro neurálgico del tráfico y la producción de mercancías en la provincia de Buenos Aires. Este fenómeno coincidió con la creciente impopularidad de Menem y la aparición de la Alianza, que canalizó electoralmente el descontento social y descomprimió la protesta social entre 1998 y 1999, ubicándose en el centro del escenario político. (CAMPOS, 2009, p. 114)

O rock nacional também é alvo de protestos: a massividade do rock que o disseminou pelos mais variados públicos fez com que seus já consumidores se

sentissem traídos, acusando seus antigos ídolos de terem se vendido. Fito Páez foi dos primeiros e que mais sofreu com esse tipo de acusação.

[...] ese éxito tan masivo y algunas actitudes de divo harían que Páez fuese cuestionado dentro del propio rock. Era una de las primeras veces que el rock condenaba por el suceso comercial de un artista y no por una concesión o por un mal disco. Era, también, un signo propio del rock de los años '90: la exclusión por el éxito. (MARCHI, 2005, p. 80)

Essa crítica aos rockeiros consagrados fortaleceu o surgimento das bandas de bairro, que em oposição ao *glamour* das estrelas de rock nacional, adotavam postura e temática marginal, suburbana. Seus integrantes moram em bairros de periferia e retratam os problemas locais em suas letras. O público dessas bandas adotam comportamentos de torcida de futebol, são os “*hinchas*”. Exemplo maior nos anos 90 dessa manifestação foi a banda *Viejas Locas*.

Em 1999 elege-se Presidente da República, após dez anos de governo Menem, Fernando De La Rúa. Durante o ano de 2000 a crise econômica agravou-se e os protestos sociais multiplicaram-se dando sinais do que estaria por vir.

Dezembro de 2001 foi o mês do colapso argentino. No dia 12 deste mês, houve duas grandes mobilizações sociais dando início, como forma de protesto, a panelaços e buzinaços em diversas cidades. Nos dias seguintes foi convocada uma greve geral no país com larga abrangência dos trabalhadores, também se produziram saques e choques da população com a polícia. Edifícios públicos foram ocupados e estradas bloqueadas, não conseguindo enfraquecer os protestos, De La Rúa decretou estado-de-sítio no dia 19 de dezembro de 2001. Como resposta, um número maior de pessoas saiu às ruas.

El 20 de diciembre se generalizó el combate callejero que subsumió todas las formas de lucha en una insurrección espontánea. Hubo un llamado a la Plaza de Mayo; la policía reprimió cuando recibió del gobierno la orden de desalojar el lugar, y la protesta no se detuvo. La desobediencia generalizada forzó, primero, la renuncia de Cavallo (ministro da economia), pero luego cayó el gobierno en pleno, mientras la movilización popular creó la consigna “¡que se vayan todos!”. Era el fin de un país y el principio de otro: las últimas certezas del modelo neoliberal se derrumbaron estrepitosamente. Si bien, a escala global, la desnacionalización de las redes productivas, financieras y comerciales, tanto como el flujo multilateral de bienes y personas son fenómenos que parecen haber llegado para quedarse, desde el 2002 se abrió un proceso de reinención política de la Argentina. (CAMPOS, 2009, p. 116)

O saldo foi de mais de 20 mortos, centenas de feridos e instauração de governos interinos até 2003, quando é eleito o peronista Néstor Kirchner que adotou medidas como a desvalorização do peso e a política de superávit primário para acúmulo de reservas internacionais. Como resposta, o PIB (Produto Interno Bruto) do país cresceu cerca de 9% ao ano e os índices sociais, de uma maneira geral, sofreram melhoras consideráveis. Em 2007, foi eleita presidente Cristina Fernandez Kirchner, esposa de Néstor, que deu seguimento aos projetos iniciados no governo anterior, mantendo aparente estabilidade econômica. Néstor, apesar de não exercer nenhum cargo oficial no governo, sempre esteve muito presente no governo de Cristina, o que fez com que sua morte em 27 de outubro de 2010 gerrasse desconfiança sobre como se comportaria o governo de Cristina no restante do mandato que se encerra em 2011.

O rock nacional, assim como demais setores, foi afetado pela crise do início dos anos 2000: sem dinheiro para as necessidades mais básicas, o consumo da arte sofreu forte queda. Em relação ao conteúdo, o rock de temática marginal continuou ampliando-se, seguindo uma linha surgida nos anos 90, como já mencionado aqui. Os grupos mais populares do início deste século no rock nacional foram *La Renga*, *Los Piojos* e *Bersuit*.

Bersuit, La Renga y Los Piojos constituyen el tridente rockero más barrial y popular en lo que va de los años 2000. Y son también la prueba más contundente de que el rock puede contar las cosas que suceden en las calles peor arriadas sin tener que propulsarse con la brutalidad que han propuesto otros grupos. (MARCHI, 2005, p. 90)

Esse rock marginal dos anos 2000 não é visto com bons olhos pelos rockeiros dos primeiros tempos e nem por grande parte da população, sobretudo porque em 2004 uma tragédia envolvendo uma dessas bandas de rock de bairro abalou toda sociedade argentina. Em 30 de dezembro daquele ano, em Buenos Aires, durante show da banda *Callejeros*, 194 pessoas morreram queimadas. O incêndio foi causado por uma espécie de fogo de artifício (mesmo usado em estádios de futebol) que foi aceso no meio do público. Segundo Marchi “*jamás hubo tantos muertos en un concierto musical. Ni en Argentina, ni en el mundo en ningún tiempo.*” (2005, p. 21)

A tragédia fez com que muitas casas de shows fossem fechadas, as bandas de rock passaram a encontrar dificuldades em encontrar locais para fazer shows e o público, abalado com o ocorrido, também deixou de freqüentar espetáculos.

Muita reflexão e canções surgiram a partir da tragédia de Cromañon³⁰. O rock nacional, como espelho da sociedade que faz parte, pareceu sofrer uma terrível decadência, tanto no conteúdo como no comportamento, assim como aconteceu com o país.

Cuando una sociedad retrocede, no se puede pedir que el arte que genera avance. Ante una sociedad que se deteriora, el rock también sufre un proceso parecido. Lo que más se ha deteriorado en la Argentina es la cultura, el discernimiento, la inteligencia, y eso ha quedado claro en el rock argentino a través de la pérdida de calidad, imaginación y capacidad de articular obras artísticas de peso real³¹.

Contudo, o pior da crise já passou, o ressurgimento dos grandes nomes do rock nacional e o surgimento de novas boas bandas são sinais que o rock argentino segue vivo cumprindo seu papel na sociedade. Como aponta Polimeni (2001) a capacidade de adaptação do rock nacional argentino a distintas realidades é uma das características mais interessantes do movimento, que conseguiu reinventar-se passando do *“sueño hippie al sueño militante, y de ahí al problema de cómo comportarse en libertad.”* (POLIMENI, 2001, p. 109)

El rock nacional abarca, como hecho social, diferentes clases y refleja diversos fenómenos. Como expresión cultural nunca ignoró la realidad social en la que estuvo siempre inmerso, y tampoco se mantuvo ajeno a las influencias del rock anglosajón, tanto en lo estético como en lo ideológico. Surgió como expresión artística, llegó a ser contracultura y alcanzó el nivel de movimiento social durante el Proceso, sin llegar a ser un movimiento político pero constituyendo un bastión de resistencia ideológico-cultural al régimen. Luego perdió ese fuerte carácter movilizador, pero no se apagó como fenómeno social. En estos últimos devino pequeña cultura de masas, una vez alcanzada la mayoría de edad y habiéndose comprobado que el rock es un fenómeno social perdurable, no sólo juvenil. (DI MARCO apud MARGULIS, 1997, p. 47)

Após esse breve repasso pela recente história da Argentina e do rock nacional, analisaremos no próximo capítulo algumas letras e fatos da trajetória de Charly Garcia a fim de, visualizarmos de forma mais detalhada a ação do rock argentino como elemento de identidade nacional.

³⁰ Nome da casa de shows onde aconteceu a tragédia.

³¹ Depoimento de Sergio Marchi concedido por e-mail em 29 out. 2010.

CHARLY GARCIA

DEMOLIENDO HOTELES E

CONSTRUINDO IDENTIDADE

*Charly puso todo patas arriba
Cuando tuvo el mellotron
Como nadie nos contó la Argentina
Y un buen día la quemó
Su querida Alicia avisó que un día
El juego se terminó
Pero sus astillas son las maravillas
De su extraño corazón.
Gracias - Fito Páez, 2007.*



3 CHARLY GARCIA – DEMOLIENDO HOTELES E CONSTRUINDO IDENTIDADE

*Hoy pasó el tiempo,
demoliendo hoteles
mientras los plomos juntan los cables
cazan rehenes.*

*Hoy pasó el tiempo
demoliendo hoteles
mientras los chicos allá en la esquina
pegan carteles.*

Demoliendo hoteles – Charly Garcia, 1984.

Apesar de serem muitos os músicos de rock argentino que possuem relevante produção artística e importância histórica no movimento, não foi difícil escolher Charly Garcia como exemplo a ser apresentado neste trabalho. A intensidade dos atos, a exposição intensa, as proporções que sua figura tomou no país, fazem com que seu nome sobressaia, sobretudo, porque além dos escândalos e polêmicas, Garcia também construiu uma vasta obra formada por canções de conteúdo contundente e reflexivos sobre a realidade argentina, marcando presença nos momentos mais emblemáticos da história contemporânea do país.

Carlos Alberto Garcia Moreno nasceu em 23 de outubro de 1951 em Buenos Aires. Assim como o país, sua família gozava de boas condições financeiras nessa época e, devido a isso, desde muito cedo teve acesso a música, ganhando um piano de brinquedo aos três anos. O interesse pelo objeto fez com que seus pais o colocassem em aulas de música assim que completou cinco anos. Charly se dedicou muito à prática do piano, principalmente quando seus pais fizeram uma longa viagem a Europa, deixando-o com a avó e uma tia, o que lhe causou grande sofrimento: "*Me dejaron con dos boludas y el piano.*" (GARCIA apud MARCHI, 2007, p. 34). Esse fato o marcou por toda vida, pois como reação emocional desenvolveu vitiligo, doença que deixou para sempre manchas em seu rosto, mas foi também, a partir de então, que a música passou a ser refúgio de seus problemas.

Ainda na infância a família descobriu que Charly possuía ouvido absoluto, capacidade encontrada em uma a cada 10 mil pessoas³² que consiste em perceber e nomear a cada uma das notas que chega ao ouvido. Tal habilidade e a dedicação

³² Dado apresentado na matéria O que é ouvido absoluto? por Verena Ferreira publicada na edição 257 da revista **Super Interessante**. São Paulo: Editora Abril, outubro de 2008. Ouvido absoluto é caracterizado como a capacidade de perceber e dar nome a cada uma das notas que chegam ao ouvido. Quem é dotado de tal habilidade possui mais capacidade de receber e interpretar estímulos do lado esquerdo do cérebro, onde os sons são processados.

total às aulas de música fizeram com que aos 12 anos se convertesse em professor de teoria musical e solfejo³³. Mas sua trajetória na música clássica desenvolvida no conservatório Thibaud Piazzini não duraria muito:

Yo tocaba música clásica todo el tiempo, y la música popular me daba asco, no entendía nada. Tocaba Chopin, Bach [...] Comencé a componer cuando cumplí los nueve años; ahí salieron las primeras cosas que tenían que ver con lo que yo escuchaba en ese momento, y obviamente era muy derivativo. Más tarde quise componer en serio pero mi maestra, que era una divina aunque muy aferrada al catolicismo y a la música clásica, me hizo sentir que no había lugar para mi en eso (lo clásico). Que podía, sí, ser un buen concertista, pero no un creador. Y ahí es cuando llegan Los Beatles. (GARCIA apud MARCHI, 2007, p. 32)

Conforme aqui já mencionado, no final dos anos 50 e início dos 60 o rock produzido nos Estados Unidos e Inglaterra chegou à Argentina. Os Beatles, assim como ocorreu em boa parte do mundo, tiveram boa receptividade no país. O fato de utilizarem instrumentos como piano e teclado em suas composições chama atenção do jovem Charly Garcia que vislumbra no grupo inglês outra possibilidade de criação musical.

Cuando escuché a Los Beatles me volví loco: pensaba que era música marciana. Música clásica de Marte. Enseguida comprendí el mensaje: 'tocamos nuestros instrumentos, hacemos nuestras canciones y somos jóvenes'. Para mi época y mi formación, eso era muy raro. No se suponía que los jóvenes hicieran canciones y cantaran. Lo primero que escuché de ellos fue There's a place. Me di cuenta de lo que pasaba con las cuartas y un par de cosas interesantes más. Y ahí, ¡kabooooom! acabó mi carrera de músico clásico. (GARCIA apud MARCHI, 2007, p. 45)

Tomado de consciência do que gostaria de fazer, Charly iniciaria sua atuação dentro do rock argentino nos anos seguintes no ambiente escolar. É a partir desse momento que analisaremos algumas de suas canções e fatos que transcorreram ao longo de sua carreira. A escolha tanto das músicas como dos acontecimentos que serão apresentados teve como critério a influência que a conjuntura social teve sobre eles, assim como, a repercussão que causaram na sociedade.

É importante ressaltar que não pretende-se fazer uma análise técnica e minuciosa das letras das canções, mas sim, contextualizar seus conteúdos à realidade social da época que foram compostas e apresentar a receptividade da população à elas. Assim, através da figura de Charly Garcia objetiva-se demonstrar

³³ Solfejar – v. int. Ler ou entoar um trecho musical vocalizando-o ou pronunciando o nome das notas. (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.)

como o rock argentino tem atuado como elemento de identidade nacional, seja por sua estética ou temática retratando e representando a sociedade.

Acontecimentos e canções serão apresentados em ordem cronológica, assim que, iniciaremos pelo surgimento de *Sui Generis*, a primeira banda de Charly Garcia e das principais do rock nacional.

3.1 *SUI GENERIS* – O INÍCIO “BRANDO” DE CHARLY GARCIA

Frequentadores de uma escola do bairro de Caballito, alguns jovens criaram bandas que fundiram-se e resultaram no *Sui Generis*. A formação inicial contava com Nito Mestre, Charly Garcia, Carlos Piegari, Beto Rodríguez, Juan Belia e Alejandro Correa. Contudo, a maioria do grupo não quis manter o passatempo escolar e desistiram da banda que tornou-se, de maneira forçada, em um duo composto por Charly Garcia e Nito Mestre.

Em 1972 conseguem gravar o primeiro disco intitulado “*Vida*” que possui influência do *folk* americano, com grande presença de instrumentos como piano e flauta. “*Vida*” possui canções simples, acessíveis e de linguagem bastante juvenil, quase adolescentes. Apesar do rock argentino nesta época já possuir identidade definida e ter como seus principais expoentes *Los gatos*, *Almendra* e *Manal*, *Sui Generis* amplia seu alcance a um público que até então o desconhecia.

A primeira faixa, contrapondo com o título do disco, se chama “*Canción para mi muerte*” e foi composta durante o curto tempo que Charly foi obrigado³⁴ a permanecer no Exército:

³⁴ O alistamento militar na Argentina foi obrigatório até 1994, quando o decreto presidencial N° 1.534, de 29 de agosto, assinado pelo então presidente Carlos Menem o tornou voluntário. (OLIVEIRA, 2006, p. 83.)

Hubo un tiempo en que fui hermoso
 Y fui libre de verdad,
 Guardaba todos mis sueños
 En castillos de cristal.
 Poco a poco fui creciendo
 Y mis fábulas de amor
 Se fueron desvaneciendo
 Como pompas de jabón.
 Te encontraré una mañana
 Dentro de mi habitación
 Y prepararás la cama
 Para dos.

Es larga la carretera
 Cuando uno mira atrás,
 Vas cruzando las fronteras
 Sin darte cuenta quizás.
 Tómate del pasamanos
 Porque antes de llegar
 Se aferraron mil ancianos
 Pero se fueron igual.
 Te encontraré una mañana
 Dentro de mi habitación
 Y prepararás la cama
 Para dos.

Quisiera saber tu nombre
 Tu lugar, tu dirección,
 Y si te han puesto teléfono
 También tu numeración.
 Te suplico que me avises
 Si me vienes a buscar,
 No es que te tenga miedo,
 Sólo me quiero arreglar.
 Te encontraré una mañana
 Dentro de mi habitación
 Y prepararás la cama
 Para dos.³⁵

De linguagem bastante simples, a canção possui tom melancólico³⁶ e retrata a desilusão de um jovem ao perceber que muitos de seus desejos são utópicos. De acordo com Corrêa (1989) no rock o protesto nem sempre é explícito pelas letras que evocam fatos ou episódios nefastos, mas sim, pelo tema que as músicas indiretamente abordam, confrontando padrões e agredindo costumes e convenções. Composta em momento que o autor sentia-se incomodado com a obrigação do serviço militar, a canção trata do sentimento de esperança na liberdade retratada

³⁵ GARCIA, Charly. Canción para mi muerte. In: Sui Generis. **Vida**, Talent, 1972.

³⁶ As músicas apresentadas neste capítulo estarão presentes em um CD no anexo deste trabalho.

através da espera do amor romântico. Com problemas de relacionamento dentro do exército, Charly compôs a letra em momento de desventura:

[...] cuando me quisieron mandar al Sur como castigo por insultar al teniente, me escapé en un camión al Hospital Militar diciendo que tenía un problema de corazón. Ahí, una noche me sentí muy mal por unas pastillas que había tomado y tras los mareos salió el tema. (GARCIA apud OLIVEIRA, 2006, p. 84)

“*Canción para mi muerte*” retrata bem o estilo do *Sui Generis* e dos jovens argentinos da época, tendo marcado toda uma geração. Charly e Nito eram garotos de pouco mais de vinte anos, magros, de cabelos longos que aparentavam inocência. O som que produziam e a forma suave de cantar letras que tratavam angústias comuns aos jovens, mas que, até então não eram retratadas em músicas foi, por esses motivos, acusado de ser brando pelas demais vertentes do rock argentino, que se sentiram incomodados com o sucesso repentino da banda. O rótulo de brando e a acusação de que a música que faziam não era rock foi considerado um preconceito por Charly Garcia:

Eso de "blando" era un prejuicio estúpido. En esa época estaban James Taylor y Elton John y decir que eso era blando... no sé. Yo tenía esa información. James Taylor no era blando: un drogadicto que hace canciones melódicas no es blando. O Elton John. En cuanto lo escuché me dije: ah, entonces puedo tocar el piano yo también. Yo, hasta entonces, para tocar rock usaba la guitarra eléctrica y ahí vi que en el piano también se puede hacer rock. Uno puede tocar con diez Marshall y ser un blando, o tocar con una guitarra acústica y ser reduro. (GARCIA apud MARCHI, 2007, p. 49)

“*Vida*” que foi lançado pelo subseleto Talent/Mandioca, vendeu na época 80 mil cópias, um sucesso absoluto para aqueles tempos. Tal êxito possibilitou que já em 1973 o segundo disco do grupo fosse lançado.

Sob o título de “*Confesiones de invierno*”, o álbum apresenta um progresso evidente principalmente na temática das letras que refletem o momento em que os jovens começam a questionar não somente sobre o destino de suas vidas, mas também da sociedade que fazem parte.

[...] lo que tal vez haya constituido la gran fortaleza del dúo era su facilidad para denunciar la hipocresía, la doble moral y el doble discurso de la sociedad argentina, en un lenguaje que cualquier adolescente podía entender. Fue como una clarificación de los códigos herméticos que hasta ese entonces manejó el rock, pero sin caer en la protesta desembozada o en una cosa panfletaria. (MARCHI, 2007, p. 63)

A evolução na sonoridade fica bastante visível na faixa “*Cuando ya me empiece a quedar solo*”, na qual Charly faz sua primeira experiência com elementos do tango. Já em relação às letras, é possível destacar o amadurecimento em faixas como “*Lunes otra vez*” e “*Aprendizaje*”, que intensificam a crítica social, conforme verificaremos através da primeira canção mencionada:

Lunes otra vez, sobre la ciudad
la gente que ves vive en soledad.
Sobre el bosque gris veo morir al sol
que mañana sobre la avenida nacerá.

Calles sin color vestidas de gris,
desde mi ventana veo el verde tapiz
de una plaza que mañana morirá,
y muerto el verde sólo hierro crecerá.

Viejas en la esquina mendigan su pan
en las oficinas muerte en sociedad
todos ciegos hoy sin saber mirar
la espantosa risa de la pálida ciudad.

Lunes otra vez, sobre la ciudad
la gente que ves vive en soledad
siempre será igual, nunca cambiará
Lunes es el día triste y gris de soledad.³⁷

Como já vimos, em 1973 a Argentina estava vivendo um momento conturbado com a renúncia do presidente Cámpora e novo governo de Juan Domingo Perón. A situação política e econômica criou problemas sociais como aumento da pobreza nas cidades. Charly retrata em “*Lunes otra vez*”, com melancolia e linguagem delicada, características habituais do *Sui Generis*, essa situação de decadência da cidade. Através de metáforas como nos versos “*calles sin color vestidas de gris*” e “*de una plaza que mañana morirá, y muerto el verde sólo hierro crecerá*” a canção demonstra a tristeza que os problemas sociais refletem na cidade, onde as ruas já não tem alegria, são cinzas. Já no verso seguinte, de maneira mais direta, a letra aborda a questão dos mendigos que proliferavam nas ruas “*Viejas en la esquina mendigan su pan*” e ao final se percebe uma falta de esperança na melhora da situação social “*la gente que ves vive en soledad/ siempre será igual, nunca cambiará*”.

³⁷ GARCIA, Charly. Lunes otra vez. In: Sui Generis. **Confesiones de invierno**, 1973.

“*Confesiones de invierno*” ultrapassou o sucesso de vendas de “*Vida*”, apesar disso, Charly já não se sentia motivado para repetir um trabalho nos mesmo moldes dos anteriores, assim que, agregaram a banda mais dois elementos: um baixo e uma bateria executados por Rinaldo Rafanelli e Juan Rodríguez, respectivamente. Com essa nova formação lançaram o terceiro disco em 1974, já com o país sob o comando de Isabelita Perón.

Chamado de “*Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*”, o disco não teve a mesma boa repercursão que os dois primeiros, pois o público estranhou a nova sonoridade da banda. Como já mostra o nome do álbum, as instituições argentinas são bastante abordadas nestas novas canções. Contudo, uma música que é interessante apresentarmos aqui é justamente a que acabou não fazendo parte deste disco, pois foi censurada pelo governo de Isabelita.

Apesar de ter permanecido somente dois meses no exército devido a sua não adaptação, a experiência foi terrível para Charly Garcia de forma que, não pôde deixar de expôr sua crítica a essa instituição. No seu documento de baixa das Forças Armadas, Charly é descrito como “*un maníaco depresivo con una personalidad esquizoide*”³⁸, no entanto, na letra de “*Botas locas*” ele acusa o Exército de “problemas mentais”.

Pouco antes do lançamento de “*Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*”, um alto funcionário do governo foi até a gravadora Mandioca e ameaçou de fechá-la caso a música fosse incluída no disco. Dessa forma, a canção só foi revelada ao público décadas depois em uma antologia lançada após o término da banda. A seguir vemos a letra de “*Botas locas*”:

³⁸ OLIVEIRA, 2006, p. 84.

Yo forme parte de un ejército loco,
 Tenía veinte años y el pelo muy corto,
 Pero mi amigo hubo una confusión,
 Porque para ellos el loco era yo.
 Es un juego simple el de ser soldado:

Ellos siempre insultan, yo siempre callado.
 Descansé muy poco y me puse malo,
 Las estupideces empiezan temprano.

Los intolerables no entendieron nada,
 Ellos decían "Guerra",
 Yo decía no gracias.

Amar a la Patria bien nos exigieron,
 Si ellos son la Patria,
 Yo soy extranjero.
 Yo forme parte de un ejército loco,
 Tenía veinte años y el pelo muy corto,
 Pero mi amigo hubo una confusión,
 Porque para ellos el loco era yo.

Se darán cuenta que aquél lugar
 Era insoportable para alguien normal,
 Entonces me dije "basta de quejarme, yo me vuelvo a casa"
 y decidí largarme.

Les grité bien fuerte lo que yo creía
 Acerca de todo lo que ellos hacían.
 Evidentemente les cayó muy mal
 y así es que me echaron del cuartel general.

Yo forme parte de un ejército loco,
 Tenía veinte años y el pelo muy corto,
 Pero mi amigo hubo una confusión,
 Porque para ellos el loco era yo.

Si todos juntos tomamos la idea
 Que la libertad no es una pelea
 Se cambiarían todos los papeles,
 y estarían vacíos muchos más cuarteles,
 Porque a usar las armas bien nos enseñaron
 y creo que eso es lo delicado,
 Pienselo un momento, señor general,
 Porque yo que usted me sentiría muy mal.

Yo forme parte de un ejército loco,
 Tenía veinte años y el pelo muy corto,
 Pero mi amigo hubo una confusión,
 Porque para ellos el loco era yo.³⁹

De acordo com Kirschbaum⁴⁰ em "*botas locas*" Charly Garcia faz praticamente um relato jornalístico do período que viveu no Exército. A sua visão em relação a

³⁹ GARCIA, Charly. *Botas locas*. In: Sui Generis. **Antologia ao vivo**, 1991.

essa instituição é expressa quando a relaciona com a violência, guerra e repressão. A letra é direta, sem metáforas, nomeia claramente a instituição com adjetivos como intoleráveis, loucos, estúpidos. Apesar das juntas militares ainda não estarem exercendo seu governo ditatorial, Charly já fazia uma crítica ao Exército ser representante da pátria como consta no verso “*Amar a la Patria bien nos exigieron/ Si ellos son la Patria, Yo soy extranjero*”. Como aponta Oliveira havia grande discrepância na pátria idealizada pelos jovens argentinos da época e a pátria que o Exército promovia:

[...] a pátria que o Exército exigia que fosse amada não era a mesma pátria em que roqueiros como García queriam viver. [...] criado como forma de adaptar ao país e à sua cultura os filhos de imigrantes no início do século XX, o serviço militar obrigatório seguia com sua missão de formar os cidadãos argentinos, para que estes se enquadrassem em uma Argentina que passava então por uma auto-proclamada revolução. Uma revolução que buscava extirpar do seio da sociedade “enfermidades” e recriar uma nova pátria, livre do peronismo, do comunismo e qualquer novidade que atentasse contra os valores morais e cristãos. (OLIVEIRA, 2006, p. 180)

“*Botas locas*” não foi a única música proibida em “*Pequeñas Anécdotas sobre las Instituciones*”. Tais censuras, o desgaste e o aumento na diferença de gostos entre Nito Mestre e Charly Garcia fez com que o projeto de lançar o quarto disco fosse cancelado e o final do *Sui Generis* anunciado. Como forma de despedida resolveram marcar um show que acabou entrando para história da música argentina.

Adiós Sui Generis foi o nome dado ao espetáculo que nos dias 05 e 06 de setembro de 1975 levou 25.600 espectadores ao *Luna Park*⁴¹, número jamais visto no rock nacional, significando demonstração da força de convocatória popular do movimento. Na ocasião foram gravados um álbum duplo e um filme documental que registram esse momento histórico do rock argentino.

⁴⁰ KIRSCHBAUM apud ABRUZA, 2009, p. 34.

⁴¹ Tradicional casa de shows de Buenos Aires.



Ilustração 1: Cartaz de divulgação do *Adiós Sui Generis*.

A separação do *Sui Generis*, como já mencionado, representou o final da segunda fase do rock nacional. Novos e terríveis tempos iniciavam na Argentina com a chegada do general Jorge Rafael Videla e seu violento governo ditatorial. Charly Garcia marcaria presença também nesse capítulo da história, primeiramente com sua *Máquina de hacer pájaros* que iremos conhecer a seguir.

3.2 A BREVE EXISTÊNCIA DE LA MÁQUINA DE HACER PÁJAROS

À procura de novas sonoridades, logo após a dissolução do *Sui Generis*, Charly Garcia cria um novo projeto chamado *La máquina de hacer pájaros* que composto por teclado (dois simultaneamente, o que foi uma novidade introduzida pelo grupo), guitarra, baixo e bateria propunha um rock mais “sinfônico”, abandonando definitivamente o estilo *folk*.

Em 1976 lançam um disco homônimo que não teve número expressivo de vendas. No ano seguinte apresentam “*Películas*”, o segundo e último trabalho da efêmera vida da banda. Neste disco Charly expõe com maior visibilidade seu desagrado com a atual situação do país, que sentia aumentar gradativamente a repressão militar.

É recorrente nas letras de “*Películas*” a vontade de fugir da realidade que se está vivendo, de voltar a ser livre. Na música que dá nome ao disco, por exemplo,

Charly questiona: “*Qué otra cosa se puede hacer salvo ver películas?*” mostrando sua insatisfação diante da realidade oprimente e sufocante. Na mesma canção faz um apelo: “*quiero ser libre, llévame, por favor.*”

La máquina de hacer pájaros foi um experimento de Charly Garcia, como ensaio para provar novas sonoridades e prepará-lo para seus anos mais criativos que estariam por vir. Em 1977, devido a problemas internos, o grupo se separou. Charly, nesta época, estava casado com uma brasileira, fato que o motivou, assim que a banda acabou, a ir morar em Buzios no Rio de Janeiro. Por três meses ficou estabelecido na cidade fluminense, e foi em solo brasileiro que se formou uma das principais bandas do rock argentino e na qual Charly Garcia irá demonstrar de forma ainda não vista seu talento como músico e compositor.

3.3 SERÚ GIRÁN – CAMBIANDO LO AMARGO POR MIEL Y LA GRIS CIUDAD POR ROSAS

Com o dinheiro arrecadado nos últimos shows de *La máquina de hacer pájaros*, Charly alugou, junto com o amigo guitarrista David Lebón, a casa em Buzios. Em pouco tempo conseguiram convencer o baixista Pedro Aznar e o baterista Oscar Moro a também irem ao Brasil para gestar esse novo projeto que se chamaria *Serú Girán*. Apesar dos problemas financeiros que passavam, conseguiram lançar o primeiro disco em 1978 que foi bem aceito pela crítica argentina, como recorda Pedro Aznar: “*Cuando apareció ese álbum, la prensa le dio una importancia infernal, se creó todo un caso... había un inmovilismo total*⁴².” Motivados pela boa receptividade lançam em 1979 o segundo disco chamado “*La grasa de las capitales*”, onde apresentam uma proposta mais direta e simples. Uma canção emblemática deste álbum e que causou polêmica quando de seu lançamento foi *Viernes 3 AM*:

⁴² Declaração retirada do site < <http://www.rock.com.ar/artistas/seru-giran> > Acesso em 30 out. 2010.

La fiebre de un sábado azul
 y un domingo sin tristezas.
 Esquivas a tu corazón
 y destrozas tu cabeza,
 y en tu voz, sólo un pálido adiós
 y el reloj en tu puño marcó las tres.
 El sueño de un sol y de un mar
 y una vida peligrosa
 cambiando lo amargo por miel
 y la gris ciudad por rosas
 te hace bien, tanto como hace mal
 te hace odiar, tanto como querer y más.
 Cambiaste de tiempo y de amor
 y de música y de ideas
 Cambiaste de sexo y de Dios
 de color y de fronteras
 pero en sí, nada más cambiarás
 y un sensual abandono vendrá y el fin.
 Y llevas el caño a tu sien
 apretando bien las muelas
 y cierras los ojos y ves
 todo el mar en primavera
 bang, bang, bang
 hojas muertas que caen,
 siempre igual,
 los que no pueden más
 se van.⁴³

A música demonstra a força poética das letras do *Serú Girán*. Relatando evidentemente um suicídio, a canção não possui tom melancólico, tampouco sua mensagem é carregada de negativismo, versos como “*y cierras los ojos y ves todo el mar en primavera*”, referindo-se ao momento que precede a morte, transmite uma imagem bela e suave do fato. Justamente devido a essa característica, a música é muito criticada, pois é considerada um incentivo e encorajamento aos jovens praticarem suicídio. Diante da má repercursão, a banda foi proibida de executá-la por algum tempo.

Em 1980 com a retomada das apresentações de rock que tinham sido praticamente suspensas nos anos anteriores pela ditadura militar, *Serú Girán* lança o que é considerado o seu melhor disco: “*Bicicleta*”. O álbum foi apresentado no estádio de Obras nos dias 06 e 07 de junho de 1980. É a primeira vez que um grupo local apresenta preocupação com cenário do show, que era composto por uma série de objetos como bicicletas, coelhos e flores. É a partir desse momento que a banda dá início aos seus shows para platéias de milhares de pessoas.

⁴³ GARCIA, Charly. Viernes 3AM. In: Serú girán, **La grasa de las capitales**. 1979.

A violência do governo se intensifica neste período, a censura torna-se mais intensa, para driblar a repressão, o uso de metáforas é recorrente nas letras presentes em *"Bicicleta"*. É nesse disco que encontra-se possivelmente a canção mais representativa sobre a Argentina governada pelos militares. *"Canción de Alicia en el país"* é uma pintura social que converteu-se em um clássico da música popular argentina:

Quién sabe Alicia éste país
no estuvo hecho porque sí.
Te vas a ir, vas a salir
pero te quedas,
¿dónde más vas a ir?

Y es que aquí, sabes
el trabalenguas trabalenguas
el asesino te asesina
y es mucho para ti.
Se acabó ese juego que te hacía feliz.

No cuentes lo que viste en los jardines, el sueño acabó.
Ya no hay morsas ni tortugas
Un río de cabezas aplastadas por el mismo pie
juegan cricket bajo la luna
Estamos en la tierra de nadie, pero es mía
Los inocentes son los culpables, dice su señoría,
el Rey de espadas.

No cuentes lo que hay detrás de aquel espejo,
no tendrás poder
ni abogados, ni testigos.
Enciende los candiles que los brujos
piensan en volver
a nublarnos el camino.
Estamos en la tierra de todos, en la vida.
Sobre el pasado y sobre el futuro,
ruinas sobre ruinas,
querida Alicia.

Se acabó ese juego que te hacía feliz.⁴⁴

Utilizando a personagem criada pelo autor britânico Lewis Carroll no clássico livro originalmente chamado de *"Alice's Adventures in Wonderland"* que na tradução para o espanhol recebeu o título de *"Alicia en el país de las maravillas"*, Charly Garcia consegue através do jogo de palavras e metáforas com elementos da obra

⁴⁴ GARCIA, Charly. Canción de Alicia en el país. In: Serú Girán, **Bicicleta**. 1980.

literária fazer uma contundente crítica ao governo militar, sem que esse, com sua limitada capacidade de percepção, identificasse na canção uma forma de protesto.

Assim, da mesma forma que ocorre com a personagem do livro, a “Alicia” da canção de Charly encontra-se em tensão. O país das maravilhas já não existe mais, o que há é a figura do “*trabalenguas*” que faz referência direta a falta de liberdade de expressão imposta pelo regime e os “*asesinos*” que efetivamente matam.

Na segunda estrofe o autor afirma que “*Estamos en la tierra de nadie, pero es mía/Los inocentes son los culpables, dice su señoría, el Rey de espadas*” com tal afirmação demonstra o desacordo com a forma que seu país é governado, tornando-se uma “terra de ninguém”, onde os inocentes são considerados culpados segundo “sua senhoria, o rei de espadas”, figura que alude claramente ao governo militar ou, mais particulamente, ao general Videla.

Já ao final, encontramos o verso “*No cuentes que hay detrás de aquel espejo; no tendrás poder, ni abogados ni testigos*” que denota a situação na qual os argentinos se encontram imersos, indefesos perante os crimes cometidos, de forma que são obrigados a acatar o silêncio imposto. E a canção termina com uma visão pessimista também sobre o futuro “*Sobre el pasado y sobre el futuro, ruina sobre ruina, querida Alicia/ Se acabó ese juego que te hacía feliz.*”

Esses versos foram cantados por um coro de cerca de 60 mil pessoas em 30 de dezembro de 1980 sob os olhares atentos da polícia federal que embora não conseguisse interpretar a mensagem da canção, encontravam outros motivos para deter parte do público, prática comum nos shows de rock que se realizavam naquela época. Charly minimizava o fato: “*Con este asunto de ir a los recitales y que te lleve la cana, la gente al final se da cuenta de que lo único que te pasa es que vas a dormir en una comisaría, pero que nadie puede para toda la onda*⁴⁵”.

Apesar da severidade da polícia, o governo utilizava nesta época de algumas táticas aparentemente pacíficas. Percebendo a popularidade que as bandas locais tinham alcançado, tomaram a iniciativa de convidar vários nomes do rock nacional para tomar um “café da manhã com os generais”, afim de, segundo eles, demonstrar a preocupação com a juventude e questionar aos convidados sobre a situação do país. Ao mesmo tempo, tentavam expôr aos músicos os perigos que Argentina corria

⁴⁵ Declaração retirada do site < <http://www.rock.com.ar/artistas/seru-giran> > Acesso em 30 out. 2010.

e que eles trabalhavam para combater. Assim, *Serú Girán* também teve a oportunidade de se encontrar com o tenente-general Albano Eduardo Harguindeguy, ministro do interior de Videla. Pelas crueldades cometidas, Harguindeguy era chamado secretamente pela população de “*el diablo*”. Tal encontro serviu de inspiração para a última faixa presente em “*Bicicleta*”, que levou o nome de “*Encuentro con el diablo*”:

Nunca pensé encontrarme con el diablo
tan vivo y sano como vos y yo
Tenía la risa que le dan los años
y la confianza que le da el temor.

Nunca pensé encontrarme con el sabio
que me analiza como una ecuación
que espera una respuesta de mis labios
mientras estoy cantando esta canción.

Yo solo soy un pedazo de tierra,
no me confunda señor por favor.
Yo solo soy uno más en la Tierra
Yo solo soy uno más bajo el Sol.

Nunca pensé encontrarme con el jefe
en su oficina de tan buen humor,
pidiéndome que diga lo que pienso
qué pienso yo de nuestra situación

Qué tensión que hay en el ambiente
cuántos pensarán como yo.
Si las papas están calientes
¿por qué tengo que ser yo
el que dé el primer mordiscón?⁴⁶

Esta canção também passou despercebida pelo crivo do governo militar e se converteu em umas das faixas do disco que mais obteve sucesso. Apesar da popularidade absoluta da banda, os anos seguintes trariam grandes mudanças para os integrantes do *Serú Girán*.

“*Peperina*” é o disco lançado em 1981, porém não recebe boas críticas da imprensa que o considera superficial se comparado com os anteriores. Neste mesmo ano, Pedro Aznar é convidado pelo guitarrista norte-americano Pat Metheny para fazer parte de sua banda. Como Pedro já tinha planos de morar nos Estados

⁴⁶ GARCIA, Charly; LEBÓN; David. Encuentro con el diablo. In: Serú Girán. **Bicicleta**, 1980.

Unidos em 1982 para estudar na Universidade de *Berklee*, aceitou o convite que significou o fim de *Serú Girán*.

Cuando Pedro me comentó que se iba, me sentí muy mal porque habíamos logrado un grupo que sonaba muy bien (...) Habíamos conseguido mucha comunicación con la gente (...) Además, se nos estaban abriendo las puertas de Europa y sin él no lo vamos a poder aprovechar. Por otro lado, Pedro es un músico que está muy por sobre el nivel de lo que es la Argentina ahora (1982) y era lindo tocar con un tipo así. Pero también me sentí muy bien porque Pedro tiene otras perspectivas de vida y otros gustos musicales. El quiere realizarse como persona, y me parece bárbaro⁴⁷.

Entre 1981 e 82, foram promovidos muitos shows já com o intuito de despedida, ao mesmo tempo, Charly Garcia começava a preparar seu primeiro trabalho solo, um álbum intitulado “*Yendo de la cama al living*”. Concomitantemente é lançado uma recompilação ao vivo dos grandes sucessos da banda intitulada “*No llores por mí, Argentina*” que é a única canção nova do disco.

Tu amor te espera
no esperes más.
En qué perdiste tanto tiempo?
Indecisa al hablar
tan dura como Humpfrey Bogart

Entre lujurias y represión
bailaste los discos de moda
y era tu diversión
burlarte de los ilusionistas.

No llores por las heridas
que no paran de sangrar.
No llores por mí, Argentina
te quiero cada días más.

Estás enferma de frustración
y en tu locurano hay acuerdo.
Una hiena al reir
pero al almuerzo con los cerdos.

Si las estrellas de cabaret
se rien de tus movimientos
no es preciso mentir lo negro que hay en tus pensamientos

No llores por las heridas
que no paran de sangrar.

⁴⁷ Depoimento de Charly Garcia a revista Pelo Nº 160 disponível em:
<<http://www.rock.com.ar/artistas/seru-giran>> Acesso em: 01 out. 2010.

No llores por mí, Argentina
te quiero cada días más.

Alguien se quiere ir.
Alguien quiere volver
alguien que está atrapado en el medio de un recuerdo.
Esto yo ya lo ví
esto ya lo escuché
ella no quiere ser amiga de un chico de este pueblo.⁴⁸

Essa música, de título homônimo a de Tim Rice composta para o famoso musical *Evita*, é como um resumo da época, após acontecimentos recentes como a euforia pela vitória na Copa do Mundo de Futebol, o enfraquecimento do regime militar e a iminência da Guerra das Malvinas a mensagem é uma mescla de tristeza pela situação do país como se vê no refrão que diz “*No llores por las heridas que no paran de sangrar*” com uma declaração positiva perante a pátria “*No llores por mí, Argentina te quiero cada días más*”.

Em 16 de maio de 1982, *Serú Girán* participou do *Festival de la Solidaridad Latinoamericana*, já citado aqui no capítulo 2, realizado em decorrência da Guerra das Malvinas. O clima de conflito influenciou muito o primeiro disco da carreira solo de Charly Garcia, que temeroso com a situação passou a ficar muito tempo em casa, limitando seu percurso “da cama ao *living*” até o lançamento do disco que grande impacto traria a cena da música local.

3.4 O NASCIMENTO DA PRIMEIRA “ESTRELA” DE ROCK ARGENTINA

Ser apenas músico já não interessava mais a Charly Garcia, neste momento desejava algo mais. Encontrou na figura da estrela de rock o que almejava, incorporando ao limite este personagem que cometeu excessos no uso de drogas, nos escândalos e o levaram à beira da morte por diversas vezes. Charly se declara o inventor da figura da estrela do rock nacional, segundo ele, se fosse apenas músico teria mais dificuldades em sua carreira, seria mais pobre e teria sido mais fácil eliminá-lo na ditadura⁴⁹. De acordo com seu biógrafo, Sergio Marchi, ter adotado essa postura realmente impulsionou a popularidade das músicas de Charly:

⁴⁸ GARCIA, Charly. No llores por mi, Argentina. In: Serú Girán. **No llores por mi, Argentina**, 1982.

⁴⁹ Declarações presentes no documentário *El karma de vivir al sur* exibido em 2002 no canal Discovery Civilization.

Creo que sin escándalos, Charly habría sido mucho menos discutido porque su música es contundente. Al haber menos discusión, hubiera habido menos pasión, y además hubiera existido la ausencia de una épica, que reviste con drama los pasajes de una vida.⁵⁰

Já no seu primeiro trabalho solo o público começa a conhecer esse personagem. “*Yendo de la cama al living*” possui faixas que se tornariam antológicas, a canção que dá nome ao disco, como já citado, trata da angústia vivida pela realidade de um conflito armado, o refrão *fala “Voy yendo de la cama al living sientes el encierro”* retratando a reclusão que o músico e boa parte da população argentina viviam neste momento.

A Guerra das Malvinas como já tratamos, foi um importante acontecimento para a difusão massiva do rock nacional. O lançamento do primeiro disco da carreira solo justamente nesse momento, fez com que muitos creditassem o sucesso de Charly a esse impulso recebido pelo desastroso conflito. Tal acusação, assim como a de que o rock nacional surgiu em decorrência das Malvinas, provocaram declarações furiosas de Charly Garcia:

La onda era: “Por la guerra de Malvinas surgió el rock nacional.” Y yo decía: - La concha de tu madre: ninguna guerra de ninguna Malvina. Yo estaba acá hace rato y me parece que, históricamente, si no hubiera pasado los hubiera sido mejor. O sea, para el rock fue mejor, pero me parece de último. Acá no surgió ningún movimiento. Agarraron un disco viejo y lo pusieron. (...) Nos pasaban por la radio. Todo bien...Fuck you.” (GARCIA apud NERCOLINI, [S.d.], p.6.)

O conflito nas Malvinas também foi a inspiração para a terceira faixa do disco chamada “*No bombardeen Buenos Aires*”:

No bombardeen Buenos Aires
no nos podemos defender.
Los pibes de mi barrio se escondieron en los caños
espían al cielo
usan cascos, curten mambos
escuchando a Clash.
Estoy temiendo al rubio ahora
no se a quién temeré después.
Terror y desconfianza por los juegos
por las transas, por las canas
por las panzas, por las ansias
por las rancias cunas de poder
cunas de poder
Si querés escucharé a la B.B.C.
aunque quieras que lo hagamos de noche

⁵⁰ Depoimento de Sergio Marchi concedido por e-mail em 29 out. 2010.

y si quieres darme un beso alguna vez,
 es posible que me suba a tu coche.
 Pero no bombardeen Buenos Aires.
 No quiero el mundo de Cinzano
 no tengo que perder la fe
 quiero treparte pero no pasa nada
 ni siquiera puedo comerme un bife y sentirme bien.
 Los ghurkas siguen avanzando
 los viejos siguen en T.V.
 los jefes de los chicos
 toman whisky con los ricos
 mientras los obreros hacen masa
 en la Plaza como aquella vez
 como aquella vez
 Si querés escucharé a la B.B.C.
 aunque quieras que lo hagamos de noche
 y si quieres darme un beso alguna vez,
 es posible que me suba a tu coche.
 Pero no bombardeen Barrio Norte!⁵¹

A canção retrata o temor que o anúncio de um conflito armado causou na população. Utilizando a capital e o bairro que vivia (Barrio Norte) como possíveis lugares que podiam ser “bombardeados”, Charly aproxima a guerra das pessoas e utiliza justamente essa canção para montar a cenografia de seu show, algo ainda não visto nos palcos do país.

Realizado em 26 de dezembro de 1982, a apresentação aconteceu no estádio de Ferrocarril Oeste e teve 25 mil espectadores. A última canção apresentada no show era justamente “*No bombardeen Buenos Aires*” e assim que terminava de ser executada uma chuva de projéteis destruía o cenário que era a réplica de uma cidade. Pirotecnia e elementos teatrais eram totalmente novos para o público argentino que reagiu com surpresa à ousada apresentação.

Contudo, a grande produção gerou altos custos e para viabilizar a idéia de Charly foi necessário que um patrocinador investisse no espetáculo. Esse foi mais um pioneirismo de Garcia, até então, os shows das bandas locais não eram patrocinados e isso gerou revolta em parcelas do público e da crítica que o acusaram de se vender ao que ele ironicamente respondeu: “*Charly se cansó de hacer canciones de protesta y se vendió a Fiorucci*”⁵².”. O rock, estilo genuinamente revolucionário, dava mostras que nem toda novidade lhe agradava o que Garcia

⁵¹ GARCIA, Charly. No bombardeen Buenos Aires. Charly Garcia, **Yendo de la cama al living**. 1982.

⁵² NOBLE apud MARGULIS, 1997, p 79.

considerava um conservadorismo: “*Son como viejas. Se escandalizan por cualquier cosa.*”⁵³”

O álbum foi concebido entre a realização e término da guerra e, apesar de ter grande presença do sentimento de paranóia e paralisação que a ditadura e o conflito haviam provocado, também apresentava canções que vislumbravam uma nova época, onde a alegria também poderia ser argentina como vemos em “*Yo no quiero volverme tan loco*”:

Yo no quiero volverme tan loco
 yo no quiero vestirme de rojo
 yo no quiero morir en el mundo hoy.
 Yo no quiero ya verte tan triste
 yo no quiero saber lo que hiciste
 yo no quiero esta pena en mi corazón.

Escucho un bit de un tambor entre la desolación
 de una radio en una calle desierta
 están las puertas cerradas y las ventanas también
 no será que nuestra gente está muerta?
 Presiento el fin de un amor en la era del color
 la televisión está en las vidrieras
 toda esa gente parada que tiene grasa en la piel
 no se entera ni que el mundo da vueltas.

Yo no quiero meterme en problemas
 yo no quiero asuntos que queman
 yo tan sólo les digo que es un bajón.
 Yo no quiero sembrar la anarquía
 yo no quiero vivir como digan
 tengo algo que darte en mi corazón.

Escucho un tango y un rock
 y presiento que soy yo
 y quisiera ver al mundo de fiesta.
 Veo tantas chicas castradas y tantos tontos que al fin
 yo no se si vivir tanto les cuesta.
 Yo quiero ver muchos más delirantes por ahí
 bailando en una calle cualquiera
 en Buenos Aires se ve
 que ya no hay tiempo de más
 la alegría no es sólo brasilera.

Yo no quiero vivir paranoico
 yo no quiero ver chicos con odio
 yo no quiero sentir esta depresión
 voy buscando el placer de estar vivo
 no me importa si soy un bandido
 voy pateando basura en el callejón

⁵³ GARCIA apud MARCHI, 2005, p. 43.

Yo no quiero volverme tan loco
 yo no quiero vestirme de rojo
 yo no quiero morir en el mundo hoy.
 Yo no quiero ya verte tan triste
 yo no quiero saber lo que hiciste
 yo no quiero esta pena en mi corazón.
 Yo no quiero sentir esta pena en mi corazón.⁵⁴

Nesta música, Charly descreve a paralisação e tristeza que os anos de ditadura provocaram na população. Em versos como “*están las puertas cerradas y las ventanas también/ no será que nuestra gente está muerta?*” ou “*toda esa gente parada que tiene grasa en la piel /no se entera ni que el mundo da vueltas.*” fica evidente a estagnação instalada no país. A falta de liberdade de escolha também é criticada “*Yo no quiero sembrar la anarquía/yo no quiero vivir como digan/tengo algo que darte en mi corazón.*”, o desejo agora é de viver da forma desejada e não da imposta.

A música ressalta a necessidade de acreditar na possibilidade de ser feliz sendo quem é e vivendo no seu lugar de origem, quando diz “*Escucho un tango y un rock y presiento que soy yo y quisiera ver al mundo de fiesta.*” e ao fazer referência ao Brasil não ser o único local onde é possível sentir alegria. Desde aquela época era um hábito aos que possuíam condições financeiras, passar os verões nas praias brasileiras, o que contribuiu para que se construísse uma imagem de felicidade brasileira diante da tristeza argentina. A mensagem da música é que as pessoas consigam libertar-se da paranóia, que não tornem-se loucas, que parem de sentir ódio, porque em Buenos Aires também é possível ser feliz, pois “*la alegría no es sólo brasilera.*”.

Para encerrar o disco, outra canção que marcaria época e seria uma espécie de “ode a liberdade”: “*Inconsciente colectivo*”:

⁵⁴ GARCIA, Charly. Yo no quiero volverme tan loco. In: Charly Garcia, **Yendo de la cama al living**, 1982.

Nace una flor, todos los días sale el sol
 de vez en cuando escuchas aquella voz.
 Cómo de pan, gustosa de cantar, en los aleros de mi mente con las chicharras.
 Pero a la vez existe un transformador
 que te consume lo mejor que tenés
 te tira atrás, te pide más y más
 y llega un punto en que no querés.
 Mamá la libertad, siempre la llevarás
 dentro del corazón
 te pueden corromper
 te puedes olvidar
 pero ella siempre está
 Mamá la libertad, siempre la llevarás
 dentro del corazón
 te pueden corromper
 te puedes olvidar
 pero ella siempre está
 Ayer soñé con los hambrientos, los locos,
 los que se fueron, los que están en prisión
 hoy desperté cantando esta canción
 que ya fue escrita hace tiempo atrás.
 Es necesario cantar de nuevo,
 una vez más.⁵⁵

De melodía triste e canto suave que resalta o conteúdo da letra, a música foi posteriormente interpretada por diversos cantores argentinos que não faziam parte do rock, como Mercedes Sosa, por exemplo. A liberdade que estará sempre presente “*te pueden corromper/te puedes olvidar/pero ella siempre está*” era o sentimento mais cobiçado naquele momento em que os generais estavam finalmente deixando o poder.

O êxito deste disco fez com que terminasse qualquer possibilidade que ainda existisse de Charly montar uma nova banda, dando seguimento com sua carreira solo em 1983 lança “*Clics Modernos*” que não foi entendido pelo público. Neste trabalho Charly propõe uma estética mais pop-rock, o ritmo muitas vezes se sobrepõe às letras o que é uma novidade não somente na obra de Charly, mas no rock argentino de forma geral. Nesse disco uma das canções de maior destaque foi “*Los dinosaurios*” que trata dos desaparecidos da ditadura militar:

⁵⁵ GARCIA, Charly. Inconsciente colectivo. In: Charly Garcia, **Yendo de la cama al living**. 1982.

Los amigos del barrio pueden desaparecer
 los cantores de radio pueden desaparecer
 los que están en los diarios pueden desaparecer
 la persona que amas puede desaparecer.
 Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
 los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
 Los amigos del barrio pueden desaparecer,
 pero los dinosaurios van a desaparecer.
 No estoy tranquilo mi amor,
 hoy es sábado a la noche,
 un amigo está en cana.
 Oh mi amor
 desaparece el mundo
 Si los pesados mi amor llevan todo ese montón de equipajes en la mano
 oh mi amor yo quiero estar liviano.
 Cuando el mundo tira para abajo
 yo no quiero estar atado a nada
 imaginen a los dinosaurios en la cama
 Cuando el mundo tira para abajo
 yo no quiero estar atado a nada
 imaginen a los dinosaurios en la cama
 Los amigos del barrio pueden desaparecer
 los cantores de radio pueden desaparecer
 los que están en los diarios pueden desaparecer

la persona que amas puede desaparecer.
 Los que están en el aire pueden desaparecer en el aire
 los que están en la calle pueden desaparecer en la calle.
 Los amigos del barrio pueden desaparecer,
 pero los dinosaurios van a desaparecer.⁵⁶

Ainda hoje são milhares os que continuam como “desaparecidos” desde o tempo dos militares. Na Argentina a luta por descobrir o ocorrido com estas pessoas foi uma das intensas da América Latina, movimentos como o das “*madres de la plaza de mayo*” foram formados com a finalidade de encontrar respostas e punição aos responsáveis pelos desaparecimentos. Charly, utiliza de figuras que sempre o encantaram, os dinossauros, para transpor a fragilidade na qual as pessoas estavam expostas, ninguém estava livre de ter um familiar, amigo ou mesmo ser vítima dos “desaparecimentos”.

Em 1984 seria apresentado ao público aquele que é considerado o disco que encerra a trilogia essencial de Charly Garcia: “*Piano Bar*”. Das dez faixas do álbum, pelo menos cinco converteram-se em *hits* na época e atualmente são considerados

⁵⁶ GARCIA, Charly. Los dinosaurios. In: Charly Garcia, **Clics Modernos**. 1983.

clássicos da música popular. A primeira canção do disco é “*Demoliendo hoteles*”, que inspirou o título deste trabalho:

Yo que nací con Videla
 yo que nací sin poder
 yo que luché por la libertad
 y nunca la pude tener,
 yo que viví entre fachistas
 yo que morí en el altar
 yo que crecí con los que estaban bien
 pero a la noche estaba todo mal.
 Hoy pasó el tiempo,
 demoliendo hoteles
 mientras los plomos juntan los cables
 cazan rehenes.
 Hoy pasó el tiempo
 demoliendo hoteles
 mientras los chicos allá en la esquina
 pegan carteles.

Yo fui educado con odio
 y odiaba la humanidad
 un día me fui con los hippies y tuve un amor y también mucho más.
 Ahora no estoy más tranquilo,
 y por qué tendría que estar
 todos crecimos sin entender
 y todavía me siento un anormal
 Hoy pasó el tiempo,
 demoliendo hoteles
 mientras los plomos juntan los cables
 cazan rehenes.
 Hoy pasó el tiempo
 demoliendo hoteles
 mientras los chicos allá en la esquina
 pegan carteles.⁵⁷

Um dos maiores sucessos da carreira de Charly, “*Demoliendo hoteles*” sintetiza a influência que os acontecimentos externos tiveram sobre sua vida e a reação que teve diante deles. Ao mencionar Videla, os *hippies* que lhe trouxeram o amor e sua contínua confusão existencial “*todos crecimos sin entender y todavía me siento un anormal*” faz um relato de personagens e sentimentos que fizeram parte de uma época repleta de conflitos e transformações. No refrão, retrata um comportamento que seria como sua marca registrada: o de destruir quartos de hotéis por onde passava. Assim, converge as problemáticas sociais com as pessoais, demonstrando a impossibilidade de separá-las, já que são diretamente influenciadas uma pela outra.

⁵⁷ GARCIA, Charly. Demoliendo hoteles. In: Charly Garcia, **Piano Bar**, 1984.

Ainda nesse álbum tem destaques canções como “*pomesas sobre el bidef*”, “*raros peinados nuevos*”, “*rap del exilio*” e “*cerca de la revolución*” que traz uma percepção dos problemas que enfrentaria o país no futuro: “*Y si mañana es como ayer otra vez lo que fue hermoso será horrible después. No es sólo una cuestión de elecciones*”⁵⁸.

Junto a Pedro Aznar lança o disco “*Tango*” em 1986, onde faz experimentações com outras sonoridades, inclusive, como já anuncia o título da obra, com o tango. No ano seguinte, lança “*Parte de la Religión*”, um disco compacto bastante elaborado desde a capa até as letras, porém tem mais impacto entre a crítica do que com o público. “*Filosofía Barata y Zapatos de Goma*” chega ao público em 1990 e provoca problemas com a Justiça devido a sua última faixa: a versão rock do Hino Nacional Argentino. Devido às repercursões que tal fato provocou e ser ilustrativo da relação do rock argentino com a identidade nacional, iremos apresentá-lo mais detalhadamente.

3.5 EL HIMNO DE CHARLY

Em 1990 os argentinos ainda tinham o Hino muito associado ao governo militar que fez sua execução e canto obrigatório em escolas, instituições públicas e demais ocasiões que considerasse conveniente. Neste ano, algumas semanas após o término do Mundial de futebol, Charly Garcia, vestido com a camiseta de Maradona, apresentou pela primeira vez ao vivo sua versão da canção pátria. A repercursão foi imediata, as rádios começaram a executar o que chamaram de “*el himno de Charly*”. No dia 19 de outubro, o jurista Carlos Horacio Hidalgo acusou o músico de ultraje aos símbolos pátrios, o que poderia resultar em pena de um a quatro anos de prisão.

O interessante é que Charly não modificou absolutamente nenhum trecho da letra do Hino Nacional, tampouco a melodia, salvo algumas inflexões e, obviamente, o uso de guitarras e bateria dando o ritmo rock à canção. Apesar disso, o simples fato de ter sido Charly a cantar o Hino já significou afronta ao símbolo pátrio.

⁵⁸ GARCIA, Charly. *Cerca de la revolución*. In: Charly Garcia, **Piano Bar**, 1984.

Quando questionado se havia alguma intenção de ironia ou paródia em sua versão, o músico respondeu: “*En vez de 'al gran pueblo argentino salud' yo podría habría dicho 'al gran pueblo argentino fuck you', pero no, porque no fue mi intención*⁵⁹”. Segundo Charly, sua intenção era aproximar o Hino das pessoas, pois, de acordo com ele, ninguém o canta com naturalidade como faz com as músicas populares:

¿Qué más lindo que grabar el Himno y poder tararearlo en el baño de tu casa? Por qué sólo tenemos que escucharlo cuando se muere alguien o se declara una guerra o hay que levantarse a las seis de la mañana para ir al colegio y ver cómo levantan todos los días la bandera, siempre lo mismo? (GARCIA apud BUCH, 2008, p. 90)

De qualquer forma, até haver julgamento, as rádios argentinas foram proibidas de executar a versão de Charly e o debate sobre o tema se instaurou na sociedade como aponta Esteban Buch:

Con el anuncio de la demanda por ultraje presentada ante un juzgado acompañando la aparición del disco, el *Himno de Charly* va a suscitar inmediatamente un amplio debate que, en un país aun en pleno período de “transición democrática”, ofrece posiciones encontradas sobre el problema de la identidad nacional. (BUCH, 2008, p. 91)

Houve divisão de opiniões, o prefeito de Buenos Aires na época do ocorrido, Carlos Grosso, e o diretor de orquestra, Pedro Ignacio Calderón, figuras que imaginava-se seriam contra a versão, mostraram-se favoráveis, assim como alguns professores e diretores de escolas que acreditavam que os alunos poderiam se interessar mais pelos assuntos e símbolos pátrios. Depois de muita polêmica, o juiz Néstor Blondi anunciou uma sentença judicial que autorizava a emissão pelas rádios da contraditória versão, justificando a sentença na esperança que “*dicha versión pudiera ser un vehículo emocional, nada desdeñable, que sin menoscabo de la versión original sirva para exaltar los sentimientos de nacionalidad de los ciudadanos jóvenes*⁶⁰”.

É interessante que em nenhum momento foi mencionado o direito a liberdade de expressão, todos os argumentos giravam em torno da não ofensa ao símbolo

⁵⁹ BUCH, Esteban. Músicas populares y músicas de Estado: sobre una versión rock del Himno Nacional Argentino. **Revista Sociedad y Economía**, Colômbia: Universidad del Valle, Nº 15, 2008, p. 90.

⁶⁰ BLONDI apud BUCH, 2008, p. 91.

pátrio. Ironicamente, a liberdade é um dos direitos ressaltados no Hino Nacional Argentino:

Oíd mortales el grito sagrado
Libertad, libertad, libertad⁶¹

Charly Garcia assim comenta esse verso:

Ese 'libertad, libertad, libertad' lo podés decir las tres veces de una manera distinta: puede sonar como una protesta o como un pedido. [...] Soy parte de una generación que es libertad y se la tiene bien ganada. [...] Se qué es la libertad y se qué es perderla. (GARCIA apud BUCH, 2008, p. 90.)

Contudo, independente do motivo que liberou sua exucação, a versão de Charly para o Hino significou resgate de um símbolo nacional que estava desgastado, imerso em conotações pejorativas devido ao seu uso pelos militares. A versão metaforiza a reapropriação por boa parte da população de uma nação e de seus símbolos, mostrando também, que o rock faz parte da cultura e identidade argentina e, devido a isso, ajuda a construí-la e modifíca-la, afinal, a identidade nacional, como já abordamos, não nasce com o indivíduo, tampouco é estática, mas sim, construída e transformada.

[...] no será raro que muchos años después de haber sido grabada la versión se la escuche en manifestaciones políticas de los más diversos colores. Desde este punto de vista, el *Himno de Charly* es um símbolo de las inflexiones recientes de la identidad nacional en la Argentina, y también uno de los raros ejemplos de un acercamiento logrado entre músicas populares y músicas de Estado. (BUCH, 2008, p. 92)

Após esse episódio, a década de 90 seguiu para Charly marcada por internações em clínicas de reabilitações, prisões e dezenas de escândalos que preencheram as páginas dos jornais. Quando questionado se não lhe dava medo viver assim, respondeu:

No, me gusta. Es parte de la religión. Los que tienen miedo se van antes. Lo que pasa es lo de siempre: si me tiño el pelo o si me interno, soy tapa de todos los diarios. Si me dieran la mitad de ese espacio cada vez que saco un disco, vendería millones⁶².

Em 1997 Charly fez um cd conjunto com Mercedes Sosa, uma das figuras emblemáticas da música folclórica argentina. Tal proximidade faz com que a cantora

⁶¹ LÓPEZ, Vicente. **Himno Nacional Argentino**. 1813

⁶² Declaração feita no jornal Clarín em 16/02/93 presente em < <http://www.rock.com.ar/artistas/charly-garcia>> Acessado em: 01 Out. 2010.

o convida a participar de seu show no Festival Cosquín em Córdoba, o mais tradicional festival de música folclórica argentina. Mercedes encerraria o festival e anunciou a presença do roqueiro em sua apresentação, o que causou polêmica antes mesmo da realização do espetáculo:

La noticia de la presencia de García sacudió la calma y, claro, ya comenzó la polémica. En los bares, fogones y alrededores de la Próspero Molina las opiniones están divididas: algunos dicen que será un aporte para enriquecer la última luna y otros que lo consideran una blasfemia. (NERCOLINI, [S.d.], p. 2)

Os representantes do folclore receberam muito mal a notícia. O folclorista Horacio Guarani expressou seu descontentamento: *“Que traigan a cualquiera, pero entonces no lo llamen Festival Nacional de Folklore. No podés tener un cabaret y dar misa”* (Guarani apud NERCOLINI, [S.d.], p. 2). Mercedes Sosa reagiu às críticas imediatamente: *“Charly no es un delincuente, ni el enemigo público. Es un músico. Un maravilloso músico y compositor”*⁶³.

O resultado foi um público de 200 mil pessoas, muito maior do que a média dos dias anteriores. Na multidão observava-se uma composição atípica, formada por roqueiros e folcloristas. No meio do show Charly sobe ao palco e junto a Mercedes canta canções de sua autoria, encerrando sua apresentação com a execução de sua versão do Hino Nacional. A reação do público foi extremamente positiva. As manchetes dos jornais do dia seguinte resumiam o que havia ocorrido: *“Mercedes Sosa y Charly García, dos símbolos de la música popular, le habían demostrado al país que la plaza Próspero Molina es de todos”*. (NERCOLINI, [S.d.], p. 2)

Essa apresentação possibilitou a formação de um diálogo entre o rock e os estilos mais tradicionais da música popular argentina. Procuraram provar que, apesar das diferenças de estilo, algo os unia e possibilitava que se comunicassem e se mesclassem: o ser argentino, os traços de uma identidade, construída e transformada ao longo dos anos.

Simultaneamente ao sucesso, observa-se com o tempo que a figura de Charly parece cada vez mais auto-destrutiva, cometendo atos como jogar-se do nono andar

⁶³ BERÓN, Edgar. **Mercedes Sosa**: la vigencia de una grande. Disponível em: <<http://www.letralia.com/19/ar01-019.htm>> Acesso em: 02 Out. 2010.

de um hotel caindo na piscina ou tendo excessivas crises de *overdose* de drogas. Apesar disso, a identificação do povo argentino aumentava progressivamente, o que leva a crer que o comportamento do músico seja, em partes, reflexo da sociedade que vive.

Con respecto al pueblo argentino, me da la impresión que se eligen personajes auto-destructivos, porque existe en el pueblo una tendencia auto-destructiva. Charly lo sintetizaba con una frase maravillosa: "¿Cuántas veces tendré que morir para ser siempre yo?". Argentina es un país que es su peor enemigo, porque vive en una dualidad que la atraviesa desde el comienzo de su historia, que siempre fue traumática y dramática. ¿Será el gen italiano? Ahí sí que desconozco la respuesta.⁶⁴

As figuras políticas fizeram uso de sua popularidade em diversas ocasiões. Em 1999 foi convidado pelo então Presidente Carlos Menem a fazer um show na “*residencia de Olivos*”, o que causou polêmica, já que o governo de Menem estava sendo fortemente questionado nesta época.



Ilustração 2: Charly com Carlos Menem na *Residencia de Olivos* em 1999.

Também foi convidado pelo governo, depois de 14 anos da proibição da veiculação da versão rock do Hino, a executá-la na *Plaza de Mayo*, nas comemorações da independência do país. Aceitou o convite com alegria e foi a estrela da celebração nacional:

Claro que voy a ir y tocar. Va a ser re Woodstock con Jimi Hendrix. Incendiario. Estoy por la cuestión de tocar el Himno Nacional una vez que bajaron el retrato de Videla. Es la mejor venganza, tocar cuando vale la pena ser argentino. Me voy a romper la cabeza. Estamos hablando de un hito. (GARCIA apud SPERONI, 2010, P. 57)

⁶⁴ Depoimento de Sergio Marchi concedido por e-mail em 29 out. 2010.

Em 2005 foi a vez do Presidente Néstor Kirchner convidar Garcia até a Casa Rosada para se apresentar e receber uma homenagem, ganhando uma réplica da estátua que representa a República. Kirchner se disse fã de Charly, ao que o músico respondeu que isso parecia ser um “*karma nacional*”.

Lo que me gustaría en este show es dejar mi punto de vista, que es lo mismo que hice la otra vez cuando fui a la quinta presidencial de Olivos (en alusión a su encuentro con el ex presidente Carlos Menem). [...] Me parece interesante no sólo ser dichos por otros sino también decir uno; la música es fortísima y tiene mucho poder, como todas las artes⁶⁵.



Ilustração 3: Encontro de Charly Garcia e Néstor Kirchner na Casa Rosada.

Em 2010, em mais uma demonstração do papel do rock nacional na sociedade argentina, o governo da cidade de Buenos Aires, em uma campanha para promover a cultura popular, espalhou pela capital 60 muros que homenageiam figuras importantes da história do rock do país. O primeiro a ser inaugurado foi o de Charly Garcia na rua Carlos Pellegrini, criando integração concreta entre a cidade e o rock nacional.



Ilustração 4: Garcia na inauguração do muro em sua homenagem em Buenos Aires.

⁶⁵ Declaração de Charly Garcia retirada do site, <<http://www.lt24online.com.ar/2005news/06/04h.html>> Acesso em 01 de out. 2010.

Nos anos 2000 Charly seguiu produzindo discos com menor freqüência e qualidade, embora, como aponta Sergio Marchi⁶⁶, até seus piores anos foram, pelo menos, interessantes. Seu estado de saúde degradou-se cada vez mais até que em 2008 através de intervenção judicial e consentimento de familiares foi internado em um instituto neuropsiquiátrico. As especulações eram que não retornaria mais aos palcos, mas em 2009, ainda deteriorado, voltou a apresentar-se em público e em 2010 já se vê com melhora significativa, fazendo apresentações mais lúcidas.

Esse foi o preço pago por uma vida de excessos, de acordo com Mercedes Sosa, conseqüência de sua “genialidade”: *“El problema son las confusiones de la gente, que cree que ser adicto es lo mismo que ser loco. Charly es un genio. [...] La vida de los genios puede ser muy trágica”*⁶⁷.

Os argentinos frequentemente fazem referências a Charly como fotógrafo, pela sua capacidade de captar o que está ocorrendo ao seu redor e transcrever em canções como se fossem fotografias registradas no momento exato: *“Charly es un tipo que ha mirado este lugar del mundo como nadie. Ha sacado unas fotos de los argentinos que son increíbles.”* (PÁEZ apud MARCHI, 2007, p. 42). Em sua narrativa, como vimos, a idéia do coletivo foi predominante, sobretudo no início da carreira, quando evocou constantemente a liberdade, o repúdio a opressão e violência sofrida pela população. Já em segundo momento, prevaleceu o instrospecto, a busca da verdade interior sobre o superficial, dilemas que compartilhou através de suas músicas e atos.

[...] Garcia se comportó desde el principio como el cronista. En buena parte de la obra de Charly, en efecto, puede leerse entre líneas, y a veces directamente, una larga crónica de las dificultades, represiones, ideales, sueños frustrados y esperanzas de la sociedad argentina. Además, García ha llevado más lejos que nadie en el sur la fantasía beatle del estrellato en el rock, esa forma por un lado autocomplacida y por otro satírica de pensar que un artista puede, al mismo tiempo, ser fogonero de un mundo mejor pero exigir los tratos reservados a los semidioses, ganar mucho dinero, aparecer en los peores estados en los peores programas de televisión y conservar intacta la capacidad de observación crítica. (POLIMENI, 2001, p. 105)

⁶⁶ Depoimento de Sergio Marchi concedido por e-mail em 29 out. 2010.

⁶⁷ QUERIDO Charly. **La Nación**, Buenos Aires, 29 jun. 2008.

O declínio, a dor, a passionalidade foram alguns dos elementos comuns que compuseram a história recente da Argentina e de Charly Garcia, que encontrou no seu rock, onde pode mesclar guitarras com *bandoneón*, uma forma de expressar seus sentimentos. Essa expressão artística foi introduzida à cultura e imaginário do povo argentino nas últimas décadas. Como afirma Simon Frith⁶⁸, a primeira razão pela qual as pessoas gozam da música popular é porque a mesma dá resposta a questões de identidade, mediante experiências que nos permitem situarnos em relatos culturais imaginários. Os argentinos encontraram no rock nacional, aqui personificado por Charly Garcia, um espelho capaz de revelar seus defeitos e qualidades em linguagem própria e singular.

⁶⁸ FRITH apud GUTIÉRREZ, 2010, p.28.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa clarificou que os sentimentos de identificação e de pertencimento dependem de muitos outros fatores que unicamente o local de origem. A junção de uma série destes fatores criou uma identificação com a cultura vizinha que aliada à falta de estudos em nosso país sobre o rock argentino como manifestação cultural, motivaram a realização deste trabalho que teve por objetivo principal apresentar tal fenômeno musical como elemento de identidade nacional.

Através de levantamento bibliográfico e documental foram apresentadas questões sobre a construção de identidades na globalização, assim como, um breve histórico sobre a realidade Argentina contemporânea. Após apresentação desses temas contextualizadores, trouxemos o estudo de caso da obra de Charly Garcia, para que a partir de um exemplo específico o objetivo aqui proposto fosse melhor respondido e visualizado.

A construção de identidades em tempos de globalização é mutável e constantemente influenciada pelos elementos estrangeiros que chegam até nós. Na América Latina, somos expostos diariamente a culturas externas, sobretudo, a originada nos Estados Unidos, país que segue exercendo grande influência na política, economia e cultura mundial.

A identidade nacional está entre as mais afetadas por este processo global, sobretudo, porque sua construção está fortemente relacionada com as questões culturais. Apesar da avalanche de elementos estrangeiros que os latino-americanos recebem, a música local segue predominante na quase totalidade dos países, atuando como forma de resistência e fortalecimento das identidades nacionais.

O rock argentino há mais de quatro décadas tem demonstrado sua onipresença e influência na construção (ou reconstrução) da identidade da população. Leva o termo “nacional” em sua denominação quase redundante: Rock Nacional Argentino, reafirmando, dessa maneira, sua condição de local, legitimamente pertencente ao seu lugar de origem. Contudo, por ser um estilo

musical que foi trazido pela globalização para os países sul-americanos diretamente dos Estados Unidos e Inglaterra, a sua total integração à cultura local desperta interesse. Apesar do rock ter chegado também aos demais países da América Latina, não desenvolveu o mesmo histórico como manifestação social.

Nos anos 60, como vimos, o rock argentino começou a tomar formas, moldando sua personalidade com ritmos e temáticas locais, mas preservando a contestação herdada dos anglo-saxões. Nesta mesma época, o Brasil vivia a explosão da Bossa Nova e o surgimento do tropicalismo, um panorama que concentrava às atenções nestas novas manifestações culturais, não havendo adoção genuína do estilo rock que possibilitase o seu abasileiramento. Com histórico, características estéticas e papel na sociedade bastante distintos, torna-se pouco propício relacionar o rock argentino com o produzido no Brasil. Mais coerente é fazer relações entre a atuação do rock argentino e da MPB como manifestações artísticas que influenciaram a cultura e sociedade de seus respectivos países.

Como citado na introdução, já existem estudos acerca de tal relação. Nesta pesquisa foi encontrada uma tese de doutorado produzida no Brasil que estuda justamente a ação destes dois fenômenos em uma realidade globalizada (NERCOLINI, 2005). Ressalto que não fazia parte dos objetivos deste trabalho estabelecer comparações entre o rock argentino e qualquer tipo de manifestação cultural brasileira, no entanto, parece esclarecedor neste momento final fazer esta breve contextualização do movimento argentino com a realidade de nosso país, inclusive, para uma melhor compreensão da atuação do rock argentino naquela sociedade.

De acordo com o apresentado no capítulo 2, o rock nacional se desenvolveu simultaneamente a ocorrência de inúmeras transformações sofridas pelo país. O cenário adverso da Argentina alimentou a contestação característica do rock'n roll. A sua concretização como manifestação cultural possibilitou a formação de distintas vertentes que criaram uma pluralização do movimento. Apesar da diversidade, há nomes que representam o rock argentino como um todo, este é o caso de Charly Garcia.

O intenso envolvimento de Garcia com a música iniciado desde seus primeiros anos de vida, fez com que ele tivesse uma produção abundante de canções que acompanharam diversos momentos de seu país. Atuando como um cronista, relatou de maneira direta quando a democracia lhe permitiu ou metaforicamente quando a ditadura impôs, as inúmeras crises, tristezas e angústias argentinas. Sua figura irônica, polêmica, auto-destrutiva contribuiu para nutrir o mito da estrela de rock que o próprio músico criou. Charly Garcia tornou-se a personificação do rock argentino.

Além das influências exteriores ocasionadas pela globalização, a identidade de um povo que vivia no país mais desenvolvido de sua região e que abruptamente passou por diversos governos fracassados, traumas de ditaduras extremamente violentas e crises econômicas devastadoras não permaneceria intacta. O rock serviu de porta-voz dos argentinos quando estes estavam proibidos de expressarem suas opiniões, manteve-se presente no retorno à democracia e na aprendizagem de uma nova forma de viver em sociedade. Sua atuação no passado e presente o constituem em elemento eficiente na construção desta reformulada identidade nacional.

REFERÊNCIAS

ABRUZA, Federico Imbriano. Argentina: música, política y censura en los 70. **Creación y Producción en diseño y Comunicación**. Buenos Aires: Universidad de Palermo, novembro de 2009. Disponível em: <http://www.palermo.edu/dyc/publicaciones/creacion.../creacion_25.pdf> Acesso em: 25 set. 2010.

ALABARCES, Pablo. **Entre gatos y violadores**: el rock nacional en la cultura Argentina. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

BARBERO, Jesus-Martín. Jóvenes: Comunicación e identidad. **Pensar Iberoamericana. Revista de cultura**. Organización de Estado Iberoamericanos para la educación ciencia y la cultura, nº 0, 2000. Disponível em: <http://www.oei.es/revistacultura/secc_03/secc_03_1/pdf/print.pdf> Acesso em: 12 out. 2010.

BARROS, Antonio; DUARTE, Jorge (org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as conseqüências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

_____. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BEIRED, José Luis Bendicho. **Breve história da Argentina**. São Paulo: Editora Ática, 1996.

BERÓN, Edgar. **Mercedes Sosa**: la vigencia de una grande. Disponível em: <<http://www.letralia.com/19/ar01-019.htm>> Acesso em: 02 out. 2010.

BERTINI, Alfredo. **Economia da cultura**: a indústria do entretenimento e o audiovisual no Brasil. São Paulo: Saraiva, 2008.

BIOGRAFIA DE CHARLY GARCIA. **El karma de vivir al sur**. Buenos Aires, Discovery Civilization Channel, 2002. PROGRAMA DE TV.

BUCH, Esteban. Músicas populares y músicas de Estado: sobre una versión rock del Himno Nacional Argentino. **Revista Sociedad y Economía**, Colômbia: Universidad del Valle, N° 15, 2008. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/996/99612494004.pdf>> Acesso em: 21 set. 2010.

CANCLINI, Néstor. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminaras, 2007.

_____. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo: Iluminaras, 2008.

_____; MONETA, Carlos. **Las industrias culturales en la integración latinoamericana**. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

CAMPOS, Esteban. ¿Que 20 años no es nada? Globalización, posmodernidad y rebelión en Argentina, de Menem a Kirchner (1988-2008). **Argumentos**, Xochimilco: Universidad Autónoma Metropolitana, Vol. 22, Núm. 61, 2009. Disponível em: <<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=59512092005>> Acesso em: 10 ago. 2010.

Charly García actuó en la Casa de Gobierno. Disponível em: <<http://www.lt24online.com.ar/2005news/06/04h.html>> Acesso em: 01 out. 2010.

CORREA, Gabriel. El rock argentino como generador de espacios de resistencia. **Huellas, búsquedas en artes y diseño**, Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, nº 2, 2002. Disponível em: <bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/1276/correahuellas2.pdf> Acesso em: 22 ago. 2010.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock, nos passos da moda**: mídia, consumo x mercado. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

DELBUENO, Horacio Daniel. El rock nacional como herramienta contrahegemónica: cambiando lo amargo por miel y La gris ciudad por rosas. **Red Nacional de investigaciones en comunicación**, San Luis, 2009. Disponível em: <www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2009dedelbueno.pdf> Acesso em: 22 out. 2010.

EAGLETON, Terry. **As ilusões do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

FANJUL, Adrián Pablo. O rock argentino na crítica acadêmica. Elipse da materialidade verbal. **Comunicação & Sociedade**, São Bernardo do Campo:

PósCom-Metodista nº 49. São, 2º sem. 2007. Disponível em: <<https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/.../776>> Acesso em: 30 set. 2010.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1977.

FERREIRA, Verena. O que é ouvido absoluto? **Super Interessante**, São Paulo, out. 2008.

FURASTÉ, Pedro Augusto. **Normas Técnicas para o Trabalho Científico: Elaboração e Formatação**. Explicação das Normas da ABNT. 14. ed. Porto Alegre: s.n., 2008.

GETINO, Octavio. **Las Industrias Culturales en la Argentina**. Dimensión económica y políticas públicas. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1995.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 5.ed. 7. reimpressão. São Paulo: Atlas, 2006.

GUTIÉRREZ, Edgardo. **Rock del país: estudios culturales de rock en Argentina**. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy. Universitaria de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Human Development Report 2010. Disponível em: <http://www.un.int/wcm/webdav/site/portal/shared/iseek/documents/2010/November/HDR_2010_EN_Complete.pdf> Acesso em: 03 nov. 2010.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

MARCHI, Sergio. **El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona**. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2005.

_____. **No digas nada.** Una vida de Charly Garcia. Buenos Aires: DeBolsillo, 2007.

_____. **O rock argentino e Charly Garcia.** Buenos Aires, 26 out. 2010. Entrevista concedida via e-mail a Samanta Rocha Gomes.

MARGULIS, Mario (org.). **La cultura de la noche:** la vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires. 1ªed. 2ª reimpr. Buenos Aires: Biblos, 1997.

MONTANARI, Valdir. **História da Música:** da Idade da pedra à Idade do rock. São Paulo: Editora Ática, 1988.

NERCOLINI, José Marildo. **A construção cultural pelas metáforas.** A MPB e o rock nacional argentino repensam as fronteiras globalizadas. Tese de doutorado defendida no Programa de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

_____. **Nação e identidade nacional repensadas pelo Rock Argentino e pela Música Popular Brasileira.** Disponível em:
< <http://www.scribd.com/doc/30650936/Musica-NACAO-E-IDENTIDADE-NACIONAL-REPENSADOS-PELO-ROCK-ARGENTINO-E-PELA-MUSICA-POPULAR-BRASILEIRA>> Acesso em: 25 set. 2010.

OLIVEIRA, Renata Batista de. **O escândalo de uma nova perspectiva:** Trajetória do movimento do rock argentino (1966-1973). Dissertação de mestrado em história social defendida no Programa de Estudos Pós-graduados em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo: PUCSP, 2006.

POLIMENI, Carlos. **Bailando sobre los escombros.** Buenos Aires: Biblos, 2001.

QUERIDO Charly. **La Nación,** Buenos Aires, 29 jun. 2008.

Rock.com.ar. **El website del rock en Argentina.** Disponível em:
<<http://www.rock.com.ar/artistas/seru-giran>> Acesso em: 01 e 30 out. 2010.

_____. Disponível em: <<http://www.rock.com.ar/artistas/charly-garcia>>
Acesso em: 01 out. 2010.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna:** intelectuais, arte e videocultura na Argentina. 3 ed. Rio de Janeiro: editora UFRJ, 2004.

SPERONI, Mariana. Nadie vibrará su desconsuelo. La tierra y el agua como sustituciones de la Argentina post dictadura militar. Buenos Aires: **Editorial de la Universidad Nacional de La Plata**, 2009. Disponível em: <<http://www.sedici.unlp.edu.ar/ARG-UNLP-Lib-0000000013/6835.pdf>> Acesso em: 30 set. 2010.

ANEXO

Músicas analizadas no capítulo 3:

1. Canción para mi muerte
2. Lunes otra vez
3. Botas locas
4. Viernes 3 AM
5. Canción de Alicia en el país
6. Encuentro con el diablo
7. No llores por mí Argentina
8. No bombardeen Buenos Aires
9. Yo no quiero volverme tan loco
10. Inconciente colectivo
11. Los dinosaurios
12. Demoliendo hoteles
13. Himno Nacional Argentino (versão Charly Garcia)

