



Las habladurías del mundo no pueden atraparnos: a estética de Artaud como elemento de compreensão histórico-social da Argentina (1966-1973)

Karin Helena Antunes de Moraes
Mestranda em Estudos Latino-Americanos
PPG – IELA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

Resumo: O ano de 1973 é chave para a compreensão da política e da cultura recente da Argentina. A vitória de Héctor Cámpora nas eleições e o retorno e logo, presidência de Juan Domingo Perón, levavam a população a acreditar que a repressão e o cerceamento praticado pela autodenominada *Revolução Argentina* faziam parte do passado. No campo sociocultural, eram tempos de efervescência e vanguardas artísticas, de modificações comportamentais e de fortalecimento da música jovem. O rock, um recém-chegado ao país, era visto com grande desconfiança tanto pelos setores conservadores quanto pelos mais progressistas. Deste modo, este trabalho busca evidenciar o papel do disco *Artaud* de Luis Alberto Spinetta, e mais especificamente, as convergências entre a proposta estética de sua capa com o inconstante cenário político e a recusa da sociedade local em aceitar o rock como um elemento de sua cultura.

Palavras-chave: rock; sociocultura; política; Argentina

Resumen: El año de 1973 es clave para la comprensión de política y de la cultura reciente de la Argentina. La victoria de Héctor Cámpora en las elecciones, el regreso y luego, la presidencia de Juan Domingo Perón, llevaron parte del pueblo a creer que la represión y los hostigamientos practicados por la autodenominada Revolución Argentina formaban parte del pasado. En el campo sociocultural, eran tiempos de efervescencia de las vanguardias artísticas, de cambios comportamentales y de fortalecimiento de la música joven. El rock, recién llegado al país, fue recibido con desconfianza por sectores conservadores y progresistas. De este modo, este trabajo intenta percibir las convergencias entre la propuesta estética del disco *Artaud*, de Luis Alberto Spinetta con el inconstante escenario político y el rechazo de parte de la sociedad hacia el rock.

Palabras clave: rock; sociocultura; política; Argentina

Introdução

O presente artigo busca encontrar as confluências entre um momento político-social conturbado para a Argentina e a capa do disco de Luis Alberto Spinetta, *Artaud*, que foi responsável por romper com a quadratura dos invólucros de 31x31 apresentando uma proposta estética distinta e sem limites estabelecidos.

O nome do disco é uma homenagem ao poeta francês Antonin Artaud, referente do surrealismo. O título nos permite a vislumbrar também o diálogo que se estabelecia com outras formas de linguagem. Neste



artigo falarei sobre os acontecimentos políticos anteriores ao retorno de Perón ao país, mais precisamente sobre o período autodenominado como *Revolução Argentina* (1966 – 1973) e as ações que impactaram diretamente o movimento rock dos primeiros anos.

Abordarei ainda as dificuldades encontradas por este gênero musical no período que marca o início da produção do rock em castelhano na Argentina. Período este, que coincide com o golpe contra o presidente Arturo Illia (1963-1966) e a ascensão militar liderada pelo conservador Juan Carlos Onganía.

Deste modo, a proposta gráfica de *Artaud*, disco que surge no horizonte de uma “Argentina Liberada”, não sinaliza apenas o desejo de transposição de limites frente ao cerceamento e à padronização imposta pela ditadura, como também, dialoga com os conflituos acontecimentos que marcaram a “Revolução Argentina” e que culminam no ano de 1973 com fatos como *La Masacre de Ezeiza* e o assassinato do sindicalista e homem de confiança de Juan Domingo Perón, José Ignacio Rucci. Deste modo, tomamos a proposta estética de Luis Alberto Spinetta como um elemento de compreensão destes anos.

Da Revolução Argentina à Argentina Liberada: a frustrada primavera peronista

Para compreender os convulsivos acontecimentos de 1973, suas aflições com a contracultura argentina, e as relações entre o contexto político-social com o disco gravado por Luis Alberto Spinetta, *Artaud*, é necessário fazer um breve retrocesso histórico até o período da chamada Revolução Argentina (1966-1973), quando uma junta militar depôs o governo de Arturo Illia (1963-1966), na qual sucederam-se no poder Juan Carlos Onganía, Roberto Marcelo Levingston e Alejandro Agustín Lanusse.

É certo que o clima de polarização política havia se intensificado em 1955, com a queda do governo de Juan Domingo Perón. O ex-presidente, viu-se obrigado a deixar o país, seus seguidores foram duramente perseguidos e o peronismo foi proscrito da vida política nacional. Cabe ressaltar ainda, que os governos que sucederam o golpe de 55, ou foram diretamente comandados por militares, ou custodiados pelas Forças Armadas. Esta característica reforça a importância das eleições livres convocadas para março de 1973, marcando não apenas um processo eleitoral sem intervenções militares como também, o retorno do peronismo.

Entretanto, até a chegada deste momento histórico para a política nacional, transcorreram-se quase sete anos de forte repressão de Estado, sendo as medidas coercivas mais recordadas pertencentes ao governo do general Juan Carlos Onganía (1966-1970). Uma das primeiras medidas de seu governo ficou conhecida como *La noche de los bastones largos*, que foi uma brutal intervenção policial na Universidade de Buenos Aires. O conselho universitário foi dissolvido e os preceitos da reforma universitária, que garantiam um governo compartilhado entre professores, alunos e graduados das instituições, anulado. A invasão policial na universidade deixou um rastro de destruição de bibliotecas, pesquisas, laboratórios, além de centenas de feridos e cerca de 300 pessoas detidas. O campo cultural foi um dos que mais sofreu com a censura. Algumas músicas, óperas, ballets e peças teatrais foram proibidas. Livros foram queimados. Locais considerados subversivos eram vigiados de perto e diversos deles foram fechados.

Aquilo que se anunciava como a grande revolução, capaz de organizar o país com autoridade para levá-lo ao caminho do desenvolvimento econômico frustrou-se violentamente. A Revolução Argentina abriu caminho para uma das piores e mais violentas páginas da nação (O Processo 1976-1983)¹. A doutrina das fronteiras ideológicas, que visava proteger o país da “subversão” - que se intensificou após a Revolução Cubana – liberou a perseguição a tudo e a todos que fossem considerados imorais, subversivos ou comunistas.

Em contrapartida, Buenos Aires ascendia ao posto de capital cultural com a criação a finais dos anos 50 do Museu de Arte Moderna, do Instituto Nacional de Cinematografia e do Instituto Di Tella, este último fechado durante o regime de Onganía. O Di Tella conquistou admiradores e também críticos que o acusavam de frívolo e elitista, entre eles, o filósofo Oscar Terán (1991, p. 75) que afirmava que “desde la izquierda sólo se verá la frivolidad que en efecto contenía y que figuraba la antítesis del modelo predominante del intelectual comprometido (...)”. Apesar das críticas, o Instituto desenvolveu um importante papel para a produção artística e cultural do período. Por ele, passaram nomes como Nacha Guevara, León Ferrari, Marta Minujín e os grupos que formam parte da gênese do rock nacional, *Manal* e *Almendra*. Como afirma Luis Alberto Romero (2012, p. 227)

Las vanguardias artísticas se concentraron en el Instituto Di Tella, combinando bajo el amparo de una empresa por entonces pujante y modernizada la experimentación con la

1 Processo de Reorganização Nacional é o nome com o qual é conhecido a última ditadura cívico-militar na Argentina.



provocación. Quienes animaban esa experiencia – y en particular Jorge Romero Brest – estaban convencidos de recrear en Buenos Aires un verdadero centro internacional del arte, y si el diagnóstico quizás era excesivamente optimista, lo cierto es que, como pocas otras veces, la creatividad local se vinculó con la del mundo.

Experimentação e provocação eram a tônica da geração dos anos 60. O desejo de ruptura com a sociedade frequentemente transparecia no vestuário. Roupas coloridas, saias mais curtas, cabelos longos nos homens, ausência de gravata e *gomina* nos cabelos começavam a chocar-se contra uma sociedade influenciada e homogeneizada por *smokings* e cabelos cuidadosamente penteados.

A influência *hippie*, vinda do fortalecimento do movimento fora do país, principalmente após o conflito entre Estados Unidos e Vietnã podia ser notada nas roupas e no modo de viver que convidavam ao amor e a não violência. Este novo estilo de vida, colidia com os padrões de uma parcela da sociedade profundamente conservadora que apoiava a chamada “guerra anti-hippies”, defendida por parte dos meios hegemônicos de comunicação.

Como anteriormente mencionado, Onganía esmerou-se na defesa dos valores morais como a família e os bons costumes. Estes princípios combinados à uma política tradicional arraigada ao velho nacionalismo mantinham a simpatia de boa parte da classe média ao governo.

Foi neste ambiente de grandes modificações culturais, comportamentais, de fortes conflitos geracionais e de grande turbulência político-social que o rock cantado em castelhano emitiu seus primeiros acordes na Argentina. Porém, o estilo musical encontrou forte resistência da sociedade. Em contrapartida, as gravadoras, percebendo que o público jovem que não se sentia representado pelo tango ou pelo folclore – que vivia o seu auge – era um consumidor importante de música, passou a se abrir para atender a este nicho de mercado. Sergio Pujol (2015, p. 25) lembra que

la industria del entretenimiento buscaba forjar ídolos juveniles a la medida de los nuevos tiempos, emulando a figuras sueltas que, a través del disco, llegaban desde Estados Unidos y Europa. Por supuesto, siempre hubo sonoridades de descarte, de úselo-y-tírelo, pero desde fines de los años 50 la industria de entretenimiento había quedado más supeditada a la cultura de masas con la que los Estados Unidos se posicionaban en el contexto de la guerra fría. Con el reinado del disco de 33 1/3 revoluciones, fabricado con vinilo, se impusieron los tocadiscos portátiles, que enseguida se instalaron en la habitación del adolescente, ese gran cliente a conquistar. Simples y longplays, con sus caras “A” y “B”, invitaban a la escucha

reiterada de temas convertidos, estrépito generacional mediante, en bandera de identidad diferenciada. Fue entonces que el valor musical empezó a medirse según la distancia que separaba a la nueva música del gusto de los padres.

Ao citar as sonoridades de descarte, Pujol refere-se diretamente ao estilo de música jovem que era furor neste momento, a *Nueva Ola*, cujo grupo de maior destaque foi *El Club del Clan*, um grupo de jovens cantores “rebeldes, mas muito bons, fiéis a seus amigos e a seus afetos” (ALABARCES, 1995, p. 39). Em resumo, o *Club del Clan*, era formado por jovens cantores produzidos por gravadoras que obtiveram um sucesso efêmero e que além de vender suas músicas, e filmes vendiam uma imagem e um estilo de vida.

Porém, o surgimento daquilo que hoje convenciamos chamar de rock nacional, está intimamente ligado aos músicos *nuevaoleros*. Pablo Alabarces (1995) e Sergio Pujol (2015) coincidem em afirmar que o rock nacional nasceu como uma resposta ao *Club del Clan*, que além de impulsionar os grupos já existentes e que compunham em inglês a arriscar-se em castelhano, abriu as portas das gravadoras a estes músicos.

Havia uma marcada diferença entre uma linha e outra que iam desde o estilo visual – *nuevaoleros* com traje completo e cabelos bem penteados contra roupas coloridas e logas cabeleiras – até o manejo mais apurado que o segundo grupo possuía com os instrumentos musicais e a densidade de suas composições. Entretanto, havia outro importante traço em comum aos dois estilos. Ambos sofriam com o desprezo de setores progressistas da sociedade incluindo outros artistas como Osvaldo Pugliese, expoente do tango e vinculado ao Partido Comunista, que defendeu que “Un movimiento artístico popular por la música nacional se hace impostergable contra la invasión foránea”², ou seja, além da barreira do preconceito por seu visual “sucio y desprolijo”³ no auge da guerra anti-hippie os músicos que se animaram a levantar as bases deste gênero na Argentina ainda precisavam convence-los de que o rock poderia falar e apropriar-se de idiosincrasias nacionais.

Sendo assim, podemos perceber que o rock na Argentina neste momento, não gozava do prestígio que possui hoje. Esta música sequer era chamada deste modo, nomes como música hippie, música beat ou simplesmente música jovem eram utilizados para referir-se aos músicos que tomando o exemplo de Elvis

2 O músico publicou suas impressões sobre os novos gêneros que se inseriam na música argentina. Durante os primeiros anos, o rock constantemente foi acusado de ser um elemento estrangeiro e imperialista.

3 Nome da canção de autoria de Norberto Pappo Napolitano um dos referentes do rock local.

Presley, Johnny Cash e principalmente dos Beatles buscavam imprimir este tipo de sonoridade na música local.

Mesmo que *El Club del Clan* tenha aberto espaço para estes músicos eles não encontraram caminho fácil. As discográficas e os produtores ainda ligados à fórmula de canções pegajosas e sucesso fácil constantemente faziam alterações nas composições ou marcavam sucessivos shows sem pagar o que correspondia aos artistas.

A Argentina no entanto, contou com um selo alternativo que abriu horizontes para os novos músicos. Tratava-se de *Mandioca* (la madre de los chicos), fundada em 1968 e dirigida por Jorge Álvarez, – que já contava com sucesso no ramo editorial – Pedro Pujó, Rafael López Sánchez e Javier Arroyuelo. O nome propõem uma contraposição ao selo *Apple* onde gravavam os Beatles e “estava relacionado com a defesa de um produto regional, de valor subestimado” (OLIVEIRA, 2006, p 86). Se os Beatles tinham a *Apple*, os jovens músicos argentinos podiam contar com um selo cujo nome fazia referência a um produto desta terra, valor que estava em voga neste momento de busca por uma identidade nacional e que via no folclore o máximo representante da verdadeira música argentina. *Mandioca* posteriormente fusionou-se com o selo *Microfon* formando a *Microfon Talent*, responsável pela edição de *Artaud*.

A deformidade como antídoto

Luis Alberto Spinetta viveu o processo de formação do rock nacional desde o seu início com *Almendra*. Sua segunda banda, *Pescado Rabioso*, adotava um tom muito mais potente e visceral, o que distanciava o músico dos doces acordes de *Muchacha (Ojos de papel)*⁴. Inevitavelmente, tal ruptura gerou uma série de críticas por parte do público que desejava ouvir um som mais próximo ao que projetou o músico. Apesar da efêmera duração do grupo (1971 -1973), *Pescado Rabioso* mostra outra faceta de Spinetta, com maior distorção de guitarras unida à uma lírica poderosa. A banda marca seu nome na história do rock nacional também com *Artaud*, embora este disco seja um trabalho solista de Spinetta.

Uma análise descuidada e literal do álbum pode levar a uma não percepção da carga crítica do disco e sua confluência com o contexto político e social daqueles anos. Entretanto, a atitude ousada de lançar um

4 Música de maior sucesso de Almendra.

disco com uma capa que rompia com todos os padrões estabelecidos é um forte ato de rebeldia contracultural dentro de uma sociedade com códigos visuais formatados que buscava uma homogeneização moralista do pensamento e dos costumes. Como produto cultural, o disco e seus protagonistas pertenciam a uma lógica industrial que visava o sucesso rápido, embora Jorge Álvarez, um dos donos da *Talent* tivesse uma visão mais artística do processo.

Em tempos de promessa de uma “Argentina Liberada”, uma parcela significativa das produções culturais do período seguiram a linha ideologia da política peronista, cuja esperança renasceu em Cámpora. Pablo Schanton, jornalista da revista Rolling Stone – que elegeu em uma pesquisa com grandes nomes da música local, *Artaud* como o álbum mais importante da história do rock nacional – dissecou o disco em uma edição especial de 2013 e observa que

Antonin Artaud nunca quiso que su obra fuera considerada literatura. Del mismo modo, Artaud nunca quiso ser un disco, sino un gesto de vanguardia. Efectivamente, el disco-objeto era un inadaptado: denunciaba con su deformidad la cuadratura, la falta de libertad y el sometimiento a la geometría industrial del resto. (...) En el booklet del disco, que parecía prospecto de remedio, también se leía: 'Acaso no son el verde y el amarillo cada uno de los colores opuestos de la muerte, el verde para la resurrección y el amarillo para la descomposición y la decadencia?' (Antonin Artaud, carta a Jean Paulhan, París, 1937).

Foi com esta originalidade que Spinetta lançou luz a importantes questões que permeavam a produção artística daqueles anos, ainda que o músico seja frequentemente acusado de compor uma obra distante da realidade. É certo que o disco foi apresentado ao público dias após a assunção presidencial de Juan Domingo Perón, entretanto, muito do que há em *Artaud* são sinais diretos de um momento anterior.

Hoje sabemos que nem a vitória do “tio” Cámpora, festejada por Spinetta em cima de um caminhão com a Juventude Peronista, nem o regresso e a presidência do próprio Perón diminuíram a violência contra a esquerda e os *hippies*. Pelo contrário, para Paulo Renato da Silva (2014, p. 157) “Perón tentou controlar e desmobilizar a esquerda peronista quando voltou ao poder”. Além disso, o presidente adotou um papel de convivência com as ações praticadas pela Triple A (Aliança Anticomunista Argentina), organização criada pelo então ministro de bem estar social e homem de confiança de Perón, José López Rega. Esta organização foi

responsável pela morte e o desaparecimento de quase 700 pessoas entre 1973 e 1976, ou seja, a tão comemorada *Primavera Peronista* abriu caminho a um longo inverno.

O músico explica que embora tenha dedicado sua obra ao poeta Antonin Artaud, ele não toma a produção de Artaud como ponto de partida para a composição do disco que é uma espécie de resposta ao sofrimento que a obra do francês causa. Ele afirma que “La idea del álbum era exponer la posibilidad de un antídoto contra lo que opinó Artaud. Quien lo haya leído no puede evadirse de una cuota de desesperación”.

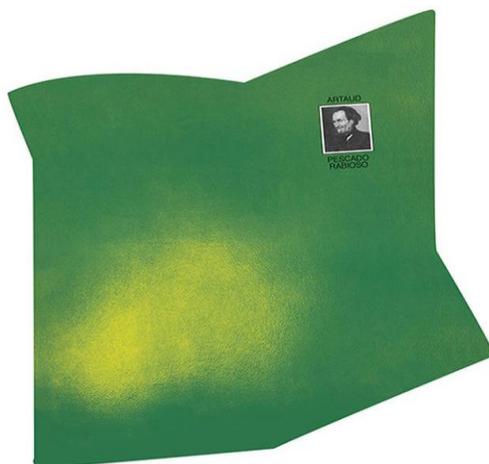
E o desespero das leituras que influenciaram Spinetta neste momento mesclam-se ao desespero dos conflitos de 1973, como o Massacre de Ezeiza, ocorrido quando cerca de dois milhões de pessoas foram até o aeroporto de Ezeiza com o intuito de dar as boas-vindas a Juan Domingo Perón, em seu retorno após 18 anos de exílio. O operativo de segurança chefiado pela direita do partido não desejava que a Juventude Peronista e os Montoneros, grupos ligados à esquerda – que estavam em maior número – se aproximassem do palanque onde discursaria Perón. Quando estes grupos avançaram, iniciou-se o fogo cruzado que deixou mais de uma centena de mortos e feridos.

Outro fato que abalou a sociedade neste ano foi o assassinato de José Ignacio Rucci, líder sindicalista peça chave para Perón dentro do movimento sindical. O assassinato de Rucci foi batizado como “Operação Traviata” em alusão a uma publicidade das bolachas *Bagley*, cujo slogan era “La de los veintitrés agujeritos”. O assassinato de Rucci cometido pelos Montoneros foi o signo de que as relações entre Perón e a esquerda se esfacelavam.

Contudo, 1973 também é recordado como o ano do fim da censura e como anteriormente mencionado, da convocação para eleições livres que colocariam fim ao período ditatorial iniciado em 1966. Foi neste ano também, que Miguel Grinberg, jornalista e professor intimamente ligado ao movimento rock, começou a convocar seu ouvintes da Rádio Municipal a participarem de encontros juvenis no Parque Centenário. Diversos músicos assistiam às reuniões, entre eles, Luis Alberto Spinetta. Grinberg conta que as convocatórias superaram as expectativas e por este motivo, eram formados grupos temáticos de poesia, teatro, psicologia, artes plásticas, etc, onde segundo ele “se discutía la posibilidad de hacer cosas desde la especialidad de la gente. Eran grupos de afinidad en los que había un sentimiento general de ir hacia la Argentina liberada”.

Gestado nestes encontros *Artaud* apresenta uma proposta estética pouco usual. A deformidade do desenho da capa que nega-se a encerrar-se em seus limites é um grito a esta libertação. É uma oposição às sombras repressivas e cerceadoras do Estado e de organizações como Triple A e FAEDA (Federação Argentina Entidades Democráticas Anticomunista). É a materialização da rebeldia contra as discográficas e contra “*los tildadores de lo extranjero*”⁵.

Aquela intrigante capa, rompe com seu papel de invólucro, de proteção e acomodação do disco para alçar-se à categoria de peça de arte, de objeto de confrontação e provocação que nos dias atuais é símbolo de desejo de colecionadores de vinis, chegando a custar cerca de 30.000 pesos.



Fonte: Revista Rolling Stone Argentina, mar. 2013.

Podemos imaginar que diante de tantas adversidades mercadológicas, a produção de um desenho com tais características e sua aceitação por parte da gravadora estabelecem uma nova dinâmica às produções locais. Questionado por Juan Carlos Diez (2012, p. 74) sobre como a gravadora reagiu ante ao desenho pouco convencional Spinetta responde

5 Trecho do manifesto Rock: musica dura la suicidada por la sociedad. Nesta passagem o autor aponta contra a repressão contra atitudes criativas, restringindo a abertura para a música produzida em outras partes do mundo sob o pretexto nacionalista.

¡Tuve unas luchas...! Me pedían de rodillas: “te la hago de oro, pero cuadrada”. Y yo les contestaba “Noo, ahora que me la aceptaste, no te vuelvas atrás. Pensá que estás sacando un disco muy original y chau”. Las disquerías devolvían los discos porque las tapas se doblaban en las bateas. [...] Se le doblaba las puntas en el transporte y la gente lo devolvía. Y, a la vez, el que tiene hoy ese disco tiene algo del rock nacional. Al sobre interno que decía “Informe frío” yo lo quise diseñar como se fuese el prospecto de un remedio escrito con letras verdes’

Estas lutas são ratificadas por Jorge Álvarez, que transitava entre as produções literárias – editando obras de autores como Ricardo Piglia, Rodolfo Walsh e Quino – e o papel de mecenas dos jovens músicos roqueiros. Álvarez, lembra que

Hubo un intento de asesinato por Artaud: cuando los que vendían discos decían que eso no se podía colocar en ‘ningún lugar’ y casi nos hechan por hacer un disco que no tenía la forma de ‘ese’ disco que todos tenían en su cabeza como el disco que ‘debía’ ser. (*El ojo con dientes, mar: 2012*)

O tempo jogou em favor tanto de *Artaud* e seu perturbador desenho, quanto do rock nacional, convertendo aquilo que era encarado como música sem valor e desinteressada em um principais pilares da cultura urbana do país e um dos grandes espaços de oposição durante a última ditadura cívico-militar (1976-1983).

Para Sergio Pujol (2015, p. 23), não é mera coincidência que *Artaud* tenha sido editado neste ano tão cheio de particularidades em um contexto de grandes modificações e conflitos. O historiador afirma que

Cuesta aceptar que aquello haya sido una mera coincidencia temporal. Hubo en esos años un correlato entre la turbulencia política y social del país y el crecimiento de una música que, en apariencia, no parecía estar demasiado atenta o interesada en la utopía revolucionaria, al menos como la imaginaban las organizaciones guerrilleras.

E em tempos de esperança de uma Argentina liberada que vivia o clímax da primavera peronista, uma capa de disco que propõem tal estética não deve ser separada de seu momento histórico. Ainda que a maioria dos roqueiros deste período não estivessem fazendo críticas frontais ao que ocorria no país, como por exemplo nas canções de protesto, ou que formassem parte de uma militância política ativa – o que não lhes

era permitido em virtude do rechaço dos setores de esquerda – não se pode afirmar contudo, que suas obras não possuam valor para compreender os desdobramentos socioculturais e políticos de seu tempo. Tal provocação de Spinetta e sua tentativa de jogar luz à repressão política-ideológica e também, aquela que os músicos sofriam por parte das gravadoras e da sociedade se materializa em *Artaud*, um incompreendido de seu tempo, como assinala a nota da revista *Pelo* dedicada ao álbum

Que todos los discos tengan tapas cuadradas también es odioso y oprimente. Seguramente inquietará a los que están standarizados porque les molesta no poder ponerlos en el anaquel de los cuadros. Quizás algún día se den cuenta que este disco no es cuadrado.

Ou seja, em uma sociedade que busca adequar-se, deparar-se com materiais como *Artaud* cujo encaixe – seja em uma prateleira, seja na busca de um formalismo por rótulos – é praticamente impossível causa um grande choque, pois é a fuga completa de um padrão pré-determinado.

Foi este o movimento que impulsionou o rock e que causou estranhamento e rechaço a seu momento. Entretanto, aqueles que puderam lançar um olhar mais aberto, livre de questões ideológicas rasas, basando o pensamento em questões mais profundas e não apenas na origem de um ritmo para assim poder amá-lo ou odiá-lo – já que as fusões dentro da música são inúmeras e um gênero quase nunca pode ser considerado livre de qualquer influência externa – puderam perceber que estavam diante de uma nova forma estética, seja pelas roupas, pelas composições ou pelas propostas artísticas dos novos músicos.

Considerações Finais

Artaud simboliza hoje a maior ruptura contra as amarras do mercado fonográfico e o desejo de cativar um público a qualquer custo. Analisando o contexto adverso para o rock no início dos anos 70, tal medida por parte de Spinetta e apoiada sobretudo por Jorge Álvarez foi bastante arriscada e os levou a sofrer toda sorte de críticas por conta de um desenho nada funcional e muito incômodo proposto para a capa.

Unindo o momento político – no qual as principais ideias pós período militar davam conta de uma Argentina liberada, reestruturada e unida – com o social e cultural – que vivia entre grandes mudanças comportamentais que potencializavam os conflitos geracionais e a resistência contra o rock – *Artaud* marca o



vanguardismo e estimula um novo olhar sobre o gênero que recém começava a criar suas melodias em castelhano e que vivia quase às margens da sociedade. Entretanto, tal convite não se faz de forma submissa, ela ocorre no desconforto, na dificuldade de manusear e guardar os discos nas estantes e nas vitrines.

Que esta escolha rebelde ocorra em um ano tão conturbado com o fim da ditadura e a alteração de quatro governantes no poder, não é mera coincidência. Há uma série de pontos de contato entre a proposta da obra e o ambiente político e social. Ainda que não haja uma vinculação direta do artista à militância ou uma crítica frontal contra os militares e o efeito deste período para a sociedade após anos de políticas repressivas, moralistas e punitivas.

O disco é um levante contra a repressão e o enclausuramento do pensamento. A deformidade incômoda é um convite a uma profunda reflexão sobre o papel social dentro de uma coletividade marcada por práticas baseadas na exclusão e extirpação daquilo que não se encaixa.

Referências Bibliográficas

- ALABARCES, Pablo. **Entre gatos y Violadores: El rock nacional en la cultura argentina**. Buenos Aires: Colihue, 1995.
- BERTI, Eduardo. **Spinetta Crônicas e Iluminaciones**. Segunda edição. Buenos Aires: Planeta, 2014.
- DIEZ, Juan Carlos. **Martropia. Conversaciones con Spinetta**. Buenos Aires: Aguilar, 2012.
- LUNA, Félix. **Argentina: de Perón a Lanusse (1943-1973)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- ROMERO, Luis Alberto. **Breve história contemporânea de la Argentina (1916-2010)**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- TERÁN, Oscar. **Nuestros años setentas: La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966**. Buenos Aires, Siglo XXI, 1991.

Dissertações e Teses

- OLIVEIRA, Renata Batista de. **O escândalo de uma nova perspectiva: Trajetória do movimento rock argentino (1966-1973)**. São Paulo, 2006. 213 f. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.



Artigos

PUJOL, Sergio. **Escúchame, alúmbrame. Apuntes sobre el canon de la "música joven" argentina entre 1966-1973.** Apuntes de investigación del CECYP, Buenos Aires, n. 25, p. 11-25, 2015.

SILVA, Paulo Renato da. Memória e história de Eva Perón. Revista de História USP, São Paulo, n 170, p. 143-173, jan-jun 2014.

Materiais extraídos da internet

Jorge Álvarez: “**Casi nos echan por hacer Artaud, nosotros éramos transgresores**”. Disponível em: <<http://elajocondientes.com/2012/03/16/jorge-alvarez-casi-nos-echan-por-hacer-artaud-nosotros-eramos-transgresores/>>. Acesso em: 15 fev. 2016.

Programa Quizás Porqué. Canal Encuentro. **Los Hippies**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=cTe6nHP3LZQ>>. Acesso em: 10 jan. 2016.

SPINETTA, Luis Alberto. **Rock música dura: la suicidada por la sociedad**. Disponível em: <http://www.clarin.com/espectaculos/manifiesto-escrito-Flaco-documento-definio_0_642535969.html>. Acesso em: 20 jan. 2016.

Sucesos Argentinos, 1967. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=TazBB-kuW4g>>. Acesso em: 2 fev. 2016.

Revistas

JALIF, Oscar. Una belleza rabiosa. **Rolling Stone Argentina**, Buenos Aires, p. 37, mar. 2013.

Revista Rolling Stone (2007). Artaud, algo más que un disco por Pablo Schanton.

Revista Pelo (1973). Artaud – Pescado Rabioso 1973.

Revista Panorama (1968).

Revista Hoy en la Cultura (1966).