

UNIVERSIDADE DE PASSO FUNDO

INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Mariana Aparecida de Oliveira Santana

Música e crítica social nas ditaduras da Argentina: a complexidade envolvendo a cena musical (1955-1983)

Passo Fundo  
2022

Mariana Aparecida de Oliveira Santana

Música e crítica social nas ditaduras da Argentina: a complexidade envolvendo a cena musical (1955-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de mestra em História sob a orientação do Prof. Dr. Adelar Heinsfeld.

Passo Fundo  
2022

### **Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

Santana, Mariana Aparecida de Oliveira

Música e crítica social nas ditaduras da Argentina: a complexidade envolvendo a cena musical (1955-1983) / Mariana Aparecida de Oliveira Santana. – Passo Fundo, 2022. 158 f.

Orientador: Prof. Dr. Adelar Heinsfeld

Dissertação (Mestrado) – Universidade de Passo Fundo (UPF), 2022.

1. Música argentina. 2. Peronismo. 3. Música de protesto. 4. Ditadura argentina. 5. Crítica política e social. I. Heinsfeld, Adelar. II. Título.

CDD-781

Sueli Costa - Bibliotecária - CRB-8/5213  
(SC Assessoria Editorial, SP, Brasil)

Mariana Aparecida de Oliveira Santana

Música e crítica social nas ditaduras da Argentina: a complexidade envolvendo a cena musical  
(1955-1983)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade de Passo Fundo, como requisito parcial e final para a obtenção do grau de mestre em História sob a orientação do Prof. Dr. Adelar Heinsfeld.

Aprovada em 01 de junho de 2022.

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Hernán Ramiro Ramírez (Unisinos)



---

Profa. Dra. Ana Luiza Setti Reckziegel (UPF)



---

Prof. Dr. Adelar Heinsfeld (UPF)



Dedico esta dissertação de mestrado à todos os “subversivos” que lutaram e lutam à favor da democracia, da liberdade de expressão e pela conquista de uma sociedade mais justa e igualitária.

Engana-se quem acredita que o trabalho de um pesquisador é completamente solitário, ainda que em boa parte do tempo de desenvolvimento da pesquisa, sua companhia seja a própria fonte, é com o apoio da família, dos amigos, e dos professores que o desenvolvimento da pesquisa torna-se mais leve e produtivo. Por este motivo, não poderia deixar de tecer meus agradecimentos às pessoas que estiveram comigo durante esse ciclo.

Agradeço primeiramente à Deus pelo privilégio de ser a primeira pessoa da família a fazer uma graduação e um mestrado, por me ajudar a perseverar até o fim, a vencer mais essa etapa, e concluir a pesquisa. Também agradeço à Ele por sempre estar comigo, me ensinando a ter equilíbrio e me ajudando a perseverar até o fim.

À Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo financiamento da bolsa de pós-graduação, possibilitando a continuação da minha formação acadêmica, e dois anos de um ensino diferenciado e de qualidade.

Aos meus queridos pais, Maria Luzia e José Carlos que sempre me apoiaram e torceram pelos meus sonhos.

Ao meu melhor amigo, e amado companheiro, Julio Cesar, por todo seu carinho, incentivo e por sempre acreditar em mim.

À minha saudosa avó, Maria do Carmo, por todo seu amor, cumplicidade e amizade.

Aos meus irmãos, Osmar e Oscar, e as “agregadas” Jéssica Souza e Jéssica Corrêa, companheiros e amigos de todos os momentos.

Ao meu orientador, professor Adelar Heinsfeld que teve um papel fundamental e decisivo na minha formação, acompanhando pontualmente a minha pesquisa, dando todo suporte e ensinamentos necessários para que eu pudesse concluir esse trabalho.

*Al profesor Jorge Christian Fernández, por las enseñanzas e intercambios, que también fueron fundamentales para el desarrollo de la disertación.*

À professora Ana Luiza Setti Reckziegel por sua paciência e orientação competente que foram essenciais durante o processo de qualificação e ajustes finais da dissertação.

Aos queridos professores do PPGH/UPF Adelar Heinsfeld, Ana Luiza Setti Reckziegel, Janaina Rigo Santin, Ironita Policarpo, e Luiz Carlos Tau Goulin por contribuírem de forma significativa e decisiva à minha formação acadêmica.

As colegas que o PPGH/UPF me deu: Ana Carolina Lorenzet Galvan, Vanucia

Gnoatto e Eliane Salete pela troca e parceria durante esse ciclo.

À todos os meus amigos que sempre estiveram presentes direta ou indiretamente nos momentos de minha formação, em especial: Ana Paula Paredez, Jéssica Soares, Mayara Vasconcelos, Camila Alves, Erika Bernard, Jacqueline Rocha, Karla Valéria, Ana Carolina Silva, Cristiane Benites, Alanna Antunes, Amon-Rá, Leocádia Araújo e Rafaela Vincensi.

E por fim à todos os amigos do coral, em especial ao maestro Manoel Câmara Rasslan, que me ajudaram a me conectar com a música.

*“Bronca porque rien satisfechos,  
al haber comprado sus derechos.  
Bronca cuando se hacen moralistas,  
y entran a correr a los artistas...  
Bronca porque está prohibido todo  
hasta lo que haré de cualquier modo...”*  
(Miguel Cantilo)



## RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo fazer uma análise sobre a utilização da música como crítica social no contexto de três ditaduras muito marcantes na História da Argentina: a ditadura de 1955-57, conhecida como “Revolução Libertadora”, a ditadura de 1966-73, conhecida como “Revolução Argentina” e a ditadura de 1976-83, autodenominada Processo de Reorganização Nacional. Para tal, foi apresentado um breve panorama histórico, político, econômico e social sobre a História Contemporânea da Argentina. A partir daí, foi feita uma análise das produções musicais cujas letras foram consideradas “não aptas” para serem difundidas, de acordo com o decreto de lei 4.161/56, no qual consistia em cinco artigos que objetivavam *desperonizar* a Argentina através de restrições severas, tais como a proibição de imagens, de símbolos e de expressões que faziam associação ao peronismo e ainda uma lista de palavras: peronismo, peronista, justicialismo, justicialista, terceira posição, a sigla PP (fazendo referência ao Partido Peronista) e as composições musicais denominadas “Los muchachos peronistas” e “Evita Capitana”, que tornaram-se canções símbolo da resistência peronista; de igual modo foi realizado uma análise das produções musicais que tiveram suas letras consideradas impróprias de acordo com a lei de radiodifusão, nº 22.285/80, lei aplicada pelo COMFER (Comitê Federal de Radiodifusão) – organismo estatal de censura manejado por militares e eclesiásticos. Buscou-se, analisar também, a partir de levantamentos bibliográficos, quais foram as tendências, os estilos musicais de maior difusão nos três períodos (tango, *folk* e *rock*), objetivando contribuir para o conjunto de estudos sobre a temática, empreender um estudo dos diversos grupos musicais que surgiram nesse período, e os grupos musicais já existentes que se utilizaram da música para denunciar e lutar contra o sistema imposto pelos governos ditatoriais daqueles momentos. Neste sentido, por se tratar de uma pesquisa que utilizou a música como fonte histórica, o trabalho apoiou-se nos estudos de dois autores que trabalham essa relação entre História e Música: Marcos Napolitano e José D' Assunção Barros.

**Palavras-chave:** Crítica política e social; ditadura argentina; música argentina; música de protesto; peronismo.

## ABSTRACT

The present work aimed to make an analysis on the use of music as a social criticism in the context of three very remarkable dictatorships in the history of Argentina: the dictatorship of 1955-57, known as the “Liberating Revolution”, the dictatorship of 1966-73, known as the “Argentine Revolution” and the dictatorship of 1976-83, self-styled as the National Reorganization Process. To this end, a brief historical, political, economic and social overview of the Contemporary History of Argentina was presented. From there, an analysis was made of the musical productions whose lyrics were considered “not suitable” to be disseminated, according to the decree of law 4.161/56, which consisted of five articles that aimed to *desperonizar* Argentina through severe restrictions, such as the prohibition of images, symbols and expressions that were associated with Peronism and also a list of words: peronism, peronist, justicialismo, justicialist, third position, the acronym PP (referring to the Peronist Party), and the musical compositions called “ Los muchachos peronistas” and “Evita Capitana”, which became symbols of Peronist resistance; In the same way, an analysis was carried out of the musical productions that had their lyrics considered inappropriate according to the broadcasting law, n° 22.285/80, a law applied by COMFER (Federal Broadcasting Committee) - state censorship body managed by military and ecclesiastics. We also sought to analyze, from bibliographic surveys, what were the trends, the most popular musical styles in the three periods (tango, folk and rock), aiming to contribute to the set of studies on the subject, undertake a study of the different groups musicals that emerged in this period, and the existing musical groups that used music to denounce and fight against the system imposed by the dictatorial governments of those times. In this sense, because it is a research that used music as a historical source, the work was based on the studies of two authors who work this relationship between History and Music: Marcos Napolitano and José D' Assunção Barros.

**Keywords:** Argentine dictatorship; argentinian music; peronism; political and social criticism; protest music.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Enrique Santos Discépolo .....	28
Figura 2 – O signo de “Cristo Vence” foi outro símbolo utilizado pelas forças rebeldes, aqui aplicado na gôndola do motor de um dos aviões glosters das F.A.A., que participaram das ações de 16 de junho de 1955 .....	39
Figura 3 – Rua lateral de la Plaza de Mayo, logo depois do ataque aéreo, em 16 de junho de 1955.....	40
Figura 4 – O decreto que proíbe a propaganda peronista foi publicado no Diário Oficial da República Argentina, 9 de março de 1956 .....	46
Figura 5 – 11 de maio de 1960. O Presidente da Nação, Arturo Frondizi, durante um encontro no Palácio do Governo com o gabinete militar, no qual os três secretários militares lhe apresentam um relatório sobre sua atuação na execução do Plano Conintes. ....	49
Figura 6 – La comparación con la lentitud de una tortuga fue una constante ironía de la oposición (A comparação com a lentidão de uma tartaruga foi uma constante ironia da oposição).....	52
Figura 7 – Presidente Arturo Illia em uma caricatura da época. “¿Y si les digo que tampoco sé cómo se corta un pan dulce?” (E se eu lhes dizer que tão pouco sei como se corta um pão doce?).....	54
Figura 8 – Presidente Arturo Illia discursando sobre seu projeto político e as medidas governamentais. “En una palabra, señores, ¡NADA! (Em uma palavra senhores, NADA!)..	55
Figura 9 – Arturo Umbeto Illia e as reuniões de gabinete.....	56
Figura 10 – Arturo Umberto Illia e Leopoldo Suárez sobre os ruídos do possível golpe. ....	57
Figura 11 – James Bond o salvador?! Eis a questão.....	58
Figura 12 – O adeus de Illia, e a chegada triunfal do general Onganía.....	59
Figura 13 – O golpe de 1966 sobre Arturo Illía .....	60
Figura 14 – Em 29 de julho de 1966, a ditadura aprovou o Decreto Lei nº 16.912, que pôs fim à autonomia universitária. A notícia foi publicada nos jornais no dia seguinte .....	63
Figura 15 – O matemático Juan Carlos Merlos, ferido durante a repressão em La Noche de Los Bastones Largos (imagem da esquerda); e os professores Guillermo Bomchill, Félix González Bonorino e Raúl Gagliardi (da esquerda para a direita) detidos pela polícia (imagem da direita).....	64
Figura 16 – Mulheres, professores e alunos foram repreendidos de forma brutal e violenta, recebendo pancadas com bastões largos, ou chutes por todo o corpo.....	64

Figura 17 – El Palito de abollar ideologias. (O bastão de esmagar ideologias).....	65
Figura 18 – Cantora argentina Mercedes Sosa .....	67
Figura 19 – Banda de Folk, Huerque Mapu .....	72
Figura 20 - León Gieco.....	90
Figura 21 – Sui Generis (Nito Mestre e Charly Garcia).....	115
Figura 22 – Sui Generis (Rinaldo Rafanelli, Charly Garcia, Nito Mestre e Juan Rodríguez) .....	115
Figura 23 - Sui Generis (“Pequeñas anécdotas sobre las instituciones”) .....	118
Figura 24 – Grupo musical La Máquina de hacer Pájaros .....	121
Figura 25 – Grupo musical Seru Giran.....	125
Figura 26 – Capa do curta metragem de Alicia en El Pais de Las Maravillas, produzido por Eduardo Plá .....	130
Figura 27 – Bicicleta, 1980 .....	133
Figura 28 – Alice no país das maravilhas.....	134
Figura 29 – Banda Los Violadores, uma das primeiras bandas de punk rock da América Latina.....	134
Figura 30 – Mantecol, manteiga de amendoim .....	136

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Eleições Presenciais.....	51
--------------------------------------	----

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CAL	<i>Comisión de Asesoramiento Legislativo</i>
CGT	Confederação Geral dos Trabalhadores
CONFER	<i>Comité Federal de Radiodifusión</i>
CONICET	Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Tecnológica
CONSUDEC	Conselho de Educação Católica
DSN	Doutrina de Segurança Nacional
EE.UU	Estados Unidos da América
ERP	<i>Ejército Revolucionário del Pueblo</i>
FAL	Fuerzas Armadas Liberación
FAP	Fuerzas Armadas Peronistas
FAR	Fuerzas Armadas Revolucionarias
GAN	Grande Acordo Nacional
GOU	Grupo de Oficiales Unidos ou Grupo Obra de Unificação
JP	Partido Justiça lista
OCPO	Organización Comunista Poder Obreiro
PI	Partido Intransigente
PL	Partido Laborista
PP	Partido Peronistas
PTR	Partido Revolucionário de Los Trabajadores
SIP	Secretaria de Informação Pública
UBA	Universidade de Buenos Aires
UCR	União Cívica Radical
UCRI	União Cívica Radical Intransigente
UCRP	União Cívica Radical do Povo
UDEPLA	União do Povo Argentino

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1. O TANGO E SUA CRÍTICA SOCIAL NA ARGENTINA (1943-1955) .....	19
1.1. A Revolução de 1943.....	19
1.2. Os primeiros anos de Juan Perón frente ao governo (1946-1951).....	24
1.3. O tango: muito além de um símbolo da nacionalidade argentina, um símbolo de luta e força .....	26
1.4. Juan Perón e o seu segundo mandato (1952-1955) .....	36
2. A DUALIDADE DO TANGO: ENTRE EXALTAÇÃO E BANIMENTO .....	38
2.1. O embrião do terror de Estado (A Revolução Libertadora).....	38
2.2. Governos civis oriundos do radicalismo (1958-1966).....	48
3. CANÇÕES QUE LIBERTAM: UMA DENÚNCIA AS INJUSTIÇAS VIVENCIADAS DURANTE A “REVOLUÇÃO ARGENTINA” (1966-1973).....	52
3.1. O terror ampliado: a saída da tartaruga e a entrada triunfal da morsa.....	53
3.2. A Música Folklórica .....	65
3.3. Repressão e Resistência .....	94
3.4. O retorno de Perón ao poder .....	98
4. MÚSICA E INTOLERÂNCIA DURANTE O <i>PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL</i> (1976-1983): UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES POLÍTICAS .....	101
4.1. O Terror Repressivo .....	101
4.2. O Terror Econômico .....	104
4.3. O Terror na Educação (As políticas educacionais).....	105
4.4. O Terror no âmbito cultural (A Música de Protesto).....	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	139
REFERÊNCIAS .....	143
ANEXO A – DOCUMENTOS UTILIZADOS:.....	150

## INTRODUÇÃO

A presente pesquisa se propõe a analisar a crítica política e social de três períodos ditatoriais vivenciados na Argentina (a Revolução Libertadora: 1955-1958; a Revolução Argentina: 1966-1973; e o Processo de Reorganização Nacional: 1976-1983) através da análise de músicas, mais especificamente as letras dessas músicas. No entanto, para isso, antes faz-se necessário conhecer a relação entre História e Música.

A Escola dos Annales, movimento historiográfico, fundado no século XX por Lucien Febvre e March Bloch, rompeu por completo com a historiografia positivista e deu origem a uma nova concepção da História, trazendo consigo contribuições que foram enriquecedoras, e se configuraram em um leque de novas fontes de pesquisa para em História<sup>1</sup>.

Diferente dos historiadores do Positivismo que se apoiavam exclusivamente nas fontes documentais, os historiadores da Escola dos Annales passaram a trabalhar com uma nova concepção de fonte histórica, incorporando em suas pesquisas novas abordagens, objetos e métodos.

Dentre essas novas fontes, e novas formas de escrever a História, estava a música, que a partir dos anos 70 foi sendo incorporada nas pesquisas históricas, se fazendo bastante “presente nos programas de pós-graduação”.<sup>2</sup>

Entretanto, anterior à descoberta da História para a utilização da música como fonte de pesquisa, a música já havia encontrado a História para esse fim. Muitas são as possibilidades de relação entre História e Música, como por exemplo: a História da música (A Música como objeto de estudo para a História); a Música como fonte histórica (a História através da Música); a História da disciplina música (a musicologia histórica e a História da História da Música); a Etnomusicologia<sup>3</sup> (também conhecida como antropologia/etnografia da Música); a Música como meio de representação para a História<sup>4</sup>; e a Música como meio de renovação para a História<sup>5</sup>.

De acordo com BARROS (2018):

<sup>1</sup> Ver BURKE, Peter. A Escola dos Annales 1929-1989. A Revolução Francesa da Historiografia. Editora Unesp: São Paulo, 1997.

<sup>2</sup> NAPOLITANO, Marcos. História & música: história cultural da música popular. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2002. p. 5.

<sup>3</sup> Concentra os seus estudos, a partir de uma análise da música inserida em um contexto cultural: manifestações e rituais de uma determinada cultura, de um determinado grupo “cuja prática musical não está voltada, *a priori*, à industrialização e ao consumo massificado”. NAPOLITANO, Marcos. História & música: história cultural da música popular. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2002. p. 5.

<sup>4</sup> BARROS, José D’Assunção. História E Música: Considerações sobre suas possibilidades de interação. Revista História & Perspectivas, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018.

<sup>5</sup> Ibidem.



História pode significar tanto um objeto de estudo (o universo dos acontecimentos e processos históricos) como a disciplina que se dedica a produzir conhecimento envolvendo este objeto ou universo de estudo (a disciplina História, propriamente dita). De igual maneira, temos a música (fenômeno sonoro e artístico) e a Música (disciplina que estuda a música e as manifestações musicais). (BARROS, 2018. p. 30).

A diferença entre essas abordagens acadêmicas da música encontra-se não somente na metodologia, mas também no objeto utilizado na pesquisa. Entretanto, o presente trabalho não tem por objetivo discutir as diferenças entre cada uma dessas abordagens. Será discutido brevemente apenas sobre a abordagem utilizada para essa pesquisa, que é a música como fonte para o estudo da História.

Para a análise e discussão das músicas, é importante destacar ainda os pressupostos de análise musical apresentado por Marcos Napolitano, onde o historiador ressalta a existência de dois parâmetros básicos para o estudo e análise de uma canção: a letra especialmente relacionada aos parâmetros poéticos; e a “música”, compreendendo a vocalização, a melodia, o arranjo, e a instrumentalização, que são relacionados aos parâmetros musicais<sup>6</sup>.

Ao falar em utilizar a música como fonte para a pesquisa em História, deve-se levar em consideração que a música engloba um conjunto de vários elementos.

De acordo com VILLAÇA (1999), a música se define como:

Complexo conjunto composto pelos elementos musicais por excelência: harmonia, ritmo, melodia, arranjo, instrumentação – e por uma série de outros elementos que compõem sua forma: a interpretação e os signos visuais que formam a imagem do intérprete, a performance envolvida, os efeitos timbrísticos e os recursos sonoros utilizados na gravação [...] a estes elementos acrescenta-se à letra da canção e toda a sua complexidade estrutural, à medida que qualquer signo linguístico, associado a um determinado signo musical, ganha outra conotação semântica, que extrapola o universo da compreensão da linguagem literária. (VILLAÇA, 1999. p. 330)

Ao escrever a História através da música, da utilização dela como fonte, o pesquisador pode optar por escolher trabalhar com um ou mais elementos desse complexo conjunto que é a música. Entretanto, como já mencionado anteriormente, tenho por objetivo trabalhar apenas com a letra da música, por ser este, no meu ponto de vista, o elemento mais importante para a compreensão do meu recorte temporal na presente pesquisa. Pois é a partir da letra que podemos perceber com mais facilidade aspectos políticos, sociais e econômicos.

---

<sup>6</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos. História & música: história cultural da música popular. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2002.

Também em alguns momentos será feita a utilização de charges enquanto fonte histórica, visto que a charge possui o importante papel de socializar, analisar experiências passadas de uma determinada época e ainda de abordar aspectos políticos utilizando-se da sátira e do humor.

De acordo com Fabiano Coelho (2016):

As charges buscam expor ideias, narrar fatos, acontecimento, de acordo com o autor e/ou grupo a que está vinculada. É possível dizer que a charge se configura como um texto iconográfico, com objetividade, sentidos e intencionalidades perante os seus receptores. Sua construção implica, entre outros objetivos, comunicar, levar à reflexão, construir representações para os receptores. Por essa perspectiva, as charges não podem ser visualizadas como simples diversão ou humor, pois são representações de experiências históricas, elaboradas a partir de concepções e olhares de determinados grupos. (COELHO, 2016. p. 6-7)

A música foi uma grande arma na luta pela democracia, pelos direitos civis e nas grandes guerras e conquistas. A musicalidade como instrumento para a construção de uma crítica social e política surge ainda entre o século XV e XVI, com “as vocalizações de chamado-e-resposta”<sup>7</sup>, introduzidos nas músicas de trabalho pelos negros escravizados, trazidos da África, constituindo-se como uma das estratégias mais sábias desenvolvidas pelos negros que resistiam, já que os senhores de engenho não tinham conhecimento sobre o seu idioma.

Tanto nas plantações de algodão dos EUA (Estados Unidos da América), assim como nas lavouras de cana-de-açúcar do nordeste brasileiro ou ainda nas minas subterrâneas do sudeste do Brasil, as letras das músicas entoadas pelos negros cantavam planos de fuga, articulavam estratégias de sobrevivência nos Quilombos, falavam sobre o desejo de alcançar a liberdade e, sobretudo, o sonho de voltar à sua amada África.

A música afro possuía características próprias que a diferenciava das outras, como: “a voz rouca e sentimental”<sup>8</sup>, a presença do tom obscuro, os ritmos sincronizados e a composição dos instrumentos de percussão, que enriqueciam ainda mais essa música.

Dessa música de resistência negra nasceu o *folk*, o *soul*, o *rhythm and blues*, o *rock and roll*, o tango e uma diversidade de outros gêneros populares de base afro, que marcou a história de luta pela democracia em diversos lugares do planeta no século XX, influenciando boa parte das canções de cunho ideológico.

No século XX, a música passou a ter uma amplitude ainda maior, sendo cada vez mais

<sup>7</sup> FRIEDLANDER, PAUL. Rock and Roll: Uma História Social. Tradução de A. Costa. 4º ed, RJ: Record, 2006. p. 31.

<sup>8</sup> Ibidem.

utilizada, deixando de ser uma mera manifestação artística, para se tornar uma das mais importantes formas de crítica social do século XX. A música formava reflexão, comunicação, denunciava a censura, sistemas repressivos, e era responsável por formar opiniões. Destaca-se nesse período, sobretudo, as canções revolucionárias observadas na Revolução Russa de 1917, na Guerra Civil espanhola em 1936, na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), nos totalitarismos pela Europa, e nas ditaduras na América Latina.

Durante a Revolução Russa, Dmitri Shostakovich, um dos maiores compositores do século XX, transformava-se em um gigante que deu voz aos sofrimentos e aos triunfos do povo soviético em um dos períodos da história mais turbulentos e revolucionário<sup>9</sup>. Suas composições abordavam os anos de revolução e guerra civil, os anos de fome e de terríveis privações e sofrimentos. Suas canções de composições trágicas e humanistas despertavam as massas para a vida política, inspirando toda uma geração.

Entre 1936 e 1939, a música ganhou espaço na dimensão política e social na Espanha durante a luta contra o fascismo, tendo a música um papel fundamental nesse contexto, sendo utilizada como veículo ideológico e de propaganda, servindo para a mobilização em torno de um ideal político, e também para a construção de fortes vínculos indenitários entre os diferentes grupos culturais<sup>10</sup>.

Por volta de 1939 foi a vez de *Bella Ciao*, uma famosa canção *dei partigiani*<sup>11</sup>, se popularizar como uma canção revolucionária, transformando-se em um hino da resistência italiana no combate contra o fascismo de Benito Mussolini e contra as tropas nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. A primeira versão da música teria surgido como um canto entre trabalhadoras rurais no norte da Itália, em Emília Romagna, entoado nas plantações de arroz, no final do século XIX<sup>12</sup>. A letra falava do sofrimento dessas mulheres, da vida difícil que elas levavam, e das suas condições de trabalho naqueles tempos.

Mais tarde, a música *Bella Ciao* continuou sendo muito usada e difundida por todo o

<sup>9</sup> Ver SANTONJA, Luís Pérez. Dmitri Shostakovich: un héroe de la música Caos en vez de música. Quodlibet: Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería. nº16, 2015. p. 27-37

<sup>10</sup> WITTMANN, Marcus Antônio. A Música na Espanha Franquista. In: Abrão, Janete (org.) Espanha: política e cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 79-96.

<sup>11</sup> Partigiani (Partisan em português) é um membro de uma tropa irregular formada para se opor à ocupação e ao controle estrangeiro de uma determinada área. Os *partisans* operavam atrás das linhas inimigas. Tinham por objetivo atralhar a comunicação, roubar cargas e executar tarefas de sabotagem. Designa-se mais especificamente aos guerrilheiros da Resistência contra os invasores nazifascistas na França, Itália, Balcãs e etc. (ENCICLOPEDIA LAROUSSE, 1998. apud JUST, Elizabete. Cor Mio, Coro Mio, Curumim: História, análise de seis peças de um repertório multicultural para coro infantil e estratégias lúdicas do Coro Curumim da Associação Cultural Cantosospeso, entre 1993 e 2003, em Milão, Itália. 2013. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p. 65.)

<sup>12</sup> SILVERMAN, Jerry. Songs that made History around the world. Mel Bay Archive Editions, 2008. p. 43.

mundo, voltando com tudo na metade do século XX<sup>13</sup>, tornando-se um hino popular e ganhando espaço nas manifestações de trabalhadores e de estudantes na Itália, e durante os festivais da juventude comunista em diversos lugares da Europa nos anos '60.

Ainda hoje, a canção *Bella Ciao* tem sido muito utilizada entre as canções de protesto e manifestações populares em diversos lugares<sup>14</sup>, tendo sido gravada por vários artistas tanto italianos, como russos, argentinos, espanhóis, alemães, turcos, brasileiros e entre outros, nos mais variados estilos musicais que vão do rap à opera, do punk ao ska.

Na década de '60 e '70 quando a América Latina foi marcada pela presença de diversas ditaduras, as canções revolucionárias também ganharam espaço dentro desse cenário, sobretudo na voz de artistas argentinos, brasileiros, chilenos e uruguaios, sem esquecer de mencionar também as canções dos lendários Beatles, Pink Floyd, John Lennon, Bob Dylan, Eric Clapton e muitos outros, que contribuíram de maneira significativa não só na formação do pensamento ideológico e na luta pela democracia no Cone Sul, mas em todo o mundo, devido à dimensão geográfica, ao sucesso e à visibilidade que a suas músicas alcançaram.

Diante dessas conjecturas, tentar-se-á, no presente trabalho, fazer um levantamento e uma análise de algumas produções musicais criadas entre o final dos anos 50 e o início dos anos 80 na Argentina, particularmente as produções dos gêneros tango, folk e rock, de forma a analisar as letras das canções que não dialogaram apenas em oposição ao contexto autoritário, sendo a favor das lutas da sociedade civil, mas que também ajudaram no processo de redemocratização<sup>15</sup>, visto que as letras chamavam a população a despertar, compreender o que estava acontecendo e reagir. Vale ressaltar que o objetivo principal dessa pesquisa não é trazer uma discussão historiográfica, mas sim analisar as letras das canções nesse contexto.

No primeiro capítulo, será abordado a origem do tango, e trazer algumas análises desse estilo que foi muito difundido na Argentina, principalmente na década de 30, 40 e 50. Também será apresentado um breve panorama histórico, econômico, político e social da Argentina, entre os anos de 1943 até 1955, compreendendo, sobretudo, como se deu a inserção de Juan Domingo Perón no cenário político e a sua trajetória durante os seus dois primeiros mandatos presidenciais.

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> JUST, Elizabete. *Cor Mio, Coro Mio, Curumim: História, análise de seis peças de um repertório multicultural para coro infantil e estratégias lúdicas do Coro Curumim da Associação Cultural Cantosospeso*, entre 1993 e 2003, em Milão, Itália. 2013. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. p. 67.

<sup>15</sup> Primeiramente em 1955 (A Revolução Libertadora); depois em 1966 ("Revolução Argentina"); e em um terceiro momento, em 1976 (*Proceso de Reorganización Nacional*).

No segundo capítulo, será apresentado algumas canções de tango que se tornaram símbolos da luta peronista, mas que foram proibidas de ser difundidas pelo governo daquele momento, no contexto que ocorreu o golpe de estado de 1955 sobre o presidente da época, Juan Domingo Perón – o golpe que ficou conhecido como a antessala principal da ditadura instalada em 1976 na Argentina, caracterizando-se esse período como o início de uma série de governos civis oriundo do radicalismo.

Já no terceiro capítulo, será abordado o surgimento de um novo gênero musical, o folk, e apresentado de que forma o estilo, os artistas desse estilo e as letras contribuíram para a militância contra a ditadura vivenciada no país entre os anos de 1966 a 1973. Ainda neste capítulo, tentar-se-á trazer algumas discussões sobre a Revolução Argentina, golpe de Estado de 1966 sobre Arturo Illía, o golpe que foi responsável pela ascensão do *onganiato*, assim como será analisado o governo dos dois ditadores que sucederam Juan Carlos Onganía: Roberto Marcelo Levingston e Alejandro Agustín Lanusse.

No quarto e último capítulo será apresentado uma análise das letras musicais difundidas entre 1976 a 1983. Buscando, de um modo geral, relacionar e compreender o cenário político do país em sua relação com a cultura, por meio da produção musical argentina em seu principal gênero da época, o rock. Para também analisar algumas letras de músicas que foram banidas; bandas e artistas que foram perseguidos e por vezes obrigados a exilar-se em outros países; e interpretar a censura feita a arte dos discos dos artistas. Além disso, do mesmo modo como será feito nos demais capítulos, será apresentado uma minibiografia dos artistas que terão suas canções analisadas nessa dissertação, a fim de compreender melhor qual era o posicionamento político de cada um deles. Ainda no capítulo quatro, buscar-se-á compreender as ações do Terrorismo de Estado durante a ditadura de 1976, considerada a ditadura mais sangrenta da Argentina, país com grande histórico de golpes militares.

## 1. O TANGO E SUA CRÍTICA SOCIAL NA ARGENTINA (1943-1955)

A partir das canções de tango<sup>16</sup>, das letras de tango, a temática social e política passou a ser difundida entre artistas argentinos. Neste contexto, Enrique Santos Discépolo foi o precursor ao introduzir esse tema às composições musicais em seu país, sendo responsável por incentivar a população a questionar, a protestar, e por coletivizar a luta e os problemas da sociedade argentina daquela época.

Neste capítulo, buscar-se-á analisar alguns aspectos do gênero musical tango, e compreender de que maneira essa música foi utilizada para censurar e denunciar governos antidemocráticos na Argentina.

### 1.1. A Revolução de 1943

O final dos anos 60 e início dos anos 70 marcaram praticamente quase todos os países do Cone Sul com a presença contundente de ditaduras, que tinham como aspecto principal a presença do Terror de Estado<sup>17</sup>. Nesta conjuntura, a ditadura mais violenta do Cone Sul, foi sem dúvidas a ditadura Argentina, que teve início com o golpe militar de 24 de março de 1976, após um longo processo histórico de crise institucional e política, remontando a derrubada de Perón, em 1955.

A projeção de Juan Domingo Perón no campo político havia começado alguns anos antes da ditadura de 1943, através da sua vida militar, após Perón ser promovido a tenente-coronel. Porém foi somente em 1943 que Perón começou a ganhar destaque dentro do cenário político, através da sua atuação no dia 10 de março de 1943, colaborando com a fundação do GOU<sup>18</sup> (*Grupo de Oficiales Unidos*), que mais tarde teve um papel importante e decisivo na consolidação do golpe em 04 de junho de 1943 contra Ramón Castillo<sup>19</sup>, o golpe que teve

---

<sup>16</sup> Tango era uma reunião de negros. Essa palavra também nominou um instrumento de percussão usado nessas reuniões. Tango também era o nome dado a um lugar que se concentravam os escravos, tanto na África quanto na América. (SALAS, Horacio. *El tango, Breviario Ilustrado*. 1 ed. Buenos Aires: Planeta, 1989. 224 p.).

<sup>17</sup> Terrorismo de Estado ou Estado Terrorista, é quando um Estado de Direito viola os próprios limites do seu poder coercitivo imposto pelas leis vigentes e passa a exercer diversas formas de violência institucional e mecanismos de terror (físico, psicológico, etc.). O objetivo é eliminar e desarticular setores sociais contestatários (“o inimigo interno”), mas também desmobilizar e atomizar o conjunto da sociedade para assim poder exercer um vasto controle social e facilitando, inclusive, a cooptação de determinados grupos em apoio ao seu projeto de poder hegemônico. (FERNANDEZ, 2011. p. 27).

<sup>18</sup> O GOU era um grupo de tendência nacionalista, cujos principais interesses se apoiavam no desenvolvimento e na defesa da soberania diante do conflito mundial. O grupo reunia alguns coronéis e outros oficiais de patente mais baixa. (DI TELLA, Torcuato. *História social da Argentina contemporânea*. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017. p. 285)

<sup>19</sup> Em 1930, Perón também participou no golpe de Uriburu. (DI TELLA, Torcuato. *História social da Argentina contemporânea*. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017. p. 303)

como influência decisiva e complexa duas causas principais: a Década Infame<sup>20</sup> e a Segunda Guerra Mundial.

Entre os anos de 1938 e 1940, a Argentina foi presidida por Roberto Ortiz. Em 1930 quando houve o golpe de Estado sobre Hipólito Yrigoyen<sup>21</sup>, Roberto Ortiz apoiou o golpe. E, em 1937, após atuar como ministro de obras públicas e ministro das finanças, Ortiz se candidatou para concorrer ao cargo de presidente da República argentina pelo partido Concordância (*Concordancia*), eleições pela qual ele tornou-se eleito ao cargo de presidente. Entretanto, as eleições presidenciais na Argentina em 1937 ocorreram em um clima conturbado, onde, após o resultado final, a oposição acusou Ortiz de fraude eleitoral.

Elegido presidente a fines de 1937, con ayuda del fraude electoral, Roberto M. Ortiz inició uno de los momentos más dramáticos de la historia argentina. Candidato de la Concordancia, en representación del radicalismo antipersonalista, Ortiz llevaba como compañero de fórmula a Ramón S. Castillo, conservador, perteneciente a una tradicional familia catamarqueña. (RAPOPORT, 2015. p.280)

Apesar da forma suspeitosa em que Ortiz chegou à presidência da república argentina em 1938, ele preocupou-se em desenhar no país uma política democrática e transparente, diferenciando-se em parte da atuação dos demais presidentes do período da Década Infame, e que tiveram seus governos caracterizados pela presença do autoritarismo.

Es posible advertir que el presidente Ortiz encaró durante su administración un proyecto de democratización y apertura electoral del sistema político argentino de fines de los años treinta —excluyente y fraudulento— y que dicha política no careció de fundamentos ideológicos. Si bien su programa de saneamiento institucional no fue homogéneo, y contó con las intervenciones federales como estrategia clave para controlar ciertas situaciones provinciales y operar políticamente en esos distritos, es posible señalar un complejo arsenal de ideas en sus intervenciones públicas e iniciativas gubernamentales en un contexto político e ideológico internacional turbulento. (LOPEZ, 2015. p. 170).

A política de Ortiz também foi marcada por forte influência da política externa. Ortiz assumiu a presidência da República Argentina em um momento em que a política internacional encontrava-se em um período de bastante tensão. A Guerra Civil Espanhola caminhava para o seu último ano de desenvolvimento, tendo o seu desenrolar provocado uma forte influência e repercussão na Argentina. Somando-se a isso, multiplicavam as tensões e os

---

<sup>20</sup> Ficou conhecida como Década Infame o período de 6 de setembro de 1930 à 4 de junho de 1943; a perseguição de partidos de oposição política, a fraude eleitoral desenfreada e a corrupção generalizada do governo. (DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017. p. 250).

<sup>21</sup> Primeiro presidente argentino a ser eleito através do sufrágio universal.

problemas que anunciavam a chegada de uma possível nova Guerra Mundial.

Ortiz governou a Argentina até meados de 1940. Sua atuação política muito se diferenciava da atuação dos demais presidentes da Década Infame, onde a administração política foi marcada, sobretudo, pelo conservadorismo, o que rendeu à ele grandes inimizades políticas. Além dessa questão, em junho do mesmo ano, ele foi acometido de graves complicações de saúde, o que o impossibilitou de completar o seu mandato, sendo sucedido no dia 27 de junho por Ramón Castillo, seu vice-presidente, o qual teve o governo caracterizado principalmente pelo retorno da fraude eleitoral e do autoritarismo.

Desde entonces se pusieron en evidencia las considerables discrepancias que separaban a ambos. Castillo, un político del interior del país de ideas fuertemente conservadoras, estaba dispuesto a mantener las costumbres políticas que Ortiz pretendió sanear y a continuar con las formas represivas propias, de la década. En política exterior, era partidario de mantener la neutralidad y tenía gran desconfianza de los EE.UU. (RAPOPORT, 2015. p.280)

Nesse contexto, começava a ficar cada vez mais nítido o grande problema de crise política que o governo de Castillo enfrentaria nos anos seguintes.

Diante da fraude eleitoral, da neutralidade na Segunda Guerra, da falta de apoio dos Estados Unidos, do clima repressivo e da ausência de apoio entre as massas populares, Castillo permaneceu no poder até 04 de junho de 1943, deposto por um golpe de estado.

A Revolução de 04 de junho de 1943 havia sido inicialmente encabeçada pelo general Arturo Rawson. O golpe liderado por Rawson, para ser consolidado, contou também com ajuda de Perón e, sobretudo do GOU. Após a derrubada de Castillo, a Argentina foi governada por três ditadores que o sucederam – Arturo Rawson, Pedro Pablo Ramírez e Edelmiro Farrell –. Com a consolidação do golpe, Arturo Rawson assumiu provisoriamente o governo, ocupando o cargo por apenas três dias, sendo sucedido por Pedro Pablo Ramirez, que permaneceu à frente da presidência da república durante os primeiros oito meses da Revolução de 1943.

De acordo com DI TELLA (2017):

No começo dos anos quarenta, havia se formado uma maçonaria militar secreta, especialmente difundida entre coronéis, denominada Grupo Obra de Unificação, ou, segundo outros, Grupo de Oficiais Unidos (GOU). Tratava-se de um grupo com orientação nacionalista, fortemente influenciado pelas ideias de direita prevalentes nesse campo intelectual naquela época, e com simpatias pelos países do Eixo Roma-Berlim-Tóquio, ao qual atribuíam fortes possibilidades de ganhar a guerra. Muitos de seus membros, contudo, eram mais pragmáticos e procuravam desenvolver uma política que permitisse ao país assumir uma categoria importante no mundo, como líder de uma área econômica sul-americana<sup>194</sup>. O complô pretendia, com espírito de disciplina, levar ao poder o ministro da Guerra de Castillo, general Pedro P.



Ramírez. Este havia evidenciado certa independência em relação ao regime conservador e por isso havia sido também abordado pelos radicais, sem resultados concretos. Por outro lado, caminhava um projeto independente, dirigido pelo general Arturo Rawson. Diante da crise desatada pela perspectiva de continuísmo conservador sob o comando de Patrón Costas, ambos os projetos confluíram e uma revolta militar rapidamente derrocou o presidente em 4 de junho de 1943, com pequena resistência e aproximadamente trinta mortos. O resultado desta dupla origem foi uma situação confusa, pois, em um primeiro momento, assumiu a presidência provisória o general Rawson, mas em três dias já havia sido substituído por Ramírez. Atrás deste havia um grupo de poder que incluía como elemento importante o coronel Juan D. Perón e outros três ou quatro colegas do GOU. O ministério foi lotado com militares, quase todos do GOU, divididos entre os que eram fortemente neutralistas (ou simpatizantes do Eixo) e os que preferiam que o país se aproximasse dos Aliados. (DI TELLA, 2017. p. 285-286)

Ramirez teve seu primeiro governo formado exclusivamente por militares, com exceção do ministro das Finanças. Mais tarde, Ramirez decidiu nomear também Perón como titular da Secretária do Trabalho<sup>22</sup>, transformado por Perón em Ministério.

No início de seu governo, Ramirez teve um forte apoio do GOU, mas uma ruptura das relações com o Eixo durante a Segunda Guerra Mundial fez com que o GOU retirasse o seu apoio a Ramirez, decidindo derrubá-lo do poder. Diante de fortes pressões, Ramirez decidiu renunciar à presidência, sendo substituído pelo general Farrell, em 25 de fevereiro de 1944.

Com Edelmiro Julián Farrell na presidência, Perón acumula os cargos de Ministro da Guerra, Secretário do Trabalho, e mais tarde também de vice-presidente. A notoriedade de Perón foi crescendo gradativamente, e conforme aumentava a sua popularidade entre a classe trabalhadora, sobretudo, os mais humildes – “os descamisados<sup>23</sup>” – e os sindicatos, aumentava consequentemente as resistências nas Forças Armadas.

Devido a toda essa popularidade, todo o prestígio conquistado por Perón entre essa classe e sobre a possibilidade do mesmo constituir uma ameaça, ele, que havia se tornado vice-presidente, foi destituído e afastado de todos os seus outros cargos por um levante militar liderado pelo comandante Eduardo Jorge Aválos, em 09 de outubro de 1945. Neste episódio, Perón é preso e elevado à categoria de “mártir”.<sup>24</sup> Após oito dias de sua prisão, o povo vai às

<sup>22</sup> Após ser nomeado titular da Secretária de Trabalho, Perón implanta importantes medidas sociais beneficiando a classe trabalhadora, como por exemplo: o aumento do salário, a redução das jornadas de trabalho, aposentadoria, férias remuneradas e a instituição do 13º salário. (CARVALHO, Marco Antônio Serafim de. Júlio Florêncio se torna Cortázar: o peronismo visto através da literatura, 1943-1956. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História: Niterói/RJ, 2014. p. 35-36).

<sup>23</sup> A Plaza de Mayo, principal praça do centro de Buenos Aires que ficava exatamente em frente da Casa Rosada (Sede do Governo na Argentina) foi palco de muitas manifestações e pronunciamentos. Em um dia quente de verão, em um dos pronunciamentos de Juan Perón, por conta do calor as pessoas começaram a tirar suas camisas para se refrescarem na fonte, e foi nesse momento que Evita Perón achando tudo muito espontâneo resolveu carinhosamente chamar os seguidores do peronismo de “descamisados”.

<sup>24</sup> DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.

ruas, e uma maré humana invade a Praça de Maio<sup>25</sup>, instalando-se em frente à casa Rosada, sede da presidência da república. Aproximadamente meio milhão de argentinos gritavam em uníssono: “Viva Perón! Perón! Perón!”<sup>26</sup>. A pressão surte efeito e, no dia seguinte Perón retorna para a vice-presidência.

O cenário político do país havia se modificado desde 17 de outubro. Anteriormente ao episódio conhecido como: “Dia da Lealdade”, os partidos tradicionais acreditavam que o movimento peronista era um movimento impopular e que sua aceitação se agrupava em torno do radicalismo, mas com o episódio marcado pela manifestação na Praça de Maio, os partidos tradicionais começaram a se convencer das raízes que essa nova política do trabalho havia adquirido<sup>27</sup>.

Passados quatro meses do episódio, Perón se candidata, e disputa a preferência dos argentinos na presidência. Neste cenário político surge uma figura feminina, que mais tarde se tornaria a mola propulsora, quem impulsionaria a vida de Perón: Maria Eva Duarte, ou simplesmente Eva/Evita Perón<sup>28</sup>.

As eleições de 24 de fevereiro de 1946, seriam as últimas eleições em que apenas os homens teriam direito ao voto, antes de introduzirem o sufrágio universal, em 1947. A Argentina seria um dos primeiros países da América Latina a outorgar o sufrágio feminino<sup>29</sup>, após a conquista ser alcançada no Uruguai (1927), Equador (1929), no Brasil (1932) e no Chile (1934). Perón disputava a preferência dos argentinos nas eleições, pelo Partido Laborista (PL), juntamente com José Tamborini do Partido União Cívica Radical (UCR).

A campanha eleitoral de Perón foi bastante agitada. Perón obteve apoio de alguns grupos dos setores do radicalismo e do conservadorismo – fortes setores do exército, da igreja

<sup>25</sup> “Dia da Lealdade” – 17 de outubro de 1945 –, que dá origem ao peronismo. (NEIBURG, Federico Guillermo. O 17 de Outubro na Argentina: Espaço e produção social do carisma. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, n.20, p. 70-89, 1992.)

<sup>26</sup> Parte do refrão da canção “Los Muchachos Peronistas”, canção que se torna o primeiro, e um dos hinos mais importantes do partido peronista.

<sup>27</sup> Ver ROMERO, Luis A. *Breve historia contemporánea de la Argentina*. 4ª ed. Buenos Aires: Fondo de Cultura, 1996.

<sup>28</sup> Perón havia conhecido a atriz Maria Eva Duarte em um evento artístico organizado por ele, afim de angariar recursos para ajudar vítimas do terrível terremoto que assolou a província de San Juan, em 1944. Mais tarde, Perón se casaria uma segunda vez, transformando Eva Duarte em sua esposa. (BARRANCOS, Dora Beatriz. *Participación política y luchas por el sufragio femenino en Argentina (1900-1947)*. Universidad de Costa Rica: Cuadernos de Intercambio sobre Centroamérica y El Caribe, 2013. p. 15-27)

<sup>29</sup> Foi no governo de Juan Perón, com grande destaque na notável figura de Eva Duarte Perón, que finalmente foi sancionado a lei 13.010, no dia 09 de setembro de 1947, que permitia que as mulheres argentinas tivessem os mesmos direitos e deveres políticos conquistados pelos homens, através da reforma eleitoral de 1912, com a promulgação da Lei Saénz Peña. (MELLO, Jéssica. Mayara. *O Grande Lar Argentino: a ciudadanía femenina segundo Eva Perón*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: I Simpósio Internacional de Ciência Política. Porto Alegre, 2015.)

–, bem como de alguns setores industriais e uma massa muito popular – setores urbanos e classes populares –, o que fez com que ele vencesse ainda no primeiro turno, com 55% dos votos<sup>30</sup>, contra 42% dos votos à Tamborini, seu maior adversário nas eleições de 1946.

## **1.2. Os primeiros anos de Juan Perón frente ao governo (1946-1951)**

Quando Perón assumiu o poder em 04 de junho de 1946, ele encontrou na Argentina um campo demasiadamente favorável para que pudesse governar. Antes de entregar o governo à Peron, Edelmiro Farrell adotou uma série de medidas para facilitar o seu trabalho, como por exemplo, as intervenções nas universidades, e a expulsão de todos aqueles professores que tiveram alguma militância contra seu governo, enquanto este havia sido presidente da República Argentina, onde Perón esteve ao seu lado no cargo de vice-presidente.

Outra situação bastante favorável para a presidência de Perón encontrava-se no campo econômico. A guerra mundial havia contribuído fortemente para que a economia da Argentina decolasse. O país havia vendido sua produção agrícola por vários anos e por bons preços, o que permitiu a Argentina acumular uma forte reserva de moedas estrangeiras, situação que continuou a melhorar até 1950 por causa das boas colheitas, e da grande demanda por produtos alimentícios de países que sofriam com as consequências da Segunda Guerra Mundial.

Sobre a economia argentina pós Segunda Guerra Mundial, SERETTA (2005) afirma:

A Segunda Guerra Mundial trouxe importantes alterações na vida econômica da Argentina... A situação argentina de fato parecia favorável. Como resultado do fechamento provocado pela guerra, apresentava um elevado nível de reservas e dívida externa zerada. O nível de reservas era em torno de 1,7 bilhões de dólares entre ouro e divisas. Esta posição favorável em parte ajudou nas primeiras formulações do que seria a política econômica do início do governo de Perón, centrada no avanço do setor industrial, via substituição de importação e, não menos importante, num redesenho sócio-econômico do País. O presidente eleito Juan Domingo Perón partiu deste quadro virtuoso para implementar sua política econômica de cunho nacionalista, que seria baseada na expansão do gasto público, no reforço do papel do Estado na produção e na distribuição. Além disto, implementou uma política de distribuição de renda baseada na alteração dos preços relativos a favor dos assalariados e criou um sistema de incentivos e subsídios a favor da produção voltada para o mercado interno, desencorajando aquela voltada para a exportação. (SERETTA, 2005. p. 7).

---

<sup>30</sup> ROMERO, Luis A. Breve historia contemporánea de la Argentina. Ministério de cultura y educación de la nación. Buenos Aires: Tierra Firme, 1997. p. 99).

Todas estas consequências permitiram que Perón desenvolvesse, na Argentina, uma economia de abundância, o que consequentemente assegurou a adesão das classes populares. Perón continuou obtendo apoio de diversos grupos, como do exército, da Igreja e das organizações de trabalhadores. Para manter esse apoio, ele traçou diferentes linhas políticas, e tentou manter o equilíbrio, mas, sobretudo, investiu com a ajuda de sua esposa Evita Perón, principalmente na política trabalhista, grupo onde sua aceitação era maior.

Dois anos após a posse de Perón, Evita passou a beneficiar ainda mais a política peronista, assumindo a Secretária do Trabalho e atuando na linha de frente do fortalecimento da relação com os trabalhadores em 1947. Posteriormente, em 1948, Evita criou a fundação Eva Perón voltada para assistência social, consolidando uma rede de proteção tanto para trabalhadores, como para crianças, mulheres e idosos argentinos. Isso fez com que Evita se tornasse uma figura muito amada entre os mais humildes (os descamisados), e de igual modo, muito odiada pela elite, que não perdoava o seu passado como atriz<sup>31</sup>.

A partir de 1949, questões envolvendo o cenário musical passou também a marcar o governo de Perón. Anos antes de Perón ser eleito como presidente da Argentina, em 1943, alguns artistas do gênero tango<sup>32</sup>, como: Héctor Pedro Blomberg, Enrique Cadícamo, José María Contursi, Enrique Santos Discépolo, Homero Expósito, Celedonio Esteban Flores, Francisco García Jiménez, José González y Cátulo Castillo, Homero Manzi, Manuel Romero, tiveram as suas músicas restringidas, proibidas de serem difundidas, sobre a acusação de conterem conteúdo e linguagem inapropriados. O ministro da Educação e Justiça, Gustavo Martínez Zuviría<sup>33</sup>, havia designado uma comissão para salvaguardar a pureza do idioma, presidida pelo monsenhor Gustavo Franceschi (inimigo declarado do tango). Os artistas do tango deveriam mudar termos urgentemente lunfardos<sup>34</sup> para se adequar ao pudor dos

<sup>31</sup> SILVA, Paulo Renato da. Memória e História de Eva Perón. Revista de História (São Paulo), jan-jun 2014.

<sup>32</sup> Um estilo musical, e uma dança realizada a pares, fruto do encontro de diferentes culturas musicais da Europa e da América.

<sup>33</sup> Gustavo Martínez Zuviría nasceu em Córdoba, no seio de uma família de raízes patricias... Participou intensamente da vida das instituições do catolicismo argentino. Alcançou em outubro de 1943 o cargo de ministro de Justiça e Instrução Pública da Nação, a partir do qual impulsionou uma forte intervenção clerical na educação, impondo o ensino religioso obrigatório nas escolas, destituindo o professorado liberal e intervindo nas universidades nacionais. (LVOVICH, Daniel. Trajetória de um Mito Conspirativo: Circulação e Uso dos Protocolos dos Sábios se Sião e seus Textos Epigônicos na Argentina (1923-1945). In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). O anti-semitismo nas Américas: história e memória. São Paulo: Fapesp/EdUSP, 2007. p. 134-136).

<sup>34</sup> *Lunfardo*: conjunto de vocábulos utilizados pelos portenhos em substituição a língua corrente. Uma espécie de “gíria” falada em Buenos Aires (hoje parcialmente dispersa por outras regiões) e oriunda da mistura de vários dialetos da Itália setentrional trazidos pelos imigrantes no século XIX. O lunfardo tem íntima relação com o tango, a milonga, expressões musicais muito populares e enraizadas na cultura portenha e platina em geral. (GOBELLO, José; OLIVIERI, Marcelo H. *Lunfardo. Curso básico y diccionario*. Buenos Aires: Libertador, 2005, p. 11-12).

protetores da linguagem purista, o que resultou em mudanças de títulos e palavras, alterando o significado das letras e transformando-as em uma paródia de tango.

Em 1949, Enrique Discépolo – do qual será comentado mais adiante e analisado algumas letras de suas músicas – e outros artistas do tango, dialogaram com o presidente Juan Perón, o convencendo de que essa proibição afetava as fontes de trabalho dos cantores de tango, dessa forma conseguiram a revogação dessa medida arbitrária, passando mais uma vez, o tango a ter permissão para circular pela Argentina<sup>35</sup>.

Em seu primeiro governo, Perón assinou ainda, em 1947, a Declaração da Independência Econômica. O governo inaugurou uma série de postulados conhecido como as três bandeiras do Peronismo: Sabedoria Política, Independência Econômica e Justiça Social<sup>36</sup>. Os salários dos trabalhadores aumentaram significativamente entre os anos de 1947 e 1949, chegando a conceder até 40% a mais no ajuste desse salário. Quanto ao produto interno bruto, crescia 8% anualmente. E o consumo por parte dos argentinos em 14%, sobretudo, principalmente no número de venda de fogões, lavadeiras e geladeiras. O país vivia um grande clima de euforia econômica<sup>37</sup>.

Entretanto, no início de 1950, as coisas começaram a mudar. A economia entrava em uma fase de estagnação. Em pouco tempo a inflação havia aumentado. A Argentina enfrentava anos de seca, que arruinaram completamente as plantações e mataram um número significativo de gados. O país vivia uma grande crise agroexportadora que repercutia gravemente no mercado interno<sup>38</sup>.

### **1.3. O tango: muito além de um símbolo da nacionalidade argentina, um símbolo de luta e força**

O tango argentino foi difundido no século XIX e teria se constituído a partir da contribuição de um gênero musical muito semelhante encontrado no continente africano e a contribuição de várias outras culturas<sup>39</sup>.

Através do porto de Buenos Aires, onde desembarcavam negros vendidos para o

<sup>35</sup> Ver PUJOL, Sergio. Discépolo. Uma biografia contemporânea. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1997.

<sup>36</sup> Ver SILVA, Francisco Carlos Teixeira da; MEDEIROS, Sabrina; VIANNA, Alexander Martins. Enciclopédia de Guerras e Revoluções: 1945-2014. A Época da Guerra Fria (1945-1991) e da Nova Ordem Mundial. Vol. 3. Rio de Janeiro: Elsevier Editora Ltda, 2015.

<sup>37</sup> Ver DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.

<sup>38</sup> O pão havia sumido das padarias pela falta de trigo, e o preço da carne vacum cresceu de maneira exorbitante.

<sup>39</sup> PUJOL, Sergio. Tango y universo juvenil: breve historia de una reconciliación. ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 24, jan.-jun. 2012. p. 12.

comércio escravo, grupos étnicos africanos de origem banto, especialmente congo-angolanos, imprimiram suas marcas dando início a cisão da cultura afro e argentina, nascendo então, o tango argentino. No entanto, o tango também recebeu contribuições de várias outras culturas, sobretudo, de culturas advindas do continente europeu.

Inicialmente o tango surgiu apenas como uma dança realizada entre pares de homens, somente mais tarde teve a inserção das mulheres com a adoção do estilo nos prostíbulos. Posteriormente, além de uma dança, o gênero passou a ser incorporado também através das músicas.

Nascido nos subúrbios de Buenos Aires, o tango era associado aos grupos sociais vulneráveis economicamente e marginalizados. Esse fato somado as coreografias sensuais e sexualizadas, suas letras musicais carregadas de erotismo e violência, e a utilização de termos lunfardos foi responsável pelo forte preconceito ao tango, sendo ele visto por muitos como indecente e vulgar.

Entre 1860 e 1890, o abraço entre duas pessoas do sexo oposto causava escândalo e desconforto na elite social de Buenos Aires. Para a elite, o abraço era algo íntimo de caráter erótico, era carnal e feria os valores e bons costumes da época, pois sugeriam que a união, a proximidade de dois corpos de pessoas do sexo oposto eram uma motivação para o coito, por isso o tango não podia ser aceito como uma dança. No entanto, tampouco podia ser aceito como uma música, visto que suas letras eram “escandalosas”<sup>40</sup> demais, com conteúdos eróticos, ou utilização de termos lunfardos, tipo de vocabulário nascido principalmente nas cadeias, sendo depois tomado pelas ruas por grupos marginalizados.

No final do século XIX, o tango argentino já com suas características próprias – a melancolia –, somado a crítica social, acompanhou toda a dinâmica sociopolítica da sociedade argentina, e enfrentou fortes críticas, resultado de duas crises políticas, uma iniciada em 1930, conhecida como Década Infame e a Revolução Libertadora, iniciada em 1955, após o golpe sobre Juan Perón, eleito democraticamente nas eleições de 1951.

Neste contexto, Enrique Santos Discépolo<sup>41</sup>, um dos mais notáveis artistas do tango, teria sido o precursor, o primeiro cantor de tango na Argentina a introduzir a temática social às composições musicais.

---

<sup>40</sup> Ver SALAS, Horácio. *El tango, Breviario Ilustrado*. 1 ed. Buenos Aires: Planeta, 1989.

<sup>41</sup> Enrique Santos Discépolo, inicialmente, tinha simpatias pelo movimento anarquista, porém em 1951, quando estava no auge de sua carreira, aderiu ao peronismo. (SANTOS, Raquel Paz dos. “Mi Buenos Aires querido”: o tango como expressão da nacionalidade argentina nas políticas culturais do regime peronista (1946-1955). II Seminário internacional de políticas culturais - Fundação casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, p. 1-9, jan. 2011).

Figura 1 – Enrique Santos Discépolo



Fonte: LEEDOR. Disponível em: <<http://leedor.com/2018/03/27/enrique-santos-discépolo-revolcaos-en-un-merengue/>>. Acesso em: 04 de maio de 2021.

Discépolo era um artista muito versátil em seu estilo, escrevia composições apaixonadas, nostálgicas, mas também sarcásticas e moralistas, o que fez com que o artista tivesse suas composições banidas por enaltecer a subversão, e por denunciar as mazelas de um sistema corrupto e opressor. Uma de suas canções mais famosas “*Cambalache*” criticava explicitamente a corrupção do século XX, durante a Década Infame, entretanto, sua composição foi também associada à Revolução Libertadora em 1955, e nos regimes opressores seguintes, o que fez com que sua música fosse banida por uma sucessão de outros governos ditatoriais, como por exemplo, em 1966 e 1976<sup>42</sup>.

Escrita em 1934, a música “*Cambalache*”<sup>43</sup> de Enrique Santos Discépolo, estreou a primeira vez no filme “*El alma del bandoneón*”. Originalmente composta durante a Década Infame, período de perseguição à partidos de oposição política, onde houve fraude eleitoral

<sup>42</sup> PUJOL, Sergio. Discépolo. Uma biografia contemporânea. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1997. p. 21.

<sup>43</sup> Mais tarde a música é também regravada por músicos brilhantes, como: Caetano Veloso em 1969, Raul Seixas em 1987 – uma versão em português de sua autoria –, León Gieco em 1998, Gilberto Gil em 2004, e por um dos maiores expoentes da música argentina, Ástor Piazzolla em 1982. (PUJOL, Sergio. Discépolo. Uma biografia contemporânea. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1997. P. 25).

desenfreada e corrupção generalizada do governo, a canção tinha como objetivo, denunciar a ditadura através de sua letra<sup>44</sup>.

Porém, a partir de 1943, a música “*Cambalache*” passou a ser censurada, sendo abolida devido a sua linguagem “imprópria” e proibida a sua transmissão de rádio. As restrições continuaram até 1949, durante o governo de Perón, quando o presidente conseguiu uma revogação dessa medida arbitrária<sup>45</sup>.

O título da letra “*Cambalache*”, termo utilizado não somente na Argentina, mas também no Chile e no Uruguai, referia-se a uma troca em que na maioria das vezes um lado saía perdendo, um escambo, ou ainda poderia ser uma indicação às lojas de artigos usados, para venda ou troca. Com esse título, Discépolo tinha por objetivo fazer uma crítica ao materialismo e à mercantilização das relações, onde os valores e referências morais eram esquecidos em detrimentos dos interesses.

Escrita em um tom de sarcasmo e humor crítico, a música falava sobre a desordem no mundo, sobre os diversos governos opressores e mazelas que se repetiam constantemente com as trocas de governadores, não somente na Argentina, mas em várias partes do mundo.

Logo de início, na primeira parte da canção, a letra tece uma crítica ao contexto atual, afirmando que o mundo independente do século e do tempo (presente, passado ou futuro) sempre teria preocupações envolvendo política, economia, haveria corrupção, tirania, mentira, e muitas outras condutas desleais. E exatamente por isso seria extremamente complicado viver no século XX, ou nos séculos que se seguiria. Estava mais do que claro que quaisquer que fossem as pessoas vivendo no século XX, todos enfrentariam um século de horror, marcado por fraude eleitoral, corrupção, inflação, e violação dos direitos humanos, do mesmo modo como estava sendo assistido pelo século XIX, como se fosse um ciclo. Por isso Discépolo afirma em um dos trechos da música que o mundo foi e sempre será uma porcaria, e que todos estariam na mesma lama.

Que el mundo fue y será una porquería,  
Ya lo sé;  
En el quinientos seis  
Y en el dos mil también;  
Que siempre ha habido chorros,  
Maquiavelos y estafaos,  
Contentos y amargaos  
Valores y dublés,  
Pero que el siglo veinte es un despliegue

---

<sup>44</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>45</sup> Ibidem, p. 24.



De malda' insolente  
 Ya no hay quien lo niegue;  
 Vivimos revolcaos en un merengue  
 Y en un mismo lodo todos manoseaos.<sup>46</sup>

Enrique Santos Discépolo – Cambalache

A segunda parte da música fala sobre um presente caótico, sobre o declínio dos valores, ou ainda uma troca de valores, onde qualquer um poderia ser definido como alguém de boa ou má índole, bom caráter ou caráter duvidoso, e que isso independia de qualquer circunstância ou posição social. Todos eram iguais, porque no final todos estavam na mesma lama: vivendo sobre o mesmo governo corrupto, sem democracia, vivenciando o mesmo aumento dos preços de bens e serviços. A letra ressaltava a grande indignação do cantor:

Hoy resulta que es lo mismo  
 Ser derecho que traidor,  
 Ignorante, sabio, chorro,  
 Generoso, estafador.  
 Todo es igual; nada es mejor;  
 Lo mismo un burro que un gran profesor  
 No hay aplazaos, ni escalafón;  
 Los inmorales nos han igualado.  
 Si uno vive en la impostura  
 Y otro roba en su ambición,  
 Da lo mismo que si es cura,  
 Colchonero, rey de bastos,  
 Caradura o polizón<sup>47</sup>.

Enrique Santos Discépolo – Cambalache

A terceira parte da música segue ressaltando a mesma ideia da segunda parte, e reprovando ainda a forma como as coisas são, dizendo que o modo como é definido os valores e o caráter de alguém, tornou-se uma afronta para a razão, visto que qualquer um poderia ser um senhor respeitável, ou um ladrão com condutas deploráveis. Discépolo então traz nesse trecho alguns personagens com grandes feitos e contribuições para a sociedade (Dom Bosco, La Mignon, Napoleão Bonaparte, Carnera e San Martin) e outros personagens que deturparam a mesma (Stavisky e Don Chicho). Figuras de heróis, mafiosos, santos, desportistas, corruptos e vilões se confundiam na relativização dos valores. Os valores pareciam todos trocados.

<sup>46</sup> Tradução: Troca/ Que o mundo foi e será uma porcaria/ Eu já sei;/ Em quinhentos e seis/ E em dois mil também;/ Que sempre houve ladrões,/ maquiavélicos e vigaristas/ Contentes e frustrados,/ valores, confusão,/ Mas que o século XX é uma exibição/ Do mal' insolente/ Já não há quem o negue;/ Vivemos chafurdando em um merengue;/ E na mesma lama todos nós tateamos.

<sup>47</sup> Tradução: Hoje resulta que ser justo é o mesmo que ser traidor;/ Ignorante, sábio, escroto, generoso, vigarista;/ Tudo é igual, nada é melhor;/ Um burro é o mesmo que um grande professor;/ Não há postergados, nem rankings;/ Os imorais nos igualaram;/ Se um vive na impostura;/ E outro rouba em sua ambição;/ Não importa se é padre;/ Fabricante de colchões, rei de paus;/ Atrevido ou clandestino.

Que falta de respeto,  
 Que atropello a la razón;  
 Cualquiera es un señor,  
 Cualquiera es un ladrón.  
 Mezclaos con stavisky,  
 Van don bosco y la mignón,  
 Don chicho y napoleón,  
 Carnera y san martín  
 Igual que en la vidriera irrespetuosa  
 De los cambalaches  
 Se ha mezclado la vida,  
 Y herida por un sable sin remaches  
 Ves llorar la biblia contra un calefón...<sup>48</sup>

Enrique Santos Discépolo – Cambalache

O primeiro personagem que Discépolo apresenta é Stavisky (Serge Alexandre Stavisky), um judeu, nascido em 1886 na cidade de Kiev, capital da Ucrânia, filho de pais russos, mas que moravam na França. Foi um financista e golpista que ficou conhecido principalmente pela emissão de títulos municipais fraudulentos em Bayonne, uma comuna francesa, o que levou à sua prisão pela primeira vez, em julho de 1926, por dezessete meses, enquanto seu caso aguardava julgamento, em La Santé – uma prisão localizada em Paris que dispõe de ala vip e alta segurança, famosa por receber ao longo da história figuras importantes de todo o mundo. Entretanto, Stavisky foi libertado no final de 1927 por motivos médicos, e posteriormente teve seu caso adiado dezenove vezes. Fora da prisão ele continuou com os seus esquemas. Em 1928, Stavisky deu início ao seu maior esquema, na cidade de Orleans, que consistia em penhorar joias em casa de penhores municipais. O plano dele era fazer com que essas casas de penhores financiassem o crédito concedido através da emissão de títulos, fraude realizada conjuntamente com o prefeito e deputado de Bayonne, Dominique Joseph Garat, e o primeiro-ministro da França naquele momento, Camille Chautemps<sup>49</sup>. Para alguns Stavisky era um golpista, para outros, alguém genial. Ganhou livros, biografias e até filmes sobre sua vida.

Já o segundo personagem citado por Discépolo diferia totalmente do primeiro, Giovanni Melchiorre Bosco, conhecido como Juan Bosco, ou simplesmente Dom Bosco, nasceu em 1915 na Itália, foi um padre, educador e também escritor do século XIX, que se

<sup>48</sup> Tradução: Que falta de respeito;/ Que afronta à razão;/ Qualquer um é um cavalheiro;/ Qualquer um é um ladrão;/ Misturado com Stavisky;/ Van Don Bosco e Mignon;/ Carnera e Napoleão;/ Don Chicho e San Martín;/ Assim como na janela desrespeitosa;/ Dos cambalaches;/ A vida foi misturada;/ E ferida por um sabre sem rebites;/ Você vê a Bíblia chorar contra um aquecedor de água.

<sup>49</sup> JANKOWSKI, Paul F.. Stavisky: A Confidence Man in the Republic of Virtue. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 2002

deteve principalmente em promover a construção de obras pedagógicas que pudessem alcançar a educação dos jovens mais necessitados<sup>50</sup>.

O terceiro personagem apresentado em *Cambalache*, é *La Mignon* ou *La Mignonne* (possivelmente uma representação do próprio Goethe), um personagem que aparece pela primeira vez no “*Wilhelm Meister theartralische Sendug*” (Espetáculo teatral de Wilhelm Meister), escrito por Johann Wolfgang von Goethe<sup>51</sup>, entre os anos de 1777 e 1785, contando com seis livros, porém publicados somente em 1911. Posteriormente o fragmento dessa obra foi utilizado como inspiração por Goethe para escrever o seu romance “*Wilhelm Meirster Lehrjahre*” (Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meirster), que contou com oito livros escrito de 1783 a 1794, e publicado nos anos de 1795 e 1796, em duas partes.

Na obra de Goethe, *La Mignon* é representada de duas formas. Primeiramente como uma jovem moça misteriosa, bastante sedutora, sequestrada por um grupo de ciganos que a maltratavam e obrigavam-na a cantar e dançar. No entanto, posteriormente *La Mignon* é tratado pelo pronome masculino “ele”. O próprio nome “*La Mignon*” é uma forma masculina de se referir a alguém querido e delicado na língua francesa, não sendo utilizado, por exemplo, “*La Mignonne*”, dando a entender que se tratava de um jovem homossexual e que possui um caráter mais efeminado. Além disso, no quarto capítulo do livro II, Wilhelm confunde-se sobre o gênero de *La Mignon*:

Pensando em tão galante aventura, ele subiu as escadas em direção a seu quarto, quando lhe atraiu a atenção uma jovem criatura, que vinha descendo os degraus aos pulos. Uma jaqueta curta de seda, com mangas recortadas à espanhola, e bombachas com borlas assentavam muito bem a criança. Seus compridos e negros cabelos frisados estavam presos ao redor da cabeça em cachos e tranças. Olhou assombrado aquela figura, sem poder atinar se devia toma-la por menino ou uma menina. Mas logo se decidiu por esta última e, ao passar a criança por ele, deteve-a, desejando-lhe bom dia e perguntando-lhe quem eram seus parentes, ainda que pudesse facilmente constatar pertencer ela à trupe de acrobatas e dançarinos. Ela lhe relanceou um olhar negro e penetrante, desvencilhou-se dele e correu para a cozinha, sem dar qualquer resposta. (LUKÁKS, 1994. p. 88).

O quarto personagem apresentado por Discépolo na canção *Cambalache* é Don Chicho, cujo nome de batismo era Giovanni Galiffi, nascido na Sicília, em 1892, mas que se mudou para a Argentina em 1910, ainda aos 18 anos de idade, onde modificou seu nome para Juan Galiffi, por ser um nome argentino bastante comum na época. Além desses nomes já

<sup>50</sup> VIANNA, E. S.; EVANGELISTA, F. João Bosco: percurso histórico de sua práxis educativa e social Rev. Cienc. Educ., Americana, ano XX, n. 41, p. 237-266, out. 2018.

<sup>51</sup> Uma das mais importantes figuras da literatura alemã e do Romantismo europeu, nos finais do século XVIII e inícios do século XIX.

citados (Giovanni Galiffi e Juan Galiffi), Don Chicho também era conhecido por outros nomes, como “Al Capone de Rosário” e “Chicho el Grande”.

Galiffi chegou à Argentina de forma humilde, sem grandes economias e sem relação com qualquer máfia, trabalhando como empregado de uma barbearia, depois de uma cantina, até começar a investir em aquisições de casas e de cavalos de corrida, tendo uma ascensão bastante abrupta.

Mais tarde já adquirindo o caráter e personalidade com o qual ficou conhecido mundialmente na Argentina, Don Chicho passou a atuar dentro da SMS (La Sociedad Mafiosa Santafesina), como era chamada a sua máfia, que atuava por meio de sequestro de famílias ricas, extorsão, jogos clandestinos, corridas de cavalos e prostituição.

O quinto personagem apresentado por Discépolo, talvez um dos mais conhecidos mundialmente dentre a sua seleção, era Napoleão Bonaparte, imperador francês, líder político e general do exército francês, que ganhou destaque durante a Revolução Francesa.

O sexto personagem na lista de seleção de *Cambalache*, também escolhido para explicar e ressaltar a inversão de valores foi Carnera (Primo Carnera), um boxeador de origem italiana, nascido em 1906, e que se tornou campeão mundial italiano na categoria de peso-pesado (única categoria com peso ilimitado, acima de 200lb<sup>52</sup> no boxe masculino para competições).

O sétimo e o último personagem em “*Cambalache*”, San Martin (José Francisco de San Martin), foi um político e militar argentino, que se destacou como uma das figuras mais importantes ao lado de Simón Bolívar, durante uma série de conflitos armados, que durou 20 anos (1809 e 1829), no qual ficou conhecido as guerras hispano-americanas de independência.

Fechando a apresentação e seleção de sete personagens alguns reais e outros fictícios, Enrique Discépolo deixava nítido a confusão e inversões de valores, daquele presente caótico e hostil, onde boa índole e mal caráter eram considerados como igual.

Na sequência da letra da canção, os versos seguintes apresentavam uma nova metáfora.

Igual que en la vidriera irrespetuosa  
De los cambalaches  
Se ha mezclado la vida,  
Y herida por un sable sin remaches  
Ves llorar la biblia contra un calefón...<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Lb (libra): unidade de massa padrão utilizada no boxe.

<sup>53</sup> Tradução: Assim como na janela desrespeitosa;/ Dos cambalaches;/ A vida foi misturada;/ E ferida por um sabre sem rebites;/ Você vê a Bíblia chorar contra um aquecedor de água.

Enrique Santos Discépolo – Cambalache

Utilizando-se do humor ácido para produzir a sua crítica e denúncia, Discépolo utilizou três elementos (sabre sem rebite, bíblia, e aquecedor de água) para dar ênfase mais uma vez ao título da música. Discépolo escolhe elementos transcendentais, símbolos de força, o religioso representado pela bíblia, e o militar representado pelo sabre sem rebite, reunidos à outro objeto (um aquecedor de água) de uso cotidiano, onde a bíblia é ferida pelo sabre<sup>54</sup>.

A metáfora de Discépolo cruza-se ainda com a história do banheiro, dos serviços de higiene. Os banheiros da forma como existem hoje, composto por uma estrutura bastante moderna, dispendo de privada, chuveiro, cuba e em algumas situações até mesmo bidê foi uma realidade que não existiu por muito tempo no mundo ocidental. Até o século XIX<sup>55</sup> as pessoas utilizavam penicos para fazer as suas necessidades fisiológicas, e após, o seu conteúdo era jogado para fora, pelas janelas das casas, visto que naquela época não existia banheiro, e tampouco existia saneamento básico.

Apesar de projetos e tentativas de viabilizar o abastecimento de água da cidade de Buenos Aires em 1850, foi somente em 1871, após uma epidemia de febre amarela que se estabeleceu uma preocupação maior no abastecimento de água e no esgotamento sanitário. Entretanto, somente em maio de 1891 foi concluído o projeto de saneamento básico na cidade.

A epidemia de febre amarela, que atingiu Buenos Aires em 1871, foi pensada pelos médicos portenhos dentro de padrões científicos que vigoravam na época e apesar da existência de opiniões divergentes sobre formas de contágio e terapias adequadas, a relação entre a doença e a precariedade da higiene pública tornou-se um ponto comum no discurso dos médicos. Possivelmente, este discurso e o próprio ambiente de insegurança gerado pela epidemia, influenciaram nas ações do governo provincial que ordenou urgência na expansão da oferta de água potável e na construção da rede de esgoto que estava prevista nos estudos de Coghlan. (RÜCKERT, 2013. p. 76).

Porém, mesmo com a chegada do saneamento básico, rede de esgoto, eram poucas famílias em Buenos Aires que possuíam banheiros em suas residências com a estrutura e a disposição que conhecemos hoje. O pequeno quarto, embora tenha passado a ser construído em todas as residências em Buenos Aires, desde as casas de famílias mais abastadas até as famílias mais humildes, não tinha uma configuração padrão no interior de seus banheiros, havendo uma grande diferenciação entre eles. A maioria dos banheiros possuíam apenas um

<sup>54</sup> Ver PUJOL, Sergio. Discépolo. Uma biografia contemporânea. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1997.

<sup>55</sup> RÜCKERT, Luciano Quadros. Experiências de saneamento na cidade de Buenos Aires: dos projetos de Pellegrini a conclusão do projeto Bateman (1829-1905). Revista Esboços: Florianópolis/SC, v. 20 n. 29, 2013.

sanitário e uma cuba para higienizar as mãos. Já outros banheiros, pertencentes a famílias com uma aquisição econômica maior, dispunham também de chuveiros para lavar os corpos, e necessariamente de um aquecedor de água ao lado dos chuveiros<sup>56</sup>, devido ao clima frio de Buenos Aires.

Nesses banheiros, ao lado do sanitário havia ainda um sabre sem rebite, uma espécie de gancho que servia como suporte para pendurar o “papel higiênico”, algo semelhante ao porta papel higiênico de chão que temos hoje. Mas naquela época o papel higiênico era um artigo de luxo, extremamente caro, visto que era importado. Com o alto custo do papel higiênico, surgiram adaptações do artigo de higiene. Uma dessas adaptações eram as folhas de jornais. Ou de preferência qualquer papel que fosse sedoso para evitar feridas e machucados nas regiões íntimas devido ao atrito do papel. Diante disso, os papeis da bíblia, as folhas encontradas na bíblia passou a ser uma substituição do papel higiênico, sobretudo, por este ter um custo zero em relação aos jornais e ao próprio papel higiênico, visto que nessa época já existiam algumas sociedades bíblicas que se ocupavam em difundir o evangelho, então, distribuía bíblias como uma forma de evangelismo, de propagar as doutrinas do evangelho.

Dito isso, tínhamos um cenário com um sabre de rebite, possuindo um gancho do qual perfurava as folhas da bíblia para serem utilizadas como método de higiene pessoal. Esse sabre sem rebite ficava geralmente ao lado do aquecedor de água, formando assim gotículas sobre o papel da bíblia, devido ao vapor quente, e então, “ferida por um sabre sem rebite, você vê a bíblia chorar ao lado de um aquecedor de água”.

Por fim, última estrofe de *Cambalache*, mesmo que nas entrelinhas chama a população a participar da vida política, posicionar-se e não escolher um lado neutro, pois quem faz isso não passa de um imbecil, e ao não se posicionar, ainda que de maneira não racional, você acaba escolhendo um lado.

Siglo veinte, cambalache  
 Problemático y febril  
 El que no llora, no mama,  
 Y el que no afana es un gil.  
 Dale nomás, dale que vá,  
 Que allá en el horno nos vamo a encontrar.  
 No pienses más, échate a un lao,  
 Que a nadie importa si naciste honrao  
 Que es lo mismo el que labura  
 Noche y día como un buey,  
 Que el que vive de los otros,

---

<sup>56</sup> ROMERO, Avelino. Buenos Aires: História e Tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói/RJ, 2012.

Que el que mata o el que cura  
 O esta fuera de la ley.  
 Vivimos revolcaos en un merengue  
 Y en un mismo lodo todos manoseados<sup>57</sup>

Enrique Santos Discépolo – Cambalache

Após Discépolo dar o pontapé inicial na censura e crítica político-social através do tango, outros artistas do mesmo gênero passaram a explorar esse aspecto em suas composições.

Com Juan Perón no poder, os artistas respiravam aliviados. Os dois lados saíam ganhando com a aceitação e exaltação do gênero musical pelo então presidente da época. Ao passo que Perón apoiava os artistas e seus trabalhos, isso criava nos artistas um sentimento de gratidão e liberdade, assim como também despertava boas emoções na população que viviam as margens de Buenos Aires, os grupos de trabalhadores. Era bastante positivo para Perón ter a sua imagem e a do partido associada a esse gênero musical, e era positivo para os artistas de tango ter Perón no governo. Entretanto, no início do segundo mandato de Perón, os músicos começaram a se preocupar devido alguns conflitos e ameaças envolvendo o então presidente da época e o seu governo.

#### 1.4. Juan Perón e o seu segundo mandato (1952-1955)

Em 1951 houve, na Argentina, uma nova eleição para presidente. Perón que já estava no governo há quase seis anos disputava novamente a preferência da população argentina com Ricardo Balbín. Ao final das eleições, Perón mais uma vez é preferido pelos argentinos, alcançando 62% dos votos<sup>58</sup>, vitória alcançada, sobretudo, devido a um novo grupo votante, as mulheres.

Com a economia estagnada, Perón decide lançar o seu segundo plano quinquenal, que ao contrário do primeiro tinha medidas duras e pretendia, dentre outros pontos, aumentar a produção agrícola, fortalecer a economia rural e também a indústria pesada, aumentar os

---

<sup>57</sup> Tradução: Século XX, mutável, problemático e febril;/ Quem não chora, não mama, e quem não labuta é um gil;/ Não dá mais, dá que vai;/ Que lá no forno vamos nos encontrar;/ Não pense mais, senta pro lado;/ Que ninguém se importa se você nasceu honesto;/ Que é o mesmo o que trabalha/ Noite e dia como um boi;/ Que quem vive dos outros;/ Que quem mata ou quem cura;/ Ou está fora da lei;/ Vivemos chafurdando em um merengue;/ E na mesma lama todos tateando.

<sup>58</sup> As mulheres votavam pela primeira vez na Argentina, o que certamente contribuiu para a reeleição de Perón na Presidência da Argentina. (BARRANCOS, Dora Beatriz. *Participación política y luchas por el sufragio femenino en Argentina (1900-1947)*. Universidad de Costa Rica: Cuadernos de Intercambio sobre Centroamérica y El Caribe, 2013. p. 15).

investimentos estrangeiros, baixar o consumo para conter a inflação e, por fim, fazer com que os trabalhadores produzissem mais.

Embora o governo peronista tenha se mostrado muito sólido nas urnas, nos últimos anos de seu primeiro mandato, Perón passava a sofrer uma grande fragilidade. A fragilidade enfrentada por Perón, se justificava pela sua posição em todo o cenário político, somando-se ainda a isso, a economia enfraquecida e a morte de sua esposa, pouco depois de Perón assumir a presidência da Argentina pela segunda vez.

Juan Perón representava o exemplo claro de um governante populista<sup>59</sup>, possuía um estilo característico próprio, partindo da ideia da construção de um Estado de caráter intervencionista, corporativo e protetor. Perón deu um forte impulso ao desenvolvimento industrial autóctone, nacionalizou vários setores da economia e ainda redesenhou o pacto social. O notável desenvolvimento econômico aliado ao poder de intervenção estatal garantiu na Argentina um cenário marcado por altos salários e baixos preços. Sua política combinava mecanismos de centralização do poder e alguns elementos de traço populista. “No campo ideológico, seu discurso nacionalista e autoritário o situava perigosamente numa pretensa “terceira posição” entre o capitalismo e o comunismo, em meio a Guerra Fria”<sup>60</sup>.

No plano externo, Perón era acusado de ser antagônico ao nazismo. No plano interno enfrentava grande oposição, sobretudo, dos produtores agropecuários. Quanto aos comerciantes industriais, colocavam-se em grandes contradições a este governo: criticavam a política de agitação social e a promoção do ativismo sindical; entretanto, beneficiavam-se do crescimento do consumismo popular e do protecionismo. Havia ainda outros grupos opositores, como a sociedade rural, setores conservadores das Forças Armadas e posteriormente a Igreja.

O descontentamento com a política econômico-distributiva e as práticas reformistas agravava-se cada vez mais, e contribuía para que as elites agroexportadoras, alguns representantes do capital monopolista e setores conservadores das Forças Armadas conspirassem com ajuda dos EUA para pôr fim no governo de Perón.

---

<sup>59</sup> O termo populismo é considerado o conjunto de práticas políticas que consiste no estabelecimento de uma relação direta entre as massas e uma liderança política (um líder carismático), onde o “povo”, os “oprimidos” como categoria abstrata, é colocado no centro da ação política, que está intimamente associada à industrialização, à urbanização e à dissolução das estruturas políticas oligárquicas, que concentravam firmemente o poder político na mão de aristocracias rurais. De todas as variantes do populismo, o peronismo está em uma categoria especial, devido à forte presença do elemento sindical nele, maior que em todos os demais casos conhecidos. (BOBBIO, Norberto; PASQUINIO, Gianfranco [et al.]. Dicionário de Política. 2. ed. Brasília, DF: UnB 1986. / DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017).

<sup>60</sup> FERNANDEZ, Jorge Christian. Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006. p. 32.



## 2. A DUALIDADE DO TANGO: ENTRE EXALTAÇÃO E BANIMENTO

Com a ascensão de Juan Perón ao poder na Argentina, o tango experimentou um momento de grande valorização do gênero musical e dos artistas, sendo inclusive considerado um dos símbolos culturais da nacionalidade argentina. Entretanto, em meados de 1955, com a consolidação do golpe de Estado sobre Perón, o tango deixou de ser um gênero musical exaltado, para se tornar um gênero devalorizado e banido pelo novo governo argentino. Isso se deu, sobretudo, devido à associação que o tango enquanto gênero musical havia feito ao regime peronista, inclusive o próprio hino do partido peronista era uma canção de tango.

Neste capítulo será apresentado as medidas do governo de Pedro Eugênio Aramburu e Isaac Rojas para conter a difusão e fortalecimento do movimento peronista, sobretudo algumas medidas que tinham como objetivo *desperonizar* a Argentina, como por exemplo, a proibição de algumas composições de tango que exaltavam o governo de Perón, sua esposa Evita e o partido Justicialista/Peronista.

### 2.1. O embrião do terror de Estado (A Revolução Libertadora)

Entre o final de 1954 e meados de 1955, a Argentina presenciou diferentes eventos, onde setores peronistas e a Igreja Católica entraram em conflito. Alguns dos fatores que desencadearam estes conflitos foram, por um lado, a revogação da educação religiosa obrigatória em escolas públicas, a sanção do divórcio e também a revogação de benefícios fiscais; e, por outro, a realização de uma campanha da igreja caluniando a figura do então presidente Juan Perón, juntamente com a criação do Partido Demócrata Cristão.

No dia 11 de junho de 1955, uma procissão de Corpus Christi, realizada na Praça de Maio, em Buenos Aires, transformou-se em algo a mais do que uma simples celebração cristã, transformou-se em uma manifestação antigovernamental, uma grande manifestação antiperonista<sup>61</sup>. Diante das manifestações da Igreja, setores das Forças Armadas encorajaram-se para agir contra o governo de Perón, e após cinco dias das manifestações, aconteceu a primeira tentativa de um golpe de estado.

Ocorreu, no dia 16 de junho de 1955, em Buenos Aires, um massacre<sup>62</sup> contra uma multidão de pessoas que expressavam apoio ao presidente Perón. O bombardeio articulado

<sup>61</sup> Em resposta as manifestações contrárias à política de Perón, um grupo de peronistas radicais incendiaram algumas igrejas. (DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017. p. 255-256).

<sup>62</sup> Bombardeio a Praça de Maio e a Casa Rosada (sede do governo).

com ajuda da Marinha e da Força Aérea argentina (**Figura 2**), representou o primeiro passo para um golpe de estado contra o governo de Juan Perón. A tentativa de derrubar Perón do poder acaba fracassando, no entanto, o dia é marcado por grandes perdas e luto, resultando em mais de trezentos mortos<sup>63</sup>. O cenário argentino, havia se transformado em um cenário obscuro, de terror e medo (**Figura 3**).

Figura 2 – O signo de “Cristo Vence” foi outro símbolo utilizado pelas forças rebeldes, aqui aplicado na gôndola do motor de um dos aviões glocsters das F.A.A., que participaram das ações de 16 de junho de 1955



Fonte: Colección A. Marino. In: PORTUGUEIS, Rosa Elsa. Bombardeo del 16 de junio de 1955. Edición revisada - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos. Archivo Nacional de la Memoria, 2015. p. 242.

<sup>63</sup> Cichero, Daniel, Bombas sobre Buenos Aires. Gestão e desenvolvimento do bombardeio aéreo na Plaza de Mayo. Vergara, Buenos Aires, 2005.

Figura 3 – Rua lateral de la Plaza de Mayo, logo depois do ataque aéreo, em 16 de junho de 1955.



Fonte: Archivo General de la Nación. In: PORTUGUEIS, Rosa Elsa. Bombardeo del 16 de junio de 1955. Edición revisada - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos. Archivo Nacional de la Memoria, 2015. p. 81.

Após o bombardeio e a investida frustrada de um golpe, Perón em uma tentativa de neutralizar o clima político que havia se instalado na Argentina, pede pacificação nacional e abre canais de comunicação para as forças da oposição. No entanto, os próprios limites do modelo justicialista impediram Perón de aprofundar essas mudanças, contando apenas com o apoio da classe trabalhadora para se defender.

Passados três meses após o levante frustrado da Marinha, acontecia o episódio autodenominado “Revolução Libertadora”<sup>64</sup>. O episódio de 16 de setembro, caracterizou-se como a materialização de um golpe militar contra Perón, constituído por duas alas fortemente antiperonistas, uma nacionalista e outra liberal.

O bem-sucedido golpe de Estado comandado por Eduardo Lonardi<sup>65</sup> tinha como objetivo não somente encerrar com o governo peronista, mas se constituía também em uma tentativa de assassinar o líder do peronismo. Perón consegue sobreviver ao atentado, mas é

<sup>64</sup> Conhecida também como “Revolução Fuziladora”. (ROJAS, Gonzalo Adrián. Os partidos políticos de matriz socialista do marxismo na Argentina (1894-2006). In: V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina. 'Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro', 2013, Londrina (Paraná). Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina/2013, 2013. p. 91).

<sup>65</sup> Eduardo A. Lonardi Doucet foi um militar, comandante do exército argentino, e presidente da Argentina que governou o país por menos de dois meses, após a derrubada de Perón do poder pelo golpe de estado que ficou conhecido como Revolução Libertadora.

forçado devido as circunstâncias a buscar exílio no Paraguai<sup>66</sup>, assumindo a presidência da República Eduardo Lonardi.

A política de Lonardi tinha como propósito alcançar a “reconciliação nacional”, ele pretendia manter tanto os ganhos sociais obtidos pelos trabalhadores no governo de Perón, como a autonomia dos sindicatos, entretanto, a sua fórmula reconciliatória e a tentativa de distinguir entre os erros e os acertos da política de Juan Perón foi responsável por fazer com que outros setores mais reacionários da Marinha e do Exército, que não concordavam e sentiam-se ameaçados com essas medidas, forçassem o presidente Lonardi a renunciar no dia 13 de novembro de 1955, havendo um golpe dentro do golpe.

Após a renúncia de Lonardi, assumia a presidência Pedro Eugênio Aramburu, e Isaac Rojas é escolhido para vice-presidente. O “general Aramburu, era portador de um projeto econômico liberal e de um reformulado sistema político formalmente democrático, mas excludente ao banir a figura de Perón e seu movimento da vida pública e política”<sup>67</sup>.

Aramburu e Rojas tinham forte consciência de que o peronismo ainda mantinha a sua riqueza eleitoral, e isso se constituía em uma ameaça para o seu governo. Diante disso, Aramburu e seu vice promoveram uma série de medidas para acabar de vez com o peronismo. Uma das suas medidas mais radicais e extremistas foi o decreto de lei 4161, de 05 de março de 1956<sup>68</sup>, que consistia em cinco artigos e tinha como objetivo *desperonizar* a Argentina. O primeiro artigo estabelecia restrições severas aos peronistas: “É expressamente proibido o uso de imagens, símbolos, signos, expressões significativas, doutrinas, artigos e obras artísticas, (...) que sejam (...) representativas do peronismo” e incluía uma lista de palavras proscritas, como: Peronismo, peronista, justicialismo, justicialista, terceira posição, a sigla PP (fazendo referência ao Partido Peronista), os discursos do presidente Juan Domingo Perón e de Eva Perón, bem como o nome próprio do presidente deposto, ou de seus parentes; e as composições musicais denominadas “Los muchachos peronistas” ou “Marcha Peronista” e “Evita Capitana”, que tornaram-se canções símbolo da resistência peronista.

A canção “*Los muchachos peronistas*” (Os jovens peronistas), mais conhecida popularmente como “*La Marcha Peronista*”, cujo compositor é desconhecido, é uma canção

<sup>66</sup> Após a Revolução Libertadora, o golpe contra o governo de Perón, ele segue para o exílio no Paraguai, passando por Panamá, pela Venezuela, República Dominicana até se fixar em Madrid, onde obtêm asilo político de Francisco Franco até seu retorno à Argentina em 1973.

<sup>67</sup> FERNANDEZ, Jorge Christian. Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006. p. 33.

<sup>68</sup> CARVALHO, Marco Antônio Serafim de. Júlio Florêncio se torna Cortázar: o peronismo visto através da literatura, 1943-1956. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História: Niterói, 2014. p. 28-29.

que homenageava Juan Domingo Perón, transformada no principal hino do peronismo, ou Partido Justicialista. O tango teve a versão original do seu refrão, entoado pela primeira vez em 17 de outubro de 1945<sup>69</sup>. Neste episódio uma multidão de argentinos posicionadas em frente à Casa Rosada, na Praça de Maio, exigia a libertação de Juan Domingo Perón, gritando em uníssono “Viva Perón! Perón! Perón!”, dando início ao movimento peronista.

A canção ganhou várias versões diferentes ao longo dos anos, mas em 1949 o ator, cineasta, roteirista, produtor, e cantor argentino, Hugo del Carril<sup>70</sup> gravou o que veio a ser a versão mais famosa desse tango até os dias de hoje.

A primeira estrofe da música ressaltava que a união dos argentinos simpatizantes do movimento peronista, seria a garantia do triunfo desse regime. Essa primeira estrofe da música, também acompanhada de um refrão, trazia em seu refrão a memória de um episódio histórico envolvendo a figura de Perón, onde o governo da época, pressionado pela massa popular argentina, libertou Perón da cadeia, e o deixou retornar aos seus cargos<sup>71</sup>.

Los muchachos peronistas,  
Todos unidos triunfaremos,  
Y como siempre daremos  
Un grito de corazón:  
¡Viva Perón, viva Perón!<sup>72</sup>

Hugo Del Carril - Los Muchachos peronistas

As estrofes seguintes da canção “*Los Muchachos Peronistas*”, exaltava ainda mais a figura de Perón, utilizando-se de adjetivos para reforçar uma imagem positiva do então presidente, como por exemplo: “*gran argentino*” e “*gran conductor*”. Além dos adjetivos, as estrofes também traziam à tona alguns dos grandes feitos de Perón, desde que este ingressou na política argentina, como Ministro do Trabalho. A letra trazia também o termo “*primer trabajador*” para se referir à Perón. A utilização desse termo aproximou ainda mais a figura de Juan Perón à classe trabalhadora, à massa popular da Argentina.

<sup>69</sup> Em uma frase entoada em frente à sede do governo, na Casa Rosada, após o presidente da época, Edelmiro Farrell, solicitar a renúncia dos cargos ocupados por Perón e ordenar a sua prisão. (DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.)

<sup>70</sup> Como ator, Hugo del Carril havia atuado ao lado de Eva Peron no filme “A Cavalgada do Circo”, lançado em 1945. Também atuou nos filmes musicais “*La vida es un tango*” de 1939 (direção de Manuel Romero); “A Vida de Carlos Gardel” de 1939 (direção de Alberto de Zavalía); “The Tango Star” de 1940 (direção de Luis Bayón Herrera); e muitos outros musicais da década de 30 e 40.

<sup>71</sup> Ver DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017

<sup>72</sup> Tradução: Os jovens peronistas,/ Todos unidos triunfaremos,/ E como sempre vamos dar/ Um grito de coração:/ Viva Peron, viva Peron!

Por ese gran argentino  
Que se supo conquistar  
A la gran masa del pueblo,  
Combatiendo al capital.

¡Perón, Perón, qué grande sos!  
¡Mi general, cuánto valés!  
Perón, Perón, gran conductor,  
Sos el primer trabajador.

Por los principios sociales  
Que Perón ha establecido,  
El pueblo entero está unido  
Y grita de corazón:  
¡Viva Perón, Viva Perón!

Por ese gran argentino  
Que trabajó sin cesar  
Para que reine en el pueblo  
El amor y la igualdad.

Imitemos el ejemplo  
De este varón argentino  
Y siguiendo su camino  
Gritemos de corazón:  
¡Viva Perón, Viva Perón!<sup>73</sup>

Hugo Del Carril - Los Muchachos peronistas

A última estrofe apresentava outro personagem para a narrativa, San Martín<sup>74</sup>, um general argentino que participou ativamente dos processos de Independência do seu país. San Martín havia sonhado com uma Argentina grandiosa e independente, mas parte de seus objetivos não puderam ser alcançados. Na letra de “*Los Muchachos Peronistas*”, a canção afirmava que com Perón os sonhos de San Martín haviam finalmente se concretizado<sup>75</sup>.

Porque la Argentina grande  
Con que San Martín soñó  
Es la realidad efectiva

<sup>73</sup> Tradução: Por esse grande argentino/ que soube conquistar/ a grande massa do povo,/ Combatendo o Capital/ Perón, Perón, como você é grande!/ Meu general, quanto você vale!/ Perón, Perón, grande condutor./ você é o primeiro trabalhador/ Pelos princípios sociais que/ Perón estabeleceu/ A cidade inteira está unida/ E grita do coração/ Viva Perón, viva Perón!/ Para aquele grande argentino/ que trabalhou incansavelmente para que o amor e a igualdade/ reinassem no povo/ Imitemos o exemplo/ deste argentino/ E seguindo seu caminho/ Gritemos de coração/ Viva Perón, viva Perón!

<sup>74</sup> Ver ROCA, Andrea (2012). “A vida social de um emblema nacional: o caso do sabre do general José de San Martín (1778-1850)” In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Nº 18 (1), pp. 121-149, Rio de Janeiro: PPGAS/ Museu Nacional.

<sup>75</sup> Mais tarde, modificações foram sendo feitas na letra, e novas estrofes foram introduzidas na canção, fazendo referência aos *Montoneros*, grupo armado da esquerda peronista. (*Con el fusil en la mano,/y Evita en el corazón,/Montoneros, “patria o muerte”,/para la liberación.*). E outra estrofe relacionada aos governos de Néstor Kirchner e sua viúva Cristina Fernández de Kirchner, ambos do Partido Justicialista (JP). (*Resistimos en los '90,/volvimos en el 2003./Junto a Néstor y Cristina,/la gloriosa JP.*)

Que debemos a Perón.<sup>76</sup>

Hugo Del Carril - Los Muchachos peronistas

Outro hino de resistência peronista foi a canção “*Evita Capitana*”, também proibida pelo governo de Aramburu, sobre a acusação de incitar a “desordem” e enaltecer a figura de líderes opostos ao seu governo. A canção atribuída ao pianista Rodolfo Sciamarella<sup>77</sup>, foi composta em 1950, ficando conhecida como a versão feminina de “*Los Muchachos Peronistas*”.

Evita Perón assim como seu esposo teve um papel muito importante na consolidação do movimento peronista. Além disso, ela representou, através de sua figura, a população feminina, dando voz também a essa minoria que nem sempre teve espaço dentro da sociedade argentina. A letra convidava ainda, as jovens peronistas, a lutar pela pátria argentina, convidava as mulheres argentinas a participar da vida política do seu país.

Las muchachas peronistas  
con Evita triunfaremos  
y con ella brindaremos  
nuestra vida por Perón  
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!

Por Perón y por Evita  
la vida queremos dar.  
Por Evita capitana  
y por Perón General.

Eva Perón, tu corazón  
nos acompaña sin cesar.  
Te prometemos nuestro amor  
con juramento de lealtad.

Las muchachas peronistas  
por la patria lucharemos,  
por la patria que queremos,  
con Evita y con Perón.  
¡Viva Perón! ¡Viva Perón!

Bandera justicialista  
nuestra bandera será  
para los Pueblos del mundo,  
bandera de amor y paz.<sup>78</sup>

<sup>76</sup> Tradução: Pela a grande Argentina/ que San Martín sonhou/ é a realidade efetiva/ que devemos a Perón.

<sup>77</sup> Compositor de tango, pianista, e letrista, forçado ao exílio no México após a derrubada da presidência de Juan Domingo Perón, em 1955, por suas músicas serem consideradas subversivas.

<sup>78</sup> Tradução: As jovens peronistas/ com Evita triunfaremos/ e com ela vamos brindar/ nossa vida por Perón./ Viva Perón! Viva Perón!/ Por Perón e por Evita/ a vida queremos dar./ Por Evita capitã/ e por Perón General./ Eva Perón, seu coração/ nos acompanha sem cessar./ Te prometemos nosso amor/ com juramento de lealdade./ As jovens peronistas/ pelo país que vamos lutar,/ para o país que queremos,/ com Evita e com Perón./ Viva

Rodolfo Sciamarella - Evita Capitana

O terceiro artigo do decreto de lei 4161, de 05 de março de 1956, apresentava as punições para quem infringisse as restrições do decreto assinado por Aramburu:

“Art. 3º - Quem violar este decreto-lei será punido:

a) Com prisão de trinta dias a seis anos e multa de m\$<sup>n</sup>: 500 a 1.000.000 m\$<sup>n</sup><sup>79</sup>. 1.000.000; b) Além disso, com absoluta desqualificação para o dobro do tempo da sentença para atuar como funcionário público ou líder político ou sindical; c) Além disso, com fechamento por quinze dias, e em caso de reincidência, fechamento final quando se tratar de empresas comerciais. Quando a ofensa é atribuível a uma pessoa coletiva, a sentença pode acarretar como penalidade acessória a dissolução”. (CARVALHO, 2014. p. 29, tradução nossa).

Quatro dias após a assinatura do decreto de lei 4161, que proibiu a propagação do partido peronista, o decreto foi publicado no Diário Oficial da República Argentina (**Figura 5**).

---

Perón! Viva Perón!/ Bandeira justicialista/ nossa bandeira será/ para os povos do mundo,/ bandeira de amor e paz.

<sup>79</sup> Peso Moneda Nacional, moeda vigente até o ano de 1969 na Argentina. (CARVALHO, Marco Antônio Serafim de. Júlio Florêncio se torna Cortázar: o peronismo visto através da literatura, 1943-1956. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História: Niterói, 2014. p. 29).



Figura 4 – O decreto que proíbe a propaganda peronista foi publicado no Diário Oficial da República Argentina, 9 de março de 1956

**Boletín Oficial**  
DE LA REPUBLICA ARGENTINA

PRESIDENCIA DE LA NACION  
SECRETARIA DE FIENSA Y ACTIVIDADES CULTURALES  
DIRECCION GENERAL DEL REGISTRO NACIONAL

PRIMERA SECCION  
Legislación y Licitaciones

Año L XIV Buenos Aires, viernes 9 de marzo de 1956 Número 18.107

---

**Prohíbese el Uso de Elementos y Nombres que Lesionaban la Democracia Argentina**

DECRETO-LEY N° 4.181. — Buenos Aires, 5/3/1956.  
VISTO el Decreto 3.855/55, por el cual se disuelve el Partido Peronista, en sus dos ramas, en virtud de su descomposición y vocación liberticida, y CONSIDERANDO: Que en su existencia política, el Partido Peronista, actuando como instrumento del régimen depuesto, se valió de una intensa propaganda destinada a engañar la conciencia ciudadana, para lo cual creó imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas; Que dichos objetos, que tuvieron por fin la difusión de una doctrina y una posición política que ofende el sentimiento democrático del pueblo argentino, constituyen para éste una afrenta que es imprescindible borrar; porque recuerdan una época de oscuridad y de dolor para la población del país, y su utilización es motivo de perturbación de la paz interna de la Nación y una rémora para la consolidación de la armonía entre los argentinos; Que, en el campo internacional, también afectan el prestigio de nuestro país, porque esas doctrinas y denominaciones simbólicas, adoptadas por el régimen depuesto, tuvieron el triste mérito de convertirse en sinónimo de las doctrinas y denominaciones similares utilizadas por las grandes dictaduras de este siglo, que el régimen depuesto consiguó parangonar; Que tales fundamentos hacen indispensable la radical supresión de esos instrumentos o de otros análogos, y esas mismas razones imponen también la prohibición de su uso al ámbito de las marcas y denominaciones comerciales, donde también fueron registradas con fines publicitarios y donde su conservación no se justifica, atento el amplio campo que la fantasía brinda para la elección de insignias mercantiles; Por, ello:

El Presidente Provisional de la Nación Argentina, en ejercicio del Poder Legislativo, decreta con Fuerza de Ley:

Artículo 1º — Queda prohibida en todo el territorio de la Nación:

a) La utilización, con fines de afirmación ideológica peronista, efectuada públicamente, o de propaganda peronista, por cualquier persona, ya se trate de individuos aislados, grupos de individuos, asociaciones, sindicatos, partidos políticos, sociedades, personas jurídicas públicas o privadas, de las imágenes, símbolos, signos, expresiones significativas, doctrinas, artículos y obras artísticas, que pretendan tal carácter o pudieran ser tenidas por algunas como tales, creados o por crearse, que de alguna manera pudieran ser referidos a los individuos representativos, organismos o ideología del peronismo;

b) La reproducción por las personas y con los fines establecidos en el inciso a), mediante cualquier procedimiento, de las imágenes, símbolos y demás objetos señalados en los dos incisos anteriores;

Art. 2º — Las disposiciones del presente decreto-ley se declaran de orden público y en consecuencia no podrá alegarse contra ellas la existencia de derechos adquiridos, caducan las marcas de industria, comercio y agricultura, y las denominaciones comerciales, principales o anexas, que existieran en las imágenes, símbolos y demás objetos señalados en los incisos a) y b) del artículo 1º.

Los Ministerios respectivos dispondrán las medidas conducentes a la cancelación de tales registros.

Art. 3º — El que infrinja el presente decreto-ley será penado:

a) Con prisión de treinta días a seis años y multa de quinientos (mín. 500) a un millón (mín. 1.000.000) de pesos;

b) Además, con inhabilitación absoluta por noble tiempo del de la condena para desempeñarse como funcionario público o dirigente político o gremial;

c) Además, con clausura por quince días, y en caso de reincidencia, clausura definitiva cuando se trate de empresas comerciales.

Cuando la infracción sea imputable a una persona colectiva, la condena podrá llevar como pena accesoria la disolución.

Las sanciones del presente decreto-ley no serán susceptibles de cumplimiento condicional, ni será procedente la exoneración.

Art. 4º — El presente decreto-ley será reafirmado por el Excmo. señor Vicepresidente Provisional de la Nación y por todos los señores Ministros Secretarios de Estado en su acuerdo general.

Art. 5º — Comuníquese, publíquese, dese a la Dirección General del Registro Nacional y archivos.

ARAMBURU. — Isaac Rojas. — Eduardo B. Basso. — Luis A. Podesá Costa. — Lauriano Landaburo. — Raúl C. Migone. — Attilio Dell'oro Matín. — Francisco Martínez. — Luis M. Vignetta. — Pedro Mondolón. — Sadi E. Bonnet. — Eugenio A. Blanco. — Alberto F. Mercier. — Alvaro C. Alsogaray. — Juan Lanuzares. — Julio Albán García. — Arturo Ossorio Arnan. — Teodoro Hartung. — Julio C. Krause.

---

**SUSPENDESE IMPUESTO EN LA VENTA DE BANANAS**

DECRETO N° 3.457. — Buenos Aires, 25/2/56.

VISTOS y CONSIDERANDO: Que la modificación de los tipos de cambio determina un aumento de los precios de

El Presidente Provisional de la Nación Argentina, decreta:

Artículo 1º — Déjase en suspenso, a partir de la fecha del presente decreto, la aplicación del impuesto

---

**Suprimense Asignaturas en los Cursos de Capacitación**

DECRETO N° 3.060 — Bs. As., 24 febrero 1956

VISTO: El Expediente N° 8.885/56, de los registros del Ministerio de Educación por el cual la Dirección General de Enseñanza Técnica dependiente del citado Departamento de Estado, gestiona la supresión de algunas asignaturas que se imparten en los Cursos de Capacitación y Perfeccionamiento Docente creados por decreto N° 4.908/54, por su similitud con la denominada "Cultura Ciudadana" suprimida por decreto N° 1.023/55; Atento lo aconsejado por el señor Ministro de Educación y por los mismos fundamentos que se tuvieron en cuenta al dictarse el citado decreto N° 1.023/55; 2.943/55 y 4.317/55.

El Presidente Provisional de la Nación Argentina, decreta:

Artículo 1º — Suprimense las asignaturas "Estudios Económicos y Sociales Argentinos"; "La Independencia Económica y la Justicia Social"; "Organización Política Argentina, La Soberanía Política" y la denominada "Doctrina Nacional" de los Cursos de Capacitación y Perfeccionamiento Docente creados por decreto N° 4.908/54.

Art. 2º — Declárase cesante, en las mismas condiciones que determina el decreto N° 2.982 del 15 de noviembre de 1955 y el Artículo 5º del decreto N° 4.217 de 29 de noviembre del año citado, precedentemente, al personal que dictaba estas asignaturas en los Cursos de Capacitación y Perfeccionamiento Docente de las Escuelas Profesionales de Mujeres dependientes de la Dirección General de Enseñanza Técnica del Ministerio de Educación.

Art. 3º — El presente decreto será reafirmado por el señor Ministro Secretario de Estado en el Departamento de Educación.

Art. 4º — Comuníquese, publíquese, dese a la Dirección General del Registro Nacional y archivos.

ARAMBURU — Attilio Dell'oro Matín.

Fonte: Disponível em: <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decreto\\_Ley\\_4161\\_de\\_1956.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Decreto_Ley_4161_de_1956.jpg)> Acesso em: 13 de setembro de 2020.

Outras medidas bastante radicais tomadas por Aramburu e Rojas, foi a queda do salário dos trabalhadores, a prisão de milhares de líderes peronistas, a demissão de centenas de delegados peronistas, e a intervenção no sindicato.

Diante desse cenário preocupante e aterrorizador, a população simpatizante do peronismo resolve expressar a sua identidade política através da chamada “resistência peronista”, e intentaram um contragolpe em 1956 com ajuda de setores militares e civis que ainda demonstravam a sua fidelidade a Perón. O contragolpe não obteve êxito e alguns dos

líderes peronistas envolvidos no episódio são punidos de forma brutal e transformados em mártires.

O acirramento entre peronistas e antiperonistas tomou configurações cada vez mais polarizadas e radicalizadas. Entre os anos de 1955 e 1976, a Argentina viveu sobre duas proposições contraditórias, era bastante perceptível a dicotomia entre peronismo *versus* antiperonismo.

Com o golpe de 1955 e todo o radicalismo e extremismo instalado na Argentina após o golpe, as demandas sindicais passaram a centrarem-se no retorno do peronismo à vida política, com a militância sindical como caminho para alcançar tal objetivo. Neste período, John W. Cooke, representante de Perón, passou a influenciar de maneira decisiva a formação de grupos armados dentro do peronismo<sup>80</sup>.

Esse grande clima de mobilização dos setores populares acaba convencendo o antiperonismo dominante da necessidade de abrir o jogo político. Então, Aramburu, promulga o Decreto 3838/57, declarando a necessidade de reformar a Constituição e convoca a eleição presidencial na Argentina em 28 de julho de 1957, através do sistema de representação proporcional. No entanto, a participação do Partido Peronista acaba sendo proibida nas eleições de 1958, por ser considerado de propensões totalitárias.

De acordo com DI TELLA (2017):

Em 1957, foram realizadas eleições para um congresso constituinte, com o propósito de convalidar a anulação da constituição peronista de 1949 e a adoção de outra ou o retorno à de 1853, eventualmente modificada. O Partido Peronista, sob qualquer novo nome que este adotasse, ficou excluído por ser considerado de propensões totalitárias. A eleição também serviria como termômetro da opinião pública. (DI TELLA, 2017. p. 323-324).

O voto em branco prevaleceu nas eleições para constituinte de 1957, sobre as duas frações que havia dividido a União Cívica Radical, antes vista como principal força dentro do espectro antiperonista: a UCRI (União Cívica Radical Intransigente) liderada por Arturo Frondizi e a UCRP (União Cívica Radical do Povo) liderado por Ricardo Balbín. A divisão do partido UCR, fundado por Yrigoyen refletia a existência de duas posições contra o problema peronista.

Com o Partido Peronista proibido de disputar as eleições presidenciais de 1958, Arturo Frondizi firma um acordo eleitoral com Juan Perón que se encontrava ainda no exílio, no qual

---

<sup>80</sup> Conhecido também como “Peronismo Revolucionário”.

participaram também os assessores de ambos os dirigentes – Rogelio Frigerio e John W. Cooke –. Arturo comprometia-se em anular as leis de proibição ao Partido Peronista (Partido Justicialista) com a intenção de receber apoio de Perón nas eleições, para que os seguidores do peronismo votassem em sua candidatura. Com o pedido de Perón para que votassem em Frondizi, a vitória da UCRI foi inevitável no dia 23 de fevereiro de 1958, retirando os militares do governo<sup>81</sup>.

## **2.2. Governos civis oriundos do radicalismo (1958-1966)**

Arturo Frondizi assumiu a Presidência da República em primeiro de maio de 1958. Frondizi possuía um perfil com claras conotações nacionalistas e de esquerda, e por esse e outros motivos, não deixaram de haver inúmeras tentativas de não lhe entregar o poder por parte da ditadura militar que governava a Argentina naquele momento, argumentando que ele era uma máscara por trás da qual se escondia o retorno de Juan Perón, e sobretudo, do peronismo.

Com Frondizi no governo foi iniciada uma nova etapa na política de substituição de importações, afim de impulsionar o chamado modelo desenvolvimentista, passando então, o capital estrangeiro e as corporações transnacionais, a desempenhar um papel central nessa política, constituindo a expansão da indústria petroleira e das indústrias produtoras de bens duráveis, tornando-se o setor econômico, o setor no qual as mudanças instrumentadas pelo governo foram mais significativas.

Para que o processo de modernização da economia argentina liderado por empresas estrangeiras fosse efetivado, foi preciso que o governo desenvolvimentista aderisse a certas medidas que eram opostas a seu discurso inicial, deixando de cumprir um importante acordo eleitoral, o que provavelmente levou mais tarde ao rompimento do governo com o peronismo, dando início a um período de instabilidade e levando a uma crescente agitação social pelo movimento operário, seguida de greves e ocupações nas fábricas.

Para a “batalha do petróleo”, foram realizados contratos de perfuração com empresas estrangeiras, o que era visto como anátema pelo setor nacionalista, interno ou externo à UCRI, mas que teve que ser aceito por quem permanecia no governo.

---

<sup>81</sup> “Após a saída dos militares do governo em 1958, até 1966, os argentinos passaram por diferentes governos civis, oriundos do radicalismo, mas sempre sobre tutela militar: Arturo Frondizi, José Maria Guido (provisório) e Arturo Illia”. E embora todos eles tenham sido escolhidos mediante sufrágio universal, ninguém conseguiu terminar o mandato previsto. (FERNANDEZ, Jorge Christian. *Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação*. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006. p. 33.)



Para evitar a inflação, o governo enfrentou as demandas de aumentos salariais, acompanhadas por greves que logo proliferaram. (...) A estratégia de Frondizi e seus assessores sempre foi a de tentar recompor a aliança com um “peronismo razoável”, logo que passasse a tempestade das primeiras adequações às condições econômicas vistas como temporárias. (DI TELLA, 2017. p. 328-329).

Diante dessa situação de instabilidade, Frondizi resolveu aplicar o denominado *Plan CONINTES* (*Conmoción Interna del Estado*)<sup>82</sup> (Figura 5). A repressão desencadeada pela implementação do Plano Conintes, ao mesmo tempo que gerou medo em grandes setores da população trabalhadora, contribuiu também, como efeito não intencional da mesma, para reafirmar a identidade peronista e radicalizar muitas de suas posições, rendendo o repúdio ao governo de Frondizi, e levando à “Resistência Peronista”.

Figura 5 – 11 de maio de 1960. O Presidente da Nação, Arturo Frondizi, durante um encontro no Palácio do Governo com o gabinete militar, no qual os três secretários militares lhe apresentam um relatório sobre sua atuação na execução do Plano Conintes.



Fonte: Archivo General de la Nación. In: CHIARINY, Sebastián; PORTUGUEIS, Rosa Elsa. Plan Conintes. Represión política y sindical. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos, Archivo Nacional de la Memoria, 2014. p. 20.

<sup>82</sup> O Plano CONINTES era o nome dado a um regime repressivo aplicado na Argentina, criado secretamente sobre o governo do presidente Arturo Frondizi, em 1958 permanecendo em vigor até 1961. Tinha como objetivo acabar com uma série de protestos trabalhistas pelo uso da repressão do estado, dando, por sua vez, ampla jurisdição para as Forças Armadas na luta contra distúrbios internos, derrotando dessa forma a ação do terrorismo desencadeada para abrir a porta à anarquia e ao golpe de Estado. Sendo considerado um precedente do terrorismo de estado sistemático na Argentina. (DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.)

A burguesia industrial, que antes havia se beneficiado do modelo desenvolvimentista adotado pela política de Frondizi, começou a desconfiar de um presidente que havia concordado com Perón e havia sido encorajado a se encontrar com Ernesto “Che” Guevara – argentino que havia desempenhado um papel muito importante na Revolução Cubana –, o que fez com que os militares o acusassem de ser um aliado incondicional de Che Guevara e Perón.

O campo se fechava cada vez mais para Frondizi, que já não possuía mais o apoio dos trabalhadores por haver ignorado o pacto feito com Perón, pacto que o havia levado à presidência, e por ser acusado de ser um comunista pelos militares. Diante dessa situação conflitante, ele resolveu então, superar sua fraqueza política ao levantar à proibição do peronismo, provocando um golpe de Estado cada vez mais provável em seu governo. A consequência da proibição ao peronismo levou a vitória de vários candidatos peronista em vários distritos e províncias, sendo eleito para governador em Buenos Aires Andrés Framini<sup>83</sup>. A eleição foi considerada inadmissível, e Frondizi foi forçado pelos militares a anular a vitória de Framini. O cancelamento das eleições não foi parado, e como consequência disso, e demais ações anteriores de Frondizi, em 1962 ele é afastado do governo por um golpe de estado. Com Frondizi fora do governo, assume provisoriamente José Maria Guido, um radical intransigente que acaba presidindo a Argentina devido à renúncia de Alejandro Gómez, vice-presidente de Frondizi.

Nesse momento, o objetivo principal das Forças Armadas pautava-se em reconstruir o sistema de eleições e de partidos políticos, convocando posteriormente uma nova eleição. Porém, acreditavam ainda ser necessário corrigir a legislação e outras práticas corruptas do seu ponto de vista, que continuavam favorecendo o peronismo tanto nos sindicatos como nos municípios que controlavam. Neste contexto, formaram-se dois grupos militares: os “azuis” e os “vermelhos”. Embora ambos os lados fossem antiperonistas, a caracterização que diferiam entre azuis e vermelhos fizeram do movimento proscrito um confronto “armado”. Os azuis, considerados legalistas, liderado por Juan Carlos Onganía, aceitavam um projeto político que integrasse os peronistas. Já os vermelhos, um grupo de ultraconservadores, associavam o peronismo ao comunismo, e tentavam a toda maneira acabar com o peronismo.

Diante do confronto armado entre os dois grupos militares, alcançou a vitória o grupo dos azuis, caracterizando a garantia para a posse de Illia, que venceu a eleição para preencher

---

<sup>83</sup> Neste episódio, o peronismo acaba vencendo em dez das quatorze províncias, inclusive na estratégica província de Buenos Aires.

todos os cargos constitucionais. Umberto Illia, da UCRP, havia conseguido apenas um quarto dos votos do eleitorado, ocupando o primeiro lugar na disputa, seguido pelos votos em branco por parte dos peronistas. Já a UCRI, ficou dividida entre os partidários de Oscar Alende, ocupando a terceira posição na disputa e os partidários de Frondizi, que se abstiveram. Havia ainda Aramburu disputando as eleições pela Aliança UDELPA, ficando em quarto lugar, completando assim, um panorama político com partidos provinciais, de direita, centro-direta e uma esquerda dividida entre Frondizi e Oscar Alende. **(Tabela 1).**

Tabela 1 – Eleições Presenciais

Força Política	Nº de votos	Percentual
<i>UCRP</i>	2.441.064	(25,15%)
<i>UCRI</i>	1.593.002	(16,40%)
<i>UDELPA</i>	726.861	(7,49%)
<i>P. Demócrata Prog.</i>	619.481	(6,38%)
<i>P. Demócrata Cristiano</i>	434.824	(4,48%)
<i>Em blanco</i>	1.884.435	(19,72%)

Fonte: En Pedro Sánchez, La Presidencia de Illia, CEAL, 1986.

Arturo Illia chegou a Casa Rosada com pouca legitimidade, devido aos poucos votos que havia recebido da população argentina nas eleições de 1962. Em seus primeiros meses de governo, ele tentou redemocratizar o cenário político, assegurando a vigência das liberdades públicas e também o direito do peronismo de apresentar candidatura, sobre a condição de Juan Perón jamais se candidatar a nada.

Durante os quase três anos que Illia governou a Argentina, o cenário foi marcado simultaneamente por crises no plano político, social e econômico. A política econômica de Illia enfatizava o mercado interno, na tentativa, de por um lado, proteger o capital nacional e, por outro, limitar em algumas áreas a interferência do capital estrangeiro – petróleo e medicamentos. As iniciativas de Illia geraram forte oposição do setor empresarial, o que fez com que seu governo ficasse cada vez mais propenso a uma saída autoritária. Sua gestão radical também contou com forte oposição dos sindicatos, que tentaram barrar as reformas à lei sindical, com o objetivo de parar o poder das organizações operárias.

A soma da situação crítica em que se encontrava a política de Illia, conjuntamente com simpatias radicais do povo com os vermelhos, e o fato de que o exército dos azuis não estarem

dispostos a recuar, o presidente Illia é colocado em uma fase difícil, terminando no seu derrocamento do poder.

Os órgãos de imprensa tiveram um papel importante nessa fase, estavam preparando a opinião pública para obter um consenso do golpe baseado na crítica implacável à lentidão e incompetência atribuída ao presidente Arturo Illia na tomada de decisões (**imagem 06**). Não havia nada mais que pudesse ser feito por Illia para evitar o golpe.

Figura 6 – La comparación con la lentitud de una tortuga fue una constante ironía de la oposición (A comparação com a lentidão de uma tartaruga foi uma constante ironia da oposição).



Fonte: *Primera Plana*, 9 de março de 1965. In: CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana. Documentos de historia argentina (1955-1976), EUDEBA, 1998. p. 92.

### 3. CANÇÕES QUE LIBERTAM: UMA DENÚNCIA AS INJUSTIÇAS VIVENCIADAS DURANTE A “REVOLUÇÃO ARGENTINA” (1966-1973)

Após a temática social e política ser introduzida nas letras das canções, através do gênero musical tango, foi a vez de o folk fazer o mesmo. Através de grandes vozes da música

folclórica argentina, músicos cantaram sobre o regime ditatorial iniciado com o golpe de 1966, sobre o desejo de liberdade, sobre as injustiças e as crueldades vivenciadas pela população argentina durante os governos de Onganía, Levingston e Lanusse.

Neste capítulo será abordado o surgimento do folk argentino, e será analisado as canções políticas entoadas por artistas da música folclórica argentina dentre os anos de 1966 a 1973.

### **3.1. O terror ampliado: a saída da tartaruga<sup>84</sup> e a entrada triunfal da morsa<sup>85</sup>**

Ao longo de um período de sete anos, a Argentina foi governada por três ditadores militares – Juan Onganía (1966-1970), Roberto Levingston (1970-1971) e Alejandro Agustín Lanusse (1971-1973) –, terminando com a volta do peronismo ao poder em 1973.

Em 28 de junho de 1966, Illia foi deposto do governo, e Juan Carlos Onganía foi nomeado para sucedê-lo, dando início a ditadura de 1966, período conhecido também historicamente como “Revolução Argentina”.

O golpe de 1966, colocou fim a segunda experiência de governo democrático desde a derrubada do peronismo, em 1955. O episódio havia sido executado com a perfeição de uma operação amplamente planejada, não encontrando resistência por parte da população argentina.

Não era surpresa a ninguém de que o golpe mais dia, menos dia seria deflagrado. O golpe já vinha sendo discutido por pelo menos um ano antes do episódio. Para a maioria dos argentinos isso era algo inevitável<sup>86</sup>. Também não era uma surpresa a ninguém, quem assumiria o lugar de Illia na presidência da república: Juan Carlos Onganía, um prestigioso chefe militar que havia renunciado seu cargo de comandante das Forças Armadas poucos meses antes do golpe de Estado.

A opinião pública havia sido habilmente manipulada por uma intensa campanha antigovernamental. Um novo tipo de revista surgida em 1962 – *Primera Plana* – criada inicialmente para a divulgação do projeto político dos *azules* que havia se encarregado de construir a imagem negativa do governo, dando grande ênfase à necessidade de uma mudança urgente no cenário econômico e político, atacando a imagem de Illia, associando-o à figura de

---

<sup>84</sup> A tartaruga era representada por Arturo Umberto Illia.

<sup>85</sup> A morsa era representada por Juan Carlos Onganía.

<sup>86</sup> CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana. Documentos de historia argentina (1955-1976), EUDEBA, 1998.



um líder irracional, decrepito e fraco, e exaltando a imagem de Juan Carlos Onganía, trazendo ilustrações de uma figura de um homem forte, carismático e extremamente exuberante, e o colocando no lugar de candidato à salvador e herói da Argentina

A revista *Primera Plana* tinha um senso crítico muito forte, baseado na sátira e no humor, com charges que abordavam a política argentina daquele momento, apresentando de maneira descontraída um ponto de vista que não era imparcial, apesar desse ter sido o objetivo principal quando a mesma foi criada. As ideias da revista claramente criticavam o governo de Arturo Illía e sua forma débil de governar o país, ressaltando ainda a pouca experiência do presidente dentro do cenário político, como podemos ver na ilustração abaixo. **(Imagem 7)**

Figura 7 – Presidente Arturo Illia em uma caricatura da época. “¿Y si les digo que tampoco sé cómo se corta un pan dulce?” (E se eu lhes dizer que tão pouco sei como se corta um pão doce?).



Fonte: *Primera Plana*, 28 de dezembro de 1965. In: DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000. p. 16.

As críticas eram apresentadas de forma constante nesse periódico, afim de sempre ressaltar uma ideia principal, a de que Illia não era a pessoa mais indicada e preparada para governar a Argentina, como podemos ver a seguir (**ver figuras 8 e 9**). Na primeira imagem encontrada na edição de maio de 1966, a charge apresenta o presidente Illia discursando em um dos pronunciamentos mais aguardados, já que o mesmo tratava sobre a questão do peronismo participar ou não das eleições presidenciais de 1967. O discurso foi marcado por várias frases vagas e confusas e gerou bastante descontentamento e dúvidas. (**Figura 8**) Na segunda imagem que também faz referência a incapacidade de tomada de decisões positivas, a crítica era sobre o despreparo de Illía perante a forma de como este conduzia as decisões de âmbito econômico durante seu governo. (**Imagem 9**)

Figura 8 – Presidente Arturo Illia discursando sobre seu projeto político e as medidas governamentais. “En una palabra, señores, ¡NADA! (Em uma palavra senhores, NADA!).



Fonte: *Primera Plana*, 04 de maio de 1966.

Figura 9 – Arturo Umbeto Illia e as reuniões de gabinete



Fonte: *Primera Plana*, 21 de junho de 1966.

Como já mencionado anteriormente, a revista também abordava abertamente a questão sobre um possível golpe. (**Figura 10 e 11**). Todos sabiam que mais dia, ou menos dia, Arturo Illia seria substituído e seu substituto seria com toda certeza o general Juan Carlos Onganía. (**Figura 12**).

Figura 10 – Arturo Umberto Illia e Leopoldo Suárez sobre os ruídos do possível golpe.



Fonte: *Primera Plana*, 14 de junho de 1966.

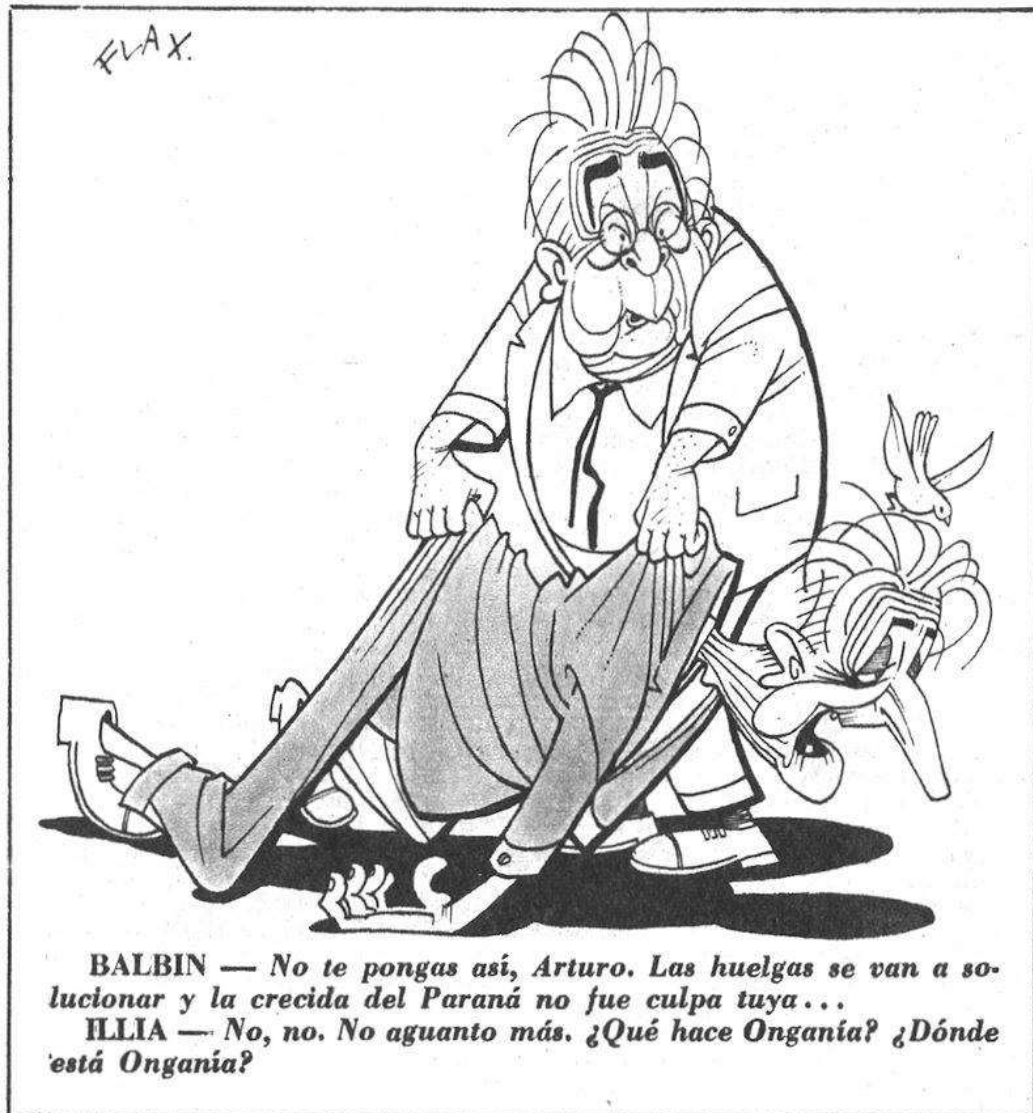
Figura 11 – James Bond o salvador?! Eis a questão.



PRIMERA PLANA - Página 8

Fonte: *Primera Plana*, 8 de junho de 1966.

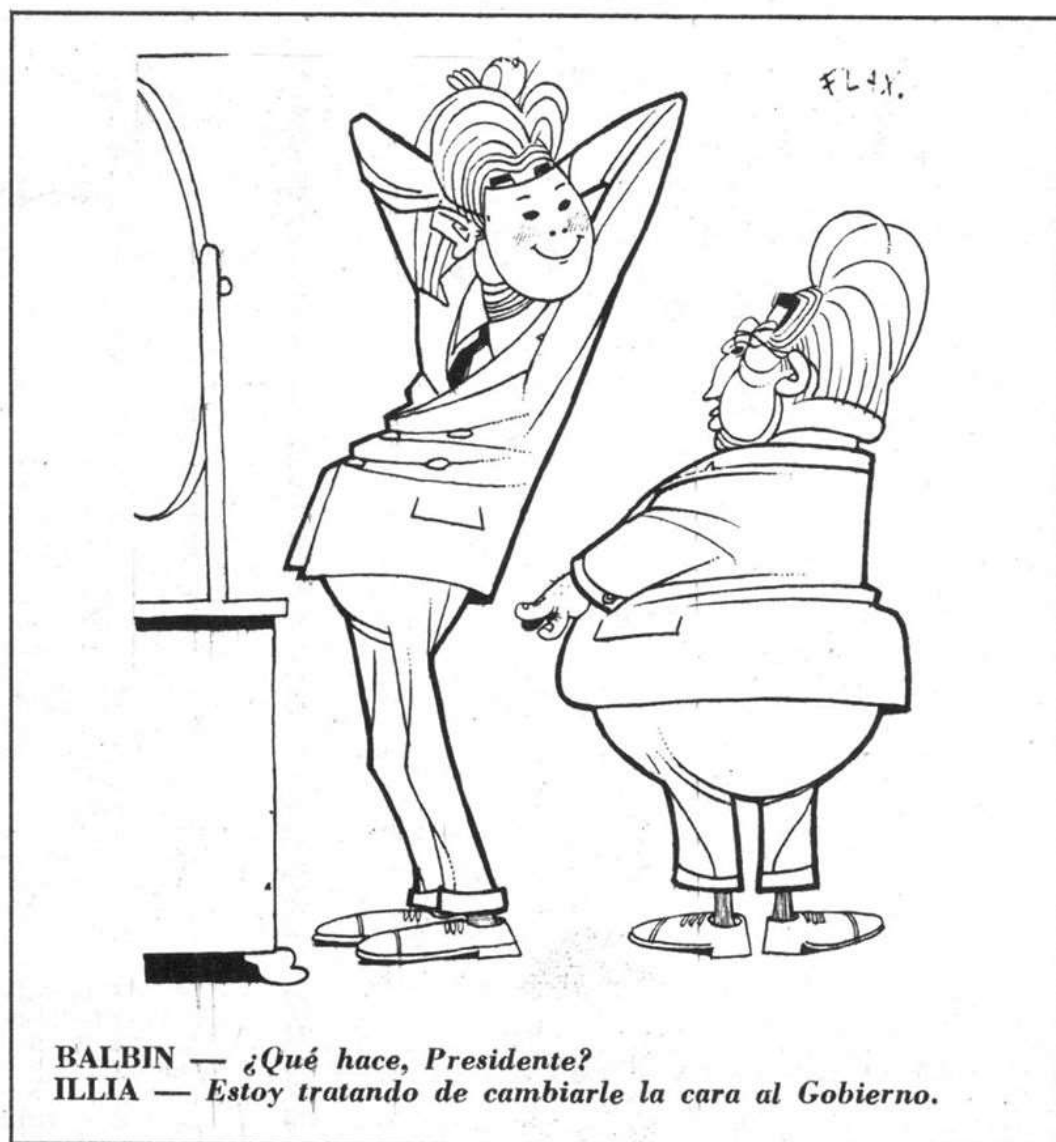
Figura 12 – O adeus de Illia, e a chegada triunfal do general Onganía.



Fonte: *Primera Plana*, 29 de março de 1966.

E mesmo após o golpe, a revista *Primera Plana* não deixou de usar a sátira e o humor de suas charges, para amenizar a situação, e ganhar mais apoiadores ao golpe, como podemos observar na charge ilustrada na figura abaixo, onde Arturo Illia usa uma máscara em seu rosto, sugerindo mudanças para o governo, e essas mudanças seria o general Juan Onganía frente ao governo da Argentina. (Figura 13)

Figura 13 – O golpe de 1966 sobre Arturo Illía



28 de junho de 1966

Página 13 - PRIMERA PLANA

*Primera Plana*, 28 de junho de 1966.

Poucos dias antes do golpe de junho de 1966, a revista *Primera Plana* havia publicado também uma pesquisa de opinião, segundo a qual foi possível observar que entre os grupos de trabalhadores o golpe não aterrorizava tanto como acontecia em outros setores da sociedade. O fato é, que aterrorizados ou não, o governo de Onganía contou com um forte apoio vindo de boa parte das camadas sociais: desde os empresários, os sindicalistas, a ampla classe média e a grande diversidade de partidos políticos, tendo como motivação a esperança de uma renovação e fortalecimento na política, de uma Argentina que estava supostamente estagnada

e muito debilitada para os parâmetros daquela década.

Onganía era um general duro e autoritário, havia se tornado comandante do grupo dos azuis (*azules*) em 1962, transformando-se no porta-estandarte da legalidade na integração dos peronistas no campo político. A partir de então, os azuis foram vistos como a força que a Argentina necessitava para dar orientação à política, apresentando-se como um Exército profissional. Anos mais tarde, Onganía chegou ao poder, favorecido com toda certeza, por sua atuação e prestígio entre os azuis. A imagem de Onganía cresceu em popularidade, apoiada por uma forte propaganda. Tudo era articulado da melhor maneira possível pelas Forças Armadas, contando sempre com a ajuda da imprensa para maquiar o cenário político. A eficácia e profissionalismo da elite militar converteram Onganía em uma figura privilegiada para levar a cabo o golpe de 1966.

A autodenominada “Revolução Argentina” era diferente de todas as outras experiências golpistas que à antecederam, se converteu em um objetivo militar, um instrumento para sair do atraso e “inserir” a Argentina no mundo. O novo presidente reuniu as funções legislativas e executivas em suas mãos, a centralização do poder, conforme a lógica revolucionária, dissolvendo a estrutura federal do Estado. Os poderes políticos das províncias passaram a ser uma prolongação natural da função presidencial. “Em seu discurso de 06 de julho de 1966, Onganía inquietou-se por deixar claro que a autoridade presidencial não podia ser contestada, que o poder público haveria de estar em suas mãos”<sup>87</sup>. Quando ele assumiu, ele preocupou-se imediatamente em suprimir os partidos, e o recrutamento dos funcionários passou a combinar critérios técnicos e ideológicos: se definiam “apolíticos”, a grande maioria eram católicos e apoiavam-se no nacionalismo conservador. O governo de Onganía possuía um caráter autoritário e personalista, tendo como base a força militar, fortemente influenciado pela DSN (Doutrina de Segurança Nacional)<sup>88</sup>. Na prática isso foi traduzido com intensa repressão tanto política como social.

---

<sup>87</sup> DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política en suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000. p. 42-44.

<sup>88</sup> Doutrina de Segurança Nacional (DSN), uma doutrina estadunidense emanada desde Washington, pregava a defesa da “civilização ocidental” contra o comunismo internacional, supostamente infiltrado de forma subreptícia dentro de cada país, sem respeitar fronteiras nacionais: eis o chamado inimigo interno ou subversão. Logo, nesta concepção, travava-se (especialmente na periferia do mundo ocidental) uma guerra ideológica constante e indireta, a qual devia ser combatida de formas similares, ou seja, de forma oculta: a contra insurgência, também conhecida por “guerra suja”. Dado a característica ideológica e global do conflito a DSN desconheceu as fronteiras geográficas, passando a se referir à defesa das “fronteiras ideológicas” entre o bloco ocidental e o bloco comunista. (FERNANDEZ, Jorge Christian. *Anclao en Brasil: A Presença Argentina No Rio Grande Do Sul (1966 - 1989)*. Tese de Doutorado História, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. p. 21).



Em seus primeiros anos de governo, Onganía se preocupou em instaurar um projeto econômico desenvolvimentista, mas que logo se tornaria debilitado, adquirindo dessa maneira um perfil com características liberais com auxílio da tecnocracia e sobre a pressão da elite.

O cargo de ministro da economia foi incumbido a Nestor Salimei, um jovem católico, economista exitoso, um empresário inovador e desenvolvimentista. O novo ministro da economia havia elegido os seus colaboradores entre jovens, tendo a maioria acabado de se formar no exterior, sem qualquer experiência profissional<sup>89</sup>.

No âmbito educacional, as mudanças também não deixaram de ser significativas. Passados um mês da instalação de Onganía na presidência, em 29 de julho de 1966<sup>90</sup>, o governo visando eliminar as causas da ação subversiva, estabeleceu o decreto de lei nº16.912 (**ver Figura 14**), que tinha como objetivo suprimir a autonomia das universidades públicas, passando as universidades a depender do Ministério do Interior<sup>91</sup>, cargo que ocupava Enrique Martinez Paz. Além disso, o novo governo pretendeu também por fim a infiltração marxista e a agitação estudantil, que foi reprimida pelo governo de Onganía. Todo o ativismo estudantil formado por alas do partido Comunista e agrupações de esquerda representavam um elemento particularmente irritante para esse novo governo.

O governo atuou com extrema violência, eliminando todo tipo de “subversão”, cassando os professores, expulsando os alunos e destruindo associações estudantis. A violência desenvolvida contra os universitários, radicalizou os comportamentos de toda uma geração de jovens, e fortaleceu a substituição de uma concepção de autonomia e liberdade, até então, entendida como compromisso pessoal e liberdade cultural<sup>92</sup>.

---

<sup>89</sup> Ver CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana. Documentos de historia argentina (1955-1976), EUDEBA, 1998.

<sup>90</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>91</sup> Educação, Justiça e Comunicações, estavam reunidos em um mesmo Ministério.

<sup>92</sup> Ver FERNANDEZ, Jorge Christian. **Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação**. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006.

Figura 14 – Em 29 de julho de 1966, a ditadura aprovou o Decreto Lei nº 16.912, que pôs fim à autonomia universitária. A notícia foi publicada nos jornais no dia seguinte

**Prohíben "Hacer Política" a Centros Estudiantiles**

# DISUELVESE EL CONSEJO SUPERIOR UNIVERSITARIO

El Poder Ejecutivo decretó ayer cambios en el gobierno de las universidades nacionales. En las primeras horas de la tarde anterior tomó estado público la ley N° 16.912, por la que se pone en marcha un régimen de intervención en las casas de altos estudios oficiales. El texto de dicha ley es el siguiente: "En ejercicio de las facultades legislativas que le confiere el artículo 5 del Estatuto de la Revolución Argentina, el Presidente de la Nación Argentina sanciona y promulga con fuerza de ley:

• **El Gobierno de las Facultades**

"Artículo 1º) Los rectores y presidentes de las universidades nacionales y los decanos de sus respectivas facultades que a la fecha de la sanción de esta ley estén en el desempeño de sus cargos, ejercerán en adelante el gobierno de ellas, hasta que se establezca su régimen definitivo. Artículo 2º) Los rectores y presidentes o decanos de las universidades nacionales, que no estuvieren en el ejercicio de sus funciones y no pudieran, cualquiera sea su causa, hacerse cargo de ellas dentro de las 48 horas de publicada esta ley, serán reemplazados definitivamente por sus sustitutos estatutarios, con el título respectivo, cesando el impedido en ese cargo. Artículo 3º) Los rectores o presidentes de las universidades nacionales y los decanos de sus respectivas facultades ejercerán funciones administrativas, siendo sus actos provisionales y correspondiendo al Ministerio de Educación el ejercicio de las atribuciones reservadas por sus estatutos a los consejos superiores o directivos. Estas atribuciones las ejercerá el ministro directamente, o mediante autorizaciones generales o especiales concedidas a las autoridades universitarias sueltas propias o a reglamentos de ellas".

• **Facultades Ministeriales**

El texto de la ley continúa diciendo: "Artículo 4º) Los rectores y los decanos designarán a sus sustitutos para casos de impedimentos transitorios en el desempeño de sus cargos. Cuando el impedimento sea definitivo, el reemplazante será designado por el Ministerio de Educación. Artículo 5º) El Ministerio de Educación queda facultado para resolver las situaciones no previstas en esta ley, especialmente aquellas que afecten la paz y el orden internos de las universidades, su funcionamiento normal y sus relaciones con el Gobierno Nacional. Artículo 6º) Las universidades mantendrán su relación con el Gobierno Nacional a través de sus rectores o presidentes, y del Ministerio de Educación, con excepción de la situación prevista en el artículo siguiente".

• **Las "Actividades Políticas"**

El artículo 7º expresa que: "Los rectores o presidentes de las universidades nacionales y los decanos de sus facultades respectivas, deberán comunicar personalmente al Ministerio de Educación —dentro de las 48 horas de publicada esta ley— la anotación de las funciones que en ella se les atribuyen. La falta de comunicación alguna advertirá al Ministerio de Educación a comunicar sumario al que lo y a proceder a llamarlo". Por último, el artículo 8º dispone que: "Los centros o organizaciones estudiantiles deberán abstenerse de realizar actividades políticas. La violación de esta prohibición autorizará al Ministerio de Educación para disponer al centro responsable de ello". El artículo 9º y final es de forma.

## DIMITIERON EL RECTOR Y LOS DECANOS

Apenas tuvo difusión en la tarde de ayer el decreto fijando cambios sustanciales en el gobierno universitario —del que se hace cargo el ministro de Educación, mientras que decanos y rectores solo retendrán funciones administrativas—, se advirtió intensa actividad en la Universidad Nacional de Buenos Aires. El Consejo Superior Universitario consideró la situación planteada y luego se dio la comunicación consignando la renuncia de las autoridades de todos los

claustrales a la medida de gobierno. Esa renuncia se tradujo en la renuncia del rector, doctor Hilario Fernández Long, y de los decanos de las distintas casas de estudios.

En un clima de tenso expectativa inició ayer, a las 18, sus deliberaciones el Consejo Superior Universitario, con la presidencia del rector de la Universidad de Buenos Aires, ingeniero Hilario Fernández Long, y la participación de los decanos y vices de las distintas casas de al-

bos estudios, con excepción del vicedecano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, que no estuvo presente.

• **La Reunión**

Al cabo de 20 minutos finalizó la reunión, y el ingeniero Fernández Long entregó a los representantes de la prensa la siguiente declaración: "Ante la cesación de la autonomía universitaria dispuesta en la fecha por la ley 16.912, el rector de la Universidad de Buenos Aires, ingeniero Hilario Fernández Long, ha resuelto no asumir las funciones de administrador de la alta casa de estudios, que dicha ley le confiere. Por otra parte, el secretario general de la Universidad, ingeniero Ludovico Ivansevich Marchado, y el prosecretario general, contador Mario de Marzani, solidarios con el pensamiento y con la actuación del rector, presentarán a éste sus respectivas renuncias, las cuales fueron aceptadas con expresiones de reconocimiento". De inmediato anunció

que "los decanos de las distintas facultades recibirán también no asumir las funciones de administradores a que se refiere la mencionada ley".

Al preguntársele si se alegraba de su cargo, respondió categóricamente: "¡Me echaba!", y señaló que "de inmediato se abocará al estudio del aspecto legal en lo que respecta a la entrega de la casa de altos estudios que estuvo a su cargo".

PÁGINA 7 • CRÓNICA • EDICIÓN DE LA MAÑANA • Buenos Aires, sábado 30 de julio de 1966

Fonte: Acervo Universidade Nacional de San Martín. Disponível em: <<http://www.unsam.edu.ar/tss/a-50-anos-de-la-noche-de-los-bastones-largos/>> Acesso em: 17 de setembro de 2019.

A abolição e a intervenção do estatuto culminaram na primeira repressão policial, autodenominada *"La Noche de Los Bastones Largos"*. A repressão foi particularmente violenta nas facultades de Ciências Exatas e Naturais e de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires (UBA). Agentes da Polícia Federal ingressaram armados na faculdade, com cassetetes, armas de fogo e gás lacrimogêneo, reprimindo violentamente, ferindo gravemente muitos e levando outros detidos (Figura 15), dentre eles estudantes, professores, pesquisadores, homens e mulheres (Figura 16) que ocupavam o prédio em protesto contra a intervenção do governo militar de Onganía nas universidades nacionais<sup>93</sup>.

<sup>93</sup> In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ditaduras Militares - Brasil, Argentina, Chile E Uruguai. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

Figura 15 – O matemático Juan Carlos Merlos, ferido durante a repressão em La Noche de Los Bastones Largos (imagem da esquerda); e os professores Guillermo Bomchill, Félix González Bonorino e Raúl Gagliardi (da esquerda para a direita) detidos pela polícia (imagem da direita).



Fonte: Biblioteca Digital / Programa de Historia de la FCEN, Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, Universidad de Buenos Aires

Figura 16 – Mulheres, professores e alunos foram repreendidos de forma brutal e violenta, recebendo pancadas com bastões longos, ou chutes por todo o corpo.



Fonte: UNI DIVERSIDADE. Disponível em: < <http://www.universidad.com.ar/la-noche-de-los-bastones-largos-en-fotos->>. Acesso em: 30 de outubro de 2020.

Nos meses que se seguiram, centenas de professores foram demitidos, sendo obrigados a deixarem a sua cadeira. Outro número considerável de professores, aterrorizados com o



evento de 29 de julho, temendo ser vítima da violência e da repressão, passaram a renunciar seus cargos antes mesmo de serem demitidos, embarcando em destinos diferentes, exilando-se em outros países da América Latina, ou em países da Europa. Na tirinha Mafalda, criada em 1964 pelo cartunista argentino, Quino (Joaquín Salvador), a personagem principal que leva o mesmo nome da tirinha, fazia a sua crítica ao episódio conhecido como “*La Noche de los Bastones Largos*”, onde a repressão e a violência foram o método utilizado para deter a liberdade de expressão dos “subversivos”. Para ilustrar este momento, abaixo encontra-se um fragmento da tirinha da menina Mafalda. (Figura 17)

Figura 17 – El Palito de abollar ideologías. (O bastão de esmagar ideologias).



Fonte: LAVADO, Joaquín Salvador (Quino). Mafalda 6. Buenos Aires: Ediciones de La flor, 1970.

Além da repressão no âmbito educacional vivenciada pelos professores, alunos e pesquisadores, artistas como: Mercedes Sosa, León Gieco, Horacio Garani, Quarteto Zupay, Huerque Mapu, e outros artistas da música folclórica, também passaram a ser perseguidos e terem a sua liberdade colocada em risco. Com a saída do peronismo, os artistas passaram novamente a ter restrições em suas músicas, sobretudo em canções que iam contra a ideia da moral e dos bons costumes daquela época. Letras que cantavam sobre amor, sexo, drogas, divórcio, adultério, política ou abordasse qualquer outra temática vista como “imprópria” para a época, passou a ser proibida de ser tocada tanto pelos serviços de radiodifusão, como em shows e recitais feito por alguns artistas.

A seguir, apresentar-se-á artistas do gênero folk que abordaram em suas músicas o governo ditatorial de Onganía, conjuntamente com músicas que terão suas letras analisadas.

### 3.2. A Música Folclórica

A expressão folclore foi formalmente apresentada pela primeira vez pelo antiquário

William John Thoms, na revista inglesa “*Atheneum*”, em uma publicação de 22 de agosto de 1846. A palavra folclore derivada da expressão inglesa “*Folklore*” ou “*Folk-lore*”, significava a ciência do povo<sup>94</sup>.

Já a definição de música folk se apresentou de maneira mais complexa, com diferentes abordagens, isto, porque o folk congrega uma variedade de outros gêneros musicais, como o blues, o country, o spiritual e as baladas.

De acordo com Flausino Valle, o conceito de folclore, marcou significativamente, não somente os estudos sobre cultura, mas também sobre música. Para o historiador, compositor e violinista brasileiro, o folclore se definia como “a manifestação espontânea da alma popular nas letras e nas artes em geral, nascendo, em via de regra, ao ar livre da natureza, completamente anônimo”<sup>95</sup>. O conceito em sua origem, estava ainda intimamente ligado ao movimento romântico, as populações rurais, e as sociedades que viviam as margens, economicamente subalternas.

Já para o historiador Ronald Cohen (2006), especialista em estudos de música folclórica, em sua obra intitulada “*Folk music: the basics*”, define o gênero musical como:

No século XX, a música folclórica teve um significado muito amplo e as definições tradicionais tiveram de ser revistas. Baladas tradicionais ou descritivas e blues continuaram, mas foram incluídas canções populares do século XIX, assim, um incrível número de cantores/compositores, canções gospel e muito mais, tornaram-se parte do expansivo e flexível entendimento de música folclórica. O acompanhamento instrumental também foi expandido de violão acústico, banjo, rabeca, harmônica e bandolim, para, eventualmente, guitarras elétricas, instrumentos de sopro e de percussão e qualquer outro. (COHEN, 2006. p. 1-3).

Na Argentina, a música folk começou a ganhar popularidade e ser difundida entre os anos 30 e 40, quando ondas migratórias saíram do campo para a cidade nas províncias de Buenos Aires, tornando-se um dos principais gêneros musicais argentinos da época, juntamente com o tango. Abrindo também espaço para outros gêneros que passaram a ser difundidos na cultura argentina<sup>96</sup>.

Entretanto, na década de 60, a música folk argentina passou por algumas mudanças significativas com o movimento musical conhecido como *Nueva Canción* que introduziu ao folk uma nova abordagem, uma renovação lírica e musical, adotando um caráter ideológico

<sup>94</sup> VALLE, Flausino Rodrigues. Elementos de Folk-lore musical brasileiro. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1936. p. 9.

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> FRIEDLANDER, PAUL. Rock and Roll: Uma História Social. Tradução de A. Costa. 4º ed, RJ: Record, 2006. p. 33.

nas letras das canções.

Nesse mesmo período a música folk foi seriamente atingida pela repressão da ditadura instalada entre 1966-1973. Dentre os artistas do gênero folk que refletiram sobre a ditadura argentina em suas músicas, encontra-se a celebre Mercedes Sosa, o grupo Huerque Mapu e Leon Gieco, no qual terão suas músicas analisadas neste capítulo.

### 3.2.1 Mercedes Sosa

Figura 18 – Cantora argentina Mercedes Sosa



Fonte: BRASIL DE FATO. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/07/20/conheca-a-historia-de-mercedes-sosa-a-voz-da-america-latina/>>. Acesso em: 04 de dezembro de 2019.

Nascida em 09 de julho de 1935, Mercedes Sosa foi uma mulher à frente do seu tempo. Em uma época em que o cenário musical argentino não tinha muitas mulheres, ela representou o protagonismo feminino dentro da luta para alcançar a democracia e a liberdade, ficando conhecida como a voz daqueles que “não tem voz” e sendo considerada uma das cantoras argentinas mais famosas de toda a América Latina, sendo muitas vezes relacionada ao expoente do movimento conhecido como “*Nueva Canción*”<sup>97</sup>, por participar da

<sup>97</sup> El nuevo cancionero es un movimiento literario-musical, dentro del ámbito de la música popular argentina. No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sino como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra

configuração do folk em seu país<sup>98</sup>.

Com uma voz grandiosa e peculiar, Mercedes Sosa, cantora mezzo-soprano, entoou através do seu canto e do estilo folk, não somente músicas que denunciavam as múltiplas injustiças, sofrimentos e usurpações vivenciados pelo povo argentino, mas entoou também sentimentos de coragem, amor e esperança, conduzindo os argentinos a lutar e resistir.

Começou a cantar aos 15 anos, em 1950 com o codinome de “Gladys Osório” em um concurso de uma emissora de rádio em Tucumã. O codinome foi usado na época para que seu pai não a reconhecesse. Na ocasião Mercedes ganhou o concurso e desde então passou a cantar na emissora de rádio à convite do radialista<sup>99</sup>.

Em 1961 gravou o seu primeiro disco usando o seu nome de batismo “Mercedes Sosa” e não mais Gladys Osório. A partir da gravação de seu primeiro disco, sua carreira musical começou a decolar cada vez mais, com a apresentação de lindos trabalhos musicais e parcerias de cantores do folclore argentino, alcançando destaque não somente em seu país, mas também fora dele.

Ainda em 1961, mesmo ano em que Mercedes gravou o seu primeiro disco, surgiu na província de Córdoba, no município de Cosquín, o primeiro festival relacionado ao grande destaque que a música folclórica argentina receberia nos anos seguintes. O “Festival de Cosquín”, como ficou conhecido o evento, surgiu a princípio como uma tentativa de driblar a economia da cidade. Cosquín por muitos anos foi a cidade onde vivia pessoas com tuberculose, quando ainda não havia antibióticos para o tratamento da doença. Entretanto, com o avanço da medicina, Cosquín passou a se transformar em uma cidade fantasma, com poucos habitantes. Então, o Festival de Cosquín surgiu como uma saída para o turismo e consequentemente a economia da cidade<sup>100</sup>.

De 1961 a 1963 o festival teve o papel de reunir as mais brilhantes vozes do folclore argentino, sendo inclusive instituído um dia nacional do folclore argentino, onde Cosquín

---

música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. El Nuevo cancionero no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones. FRANCIA, T.; MATUS, O. TEJADA GÓMEZ, A.; Et.Al. Manifiesto fundacional del nuevo cancionero. 1963. Disponível em: <<http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>>. Acesso em: 15 de junho de 2022, 5p.

<sup>98</sup> Ver em: SOUZA, Nathan Bastos de. Uma voz para a América Latina? A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos/SP, 2021.

<sup>99</sup> Ibidem.

<sup>100</sup> Ibidem.

seria a sede oficial do evento<sup>101</sup>.

Em 1965, Mercedes Sosa fez a sua primeira apresentação no festival de Cosquín, sobre a tutela de Jorge Cafrune, outro grande ícone do folclore argentino e cantor revelação em 1962 no mesmo festival<sup>102</sup>.

Dona da voz feminina militante de maior destaque na Argentina e dentre as vozes da América Latina, “*La Negra*”<sup>103</sup> ganhou popularidade, sobretudo, entre os mais jovens e as camadas sociais mais desfavorecidas do seu país.

Mercedes Sosa era simpatizante do governo do ex-presidente da Argentina, Juan Domingo Perón e ativista do peronismo, além de ser também filiada ao Partido Comunista<sup>104</sup>. Dona de um repertório de alcance internacional e que refletia não somente sua preocupação social, mas sua posição ideológica, Mercedes passou a ter a veiculação de suas músicas proibida já na década de 70, resultado da ditadura instalada em seu país<sup>105</sup>.

Dentre as suas músicas mais famosas que expressavam as suas preocupações políticas e sociais encontra-se: *Hermano dame tu mano*, uma das faixas do álbum “*Traigo un Pueblo en mi voz*”, gravado em 1973, quando a ditadura iniciada em 1966 caminhava para o fim.

Composta por oito estrofes, a canção *Hermano dame tu mano*, trazia em seu título a ideia de que a união dos argentinos seria a força capaz de acabar com a ditadura. No entanto, o título não se referia apenas a isso, mas também a união dos povos latino-americanos, de todos os países da América Latina que enfrentavam ou haviam enfrentado a repressão de uma ditadura e aqueles países que felizmente não passaram por essa experiência terrível, mas a canção poderia servir como um alerta para não caírem no mesmo erro que a Argentina caiu ao apoiar o golpe de 1966.

Nesse sentido, a primeira parte da música chamava o povo argentino, os povos latino-americanos a unirem forças e enfrentarem todos juntos a repressão em que o seu país ou o seu

---

<sup>101</sup> Ibidem.

<sup>102</sup> Ver em: SOUZA, Nathan Bastos de. Uma voz para a América Latina? A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos/SP, 2021.

<sup>103</sup> Era chamada carinhosamente pelos argentinos de “La Negra” por sua ascendência indígena.

<sup>104</sup> Por conta das suas músicas de protesto, em 1979, durante a ditadura de Videla, Mercedes chegou a ser revistada e presa durante a realização de um show, e consequentemente obrigada a buscar exílio após ser submetida a esse ato, refugiando-se na França (Paris) e mais tarde na Espanha (Madri), retornando ao seu país somente em 1982, quando a ditadura do processo felizmente caminhava para o fim.

<sup>105</sup> Em 1979, durante a ditadura de Videla, Mercedes chegou a ser revistada e presa durante a realização de um show, e consequentemente obrigada a buscar exílio, refugiando-se na França (Paris) e mais tarde na Espanha (Madri), retornando ao seu país somente em 1982, quando a ditadura do processo felizmente caminhava para o fim.



continente vivia, pois, o povo não aguentavam mais viver sobre a privação de liberdade. Já estava na hora de dar um basta em tudo isso, fazer algo a respeito.

Hermano dame tu mano vamos juntos a buscar  
 Una cosa pequeñita que se llama libertad  
 Esta es la hora primera este es el justo lugar  
 Abre la puerta que afuera la tierra no aguanta más<sup>106</sup>

Mercedes Sosa – Hermano dame tu mano

A segunda parte ressaltava a ideia de que a terra argentina era do povo argentino, do povo latino-americano e que eles não podiam ficar parados sem reagir diante de tanta opressão e situação de injustiça.

Mira adelante hermano es tu tierra la que espera  
 Sin distancias, ni fronteras que pongas alta la mano  
 Sin distancias, ni fronteras esta tierra es la que espera  
 El clamor americano levanten pronto la mano al señor de las cadenas<sup>107</sup>

Mercedes Sosa – Hermano dame tu mano

Na terceira parte, o refrão da canção, Mercedes Sosa emite um alerta, faz um apelo à sociedade argentina a apressar-se. Não era a primeira vez em que os argentinos vivenciavam uma situação como essa e não era a primeira ditadura experimentada dentro da América Latina. Não muito distante, em 1955, a população teve os seus direitos violados e viveram dentro de um cenário de medo e horror na Argentina.

Métale a la marcha, métale al tambor  
 Métale que traigo un pueblo en mi voz  
 Métale a la marcha, métale al tambor  
 Métale que traigo un pueblo en mi voz<sup>108</sup>

Mercedes Sosa – Hermano dame tu mano

Já a quarta parte enfatizava que era necessário a todos dar a sua vida, o seu sangue por essa causa, lutar verdadeiramente com a força que cada um tinha, pois essa força que cada

<sup>106</sup> Tradução: Irmão me dê sua mão vamos juntos buscar/ Uma coisa pequenina que se chama liberdade./ Esta é a hora primeira, este é o lugar certo;/ Abre a porta que lá fora a terra já não aguenta mais.

<sup>107</sup> Tradução: Olhe adiante irmão é a sua terra que esperas/ Bem perto e sem fronteiras que impeçam suas mãos/ Bem perto e sem fronteiras é a terra que esperas/ O clamor americano levanten logo a mão para o senhor das correntes.

<sup>108</sup> Tradução: Apresse a marcha, apresse o tambor/ Apresse que trago um povo em minha voz/ Apresse a marcha, apresse o tambor/ Apresse que trago um povo em minha voz.

irmão possuía, quando unidas iria fazer toda a diferença na luta pela democracia, que havia sido ferida com a instalação da ditadura iniciada em 1966.

Hermano dame tu sangre, dame tu frío y tu pan  
 Dame tu mano hecha puño que no necesito más  
 Esta es la hora primera este s el justo lugar  
 Con tu mano y mi mano hermano empecemos ya<sup>109</sup>

Mercedes Sosa – Hermano dame tu mano

Por fim, as três estrofes que se seguiam, eram uma repetição da segunda parte da canção e a terceira parte (refrão).

Mira adelante hermano en esta hora primera  
 Y apretar bien tu bandera cerrando fuerte la mano  
 Y apretando a tu bandera en esta hora primera  
 Con el puño americano le marque el rostro al tirano y el dolor se quede afuera

Métale a la marcha, métale al tambor  
 Métale que traigo un pueblo en mi voz  
 Métale a la marcha, métale al tambor  
 Métale que viene la revolución

Métale a la marcha, métale al tambor  
 Métale que traigo un pueblo en mi voz  
 Métale a la marcha, métale al tambor  
 Métale que viene la revolución

Mira adelante...<sup>110</sup>

Mercedes Sosa – Hermano dame tu mano

### 3.2.2 Huerque Mapu

<sup>109</sup> Tradução: Irmão me de teu sangue, dê-me teu frio e teu pão./ Me de sua mão aberta que não necessito mais./ Esta é a hora primeira, este é o lugar certo/ Com a sua mão e a minha mão vamos começar já.

<sup>110</sup> Tradução: Olhe adiante irmão nesta hora primeira/ E aperta bem sua bandeira fechando forte a mão/ E aperta bem sua bandeira esta é a hora primeira/ Com o punho americano marque o rosto do tirano e a dor fica de fora/ Apresse-se a marcha, apresse o tambor/ Apresse-se que trago um povo em minha voz/ Apresse-se a marcha, Apresse-se o tambor/ Apresse-se que a revolução está chegando/ Apresse-se à marcha, apresse-se ao tambor/ Apresse-se que eu trago uma cidade na minha voz/ Apresse -se à marcha, atenha-se ao tambor/ Apresse -se que a revolução está chegando.

Figura 19 – Banda de Folk, Huerque Mapu



Fonte: ZERO HORA. Disponível em: < <https://horacero.com.ar/contenido/1897/la-cantata-montonera-de-huerque-mapu/>>. Acesso em: 25 de outubro de 2021.

Huerque Mapu foi uma banda surgida em 1972, cujo nome significa “mensageiros da terra”, em mapuche<sup>111</sup>, uma língua pertencente aos povos indígenas que habitavam terras chilenas e argentinas, mais especificamente, a Araucanía no Chile e a Patagônia na Argentina.

Composta por cinco integrantes, todos simpatizantes do peronismo, estavam na formação inicial da banda: Hebe Rosell na voz, percussão e sopro; Ricardo Munich no violoncelo; Tacún Lazarte e Naldo Labrín ambos na guitarra; e Lucio Navarro no charango.

Diferente dos grupos de música folk já existentes naquele momento, a banda Huerque Mapu reunia artistas também de outros gêneros, como Tacún Lazarte do rock, Ricardo Munich da música clássica, Naldo Labrín do tango e do folk, Lúcio Navarro e Hebe Rosell também do folk. Esse aspecto trouxe ao grupo uma identidade única e singular para aquela década<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Habitantes da região da Cordilheira dos Andes, em territórios que pertencem hoje ao Chile e a Argentina, o povo Mapuche possui suas origens em antigos grupos do Norte chileno. Representam hoje a etnia indígena mais populosa do Chile, com a maioria da população vivendo nas grandes cidades, e na capital Santiago. O termo Mapuche significa “gente da terra” e é usado como um meio de afirmação da identidade de povo originário da região. Pelos espanhóis, os Mapuche foram chamados de araucanos, pois a maioria habitava a região da Araucanía, que engloba partes do Chile e da Argentina. (CARRASCO PAGNOSSI, N. História da Prataria Mapuche: passado e presente. Revista Arqueologia Pública, Campinas, SP, v. 12, n. 2[21], 2008. p. 92).

<sup>112</sup> Ver SESSA, Martín. La Cantata Montoneros. Folklore, vanguardias y militancia. Aletheia, v.1, n.1, La Plata, octubre de 2010.

Em 1973, a banda Huerque Mapu lançou o terceiro álbum de sua carreira, intitulado “*Montoneros*”, mas popularmente conhecido como “*Cantata Montonera*”, destacando-se como o álbum de maior sucesso da banda.

O disco composto por dez faixas apresentava em suas canções temas que se relacionavam com as ditaduras de 1955-57 e 1966-73, com o peronismo de Perón e as organizações políticas *Montoneros*<sup>113</sup> e FAR<sup>114</sup> (Forças Armadas Revolucionárias).

A cantata “*Montoneros*” se apresentou como um projeto singular, um caso totalmente único, não somente dentro do gênero folk, mas na história das canções que abordavam a militância peronista. Nenhum outro grupo na Argentina havia ousado tanto ao expor de forma clara e objetiva qual era o objetivo das canções<sup>115</sup>.

Diferente de como se apresentavam as demais músicas de protesto da época, a cantata não possuía muitas metáforas ou recursos linguísticos complexos. Eram letras simples com o intuito de denunciar, informar e ao mesmo tempo mobilizar a população argentina. As canções mais do que uma função estética, tinha o grande compromisso de função política, de mostrar a partir das letras toda a luta da organização *Montoneros*, que se apoiavam em busca da justiça, da liberdade e da democracia.

A criação da discografia havia surgido de uma proposta feita em meados de 1973<sup>116</sup>, por dois importantes líderes da organização *Montoneros*: El Negro Quieto (Roberto Jorge Quieto)<sup>117</sup> e Mario Eduardo Firmenich. A gravação do disco foi inicialmente encomendada à Nicolás Casullo e este convidou o grupo Huerque Mapu<sup>118</sup> para participar desse projeto de gravação.

Sobre Nicolás Casullo, SESSA (2010) destaca:

Escritor y periodista, encuadrado en la organización en el momento de asumir sus funciones en el ministerio, Casullo tenía una trayectoria de militancia en la que había participado de distintas agrupaciones, haciendo un recorrido de acercamiento al peronismo frecuente entre muchos jóvenes de clase media de la época. Su preocupación por las relaciones entre arte y política fue una constante que atravesó toda su historia militante, más allá del signo político de los grupos a los que

<sup>113</sup> Montoneros foi uma organização político-militar argentina e guerrilha urbana de esquerda, cujo propósito era o estabelecimento de um estado socialista na Argentina. Seus objetivos foram a desestabilização da ditadura militar governante, a autodenominada Revolución Argentina. (AMORÍN, José. *Montoneros: La buena historia*. Buenos Aires: Catálogos, 2005).

<sup>114</sup> Uma organização política armada, formada no final da década de 1960, na Argentina.

<sup>115</sup> Ver SESSA, Martín. *La Cantata Montoneros. Folklore, vanguardias y militancia*. Aletheia, v.1, n.1, La Plata, outubro de 2010.

<sup>116</sup> Cerca de um mês após o fim do golpe de Estado iniciado em 1966.

<sup>117</sup> Sequestrado e desaparecido três meses antes da ditadura de Videla, em 28 de dezembro de 1975.

<sup>118</sup> Simpatizantes da organização *Montoneros*

perteneció en distintas etapas. (SESSA, 2010. p.)

A discografia levou cerca de um mês e meio entre longos ensaios e gravações até ser finalizada. Em dezembro do mesmo ano, um festival da Juventude Peronista, realizado na Luna Park, teve o grupo Huerque Mapu<sup>119</sup> apresentando pela primeira vez as faixas do seu novo álbum para os argentinos. A apresentação se repetiu uma segunda e última vez, dias após a realização da primeira apresentação ao vivo, e nunca mais voltou a se repetir<sup>120</sup>.

As músicas da “*Cantata Montonera*” fazia uma alternância, entre relato de fatos reais e a canção propriamente dita. Todas elas iniciavam com uma pequena contextualização acompanhada de uma melodia, seguida da letra da música cantada, também acompanhada de uma melodia. Além das faixas apresentarem uma sequência de fatos históricos quase que de maneira cronológica, como por exemplo: a faixa número 01 (lado A do disco), a canção “*Memoria de los Basurales (El Aramburazo)*” que retratava o assassinato de Pedro Eugênio Aramburu e o nascimento da guerrilha de esquerda *Montoneros*; a faixa número 02 (lado A do disco), a canção “*La V de La Calera*”, que retratava o episódio considerado uma das primeiras ações de guerra da organização política *Montoneros*, onde ocorreu a tomada de uma delegacia, um centro de telecomunicações, e a realização de um roubo ao banco de Córdoba, na cidade de La Calera; a faixa de número 03 (lado A do disco), a canção “Gustavo y Fernando”, que aborda a morte e assassinato de dois grandes líderes dos *Montoneros*; a faixa de número 04 (lado A do disco), a canção “*Garín*”, que foi uma operação na cidade de Garín, em 30 de julho de 1970, onde os guerrilheiros capturaram a cidade, operação também conhecida pelo nome “operação Gabriela”<sup>121</sup>; e de igual modo as demais faixas do disco foram sendo apresentadas quase cronologicamente.

Abaixo, apresenta-se a análise de cinco canções do disco *Montoneros*, as canções: *Memoria de Los Basurales (El Aramburazo)*, *Gustavo y Fernando*, *Juan Pablo Maestre*, *Pueblo peronista* e *Patria Trelew*.

A canção “*Memoria de Los Basurales (El Aramburazo)*”, lado A do disco, composta por duas partes recitadas e uma cantada, apresentava nas primeiras estrofes da parte recitada,

<sup>119</sup> Contando com a presença de outros 14 músicos, além da banda Huerque Mapu, e grupos de trabalhadores e estudantes. (Abbattista, María Lucía. *Llegó la hora, llegó ya compañero*”. *La Cantata Montonera en la disputa por la montonización del peronismo*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009).

<sup>120</sup> Ver SESSA, Martín. *La Cantata Montoneros*. *Folklore, vanguardias y militancia*. Aletheia, v.1, n.1, La Plata, octubre de 2010.

<sup>121</sup> Gabriela (abreviado Gaby), nome de guerra de Carlos Alberto Maguid.

uma menção ao início de uma nova era, baseada nas injustiças e falsas promoções de liberdade econômica. A canção anunciava o início de uma longa etapa de resistência, que teria nascido em detrimento do golpe sobre Juan Perón, em 1955.

Recitado (parte 1):

1970

Mi pueblo peronista soporta la dictadura  
de las botas y monopolios imperialistas.  
Pero va gestando su respuesta.

Una nueva etapa de la larga resistencia  
iniciada en 1955,  
cuando las minorías oligárquicas  
derrocaron al general Perón.<sup>122</sup>

Huerque Mapu – Memoria de Los Basurales (El Aramburazo)

A canção trazia também à memória, alguns episódios de militância e figuras de militantes, que serviram de inspiração e encorajamento para que o povo argentino continuasse lutando pela pátria argentina. Alguns desses episódios mencionados, era o *Cordobazo*<sup>123</sup>, em 1969 e a Revolução Cubana. Juntamente com esses episódios, a canção (parte recitada) trazia o nome de alguns “heróis” da luta armada, como Camilo Torres e Che Guevara.

En 1969 estalla el cordobazo.

Tiempo después,  
otras puebladas incendian la patria.

Mientras tanto la década del 60  
ha traído el definitivo despertar  
de los pueblos del tercer mundo.

La revolución cubana es una luz que persiste.  
Camilo Torres en Colombia,  
y la heroica muerte del “Che” en Bolivia,  
se suman como señales

<sup>122</sup> Tradução: 1970/ Meu povo peronista suporta a ditadura/ de botas e monopólios imperialistas./ Mas vai preparando sua resposta./ Uma nova etapa da longa resistência/ iniciado em 1955,/ quando as minorias oligárquicas/ derrubaram o general Perón.

<sup>123</sup> A crescente oposição ao regime de Onganía culminou num levante popular espontâneo ocorrido no enclave industrial e estudantil de Córdoba, em 29 de maio de 1969, o qual passaria a ser conhecido por Cordobazo. Durante dias, populares desafiaram a autoridade governamental, colocando em xeque a sua capacidade de manter a “ordem”, seu único capital político. O levante significou o início de um processo de radicalização social que se estenderia até 1975, no qual os setores subalternos (principalmente o operariado e os estudantes) teriam um papel fundamental, pautando seu acionar em função da identificação do inimigo a ser combatido: o poder militar autoritário. (FERNÁNDEZ, Jorge Christian. (2019). Do brain drain ao exílio: apontamentos sobre emigração e radicalização política na Argentina, de Onganía a Isabel, 1966-1976. Revista História: Debates E Tendências, 19(3), 402-419).

de un camino hacia la liberación latino americana.<sup>124</sup>

Huerque Mapu – Memoria de Los Basurales (El Aramburazo)

A parte recitada apresentava ainda o nascimento do movimento peronista, e mencionava os seus líderes: Perón e Evita, afirmando que foi deste conjunto de luta e esperança, representado na figura dos líderes, que havia nascido a organização política-militar *Montoneros*.

Aquí,  
en nuestra tierra,  
ese camino tiene el nombre  
que decidió ponerle el pueblo con su sangre  
y su combate:  
movimiento peronista.

Un líder: el general Perón.  
Una compañera inolvidable: Evita.

De esta conjunción de vida,  
lucha y esperanza.

del corazón mismo del pueblo peronista,  
nace una organización político-militar:  
Montoneros.

Es detenido para ser juzgado  
el general Aramburu.<sup>125</sup>

Huerque Mapu – Memoria de Los Basurales (El Aramburazo)

Já na segunda parte recitada, a parte cantada apresentava alguns detalhes sobre o sequestro e assassinato de Pedro Eugênio Aramburu, um dos ditadores da chamada “Revolução Libertadora”; e ainda como esse movimento chamado de “justiça popular” foi importante para marcar o início da organização *Montoneros* e a nova era da resistência do povo argentino.

No dia 29 de maio de 1970 alguns militantes movidos pelo sentimento de injustiça resolveram fazer justiça com as próprias mãos, não se importando que aquela forma de justiça

<sup>124</sup> Tradução: Em 1969 estourou o Cordobazo./ Tempo depois,/ outras cidades incendiaram o país./ Enquanto isso os anos 60/ trouxe o despertar final/ dos povos do terceiro mundo./ A revolução cubana é uma luz que persiste./ Camilo Torres na Colômbia,/ e a morte heroica de “Che” na Bolívia,/ são adicionados como sinais/ de um caminho para a libertação latino-americana.

<sup>125</sup> Tradução: Aqui,/ em nossa terra,/ essa estrada tem o nome/ que decidiu colocar a cidade com seu sangue/ e seu combate:/ movimento peronista./ Um líder: General Perón./ Uma companheira inesquecível: Evita./ Desta conjunção de vida,/ luta e esperança./ do próprio coração do povo peronista,/ nasce uma organização político-militar:/ Montoneros./ Ele é detido o para julgamento/ O General Aramburu.

pudesse se parecer um pouco com um ato de vingança.

Para o grupo que realizou a ação, Aramburu tinha muitas contas tardias a pagar. Aramburu havia sido o ex-presidente da revolução que derrubou Juan Perón do governo e o condenou ao “ostracismo”, banindo Perón e qualquer coisa ligada a ele e seu partido – o justicialismo –, e ainda o obrigou a se exilar, a fim de assegurar a sua segurança. Aramburu também havia sido o culpado por trás do roubo do cadáver de Eva Perón, considerada uma importante líder nacional. Dessa forma, com o objetivo de alcançar a justiça, o grupo que mais tarde seria conhecido pelo nome *Montoneros* colocou em prática um plano de sequestro e execução contra o ex-ditador argentino, que assumiu a presidência do país através de um golpe realizado sobre o governo de Perón em 1955<sup>126</sup>.

Recitado (parte 2):

Lo llevan prisionero por la tarde del pueblo.  
Fusil, tacuara y cielo es tiempo despertando.  
Puede que le pregunten la historia de los muertos  
allá en José León Suárez, allá lo van juzgando.<sup>127</sup>

Cantado:

Donde está el fusilador,  
el de la libertadora.  
Mayo 1970.  
No saben dónde está ahora.

Quién se llevó al asesino,  
al asesino de Valle.  
Quién se pregunta la gente  
en sus casas, y en las calles.<sup>128</sup>

Quien se robó al general,  
general del extranjero.  
Dicen fueron peronistas  
y se llaman Montoneros.  
Será vigilia en armas para alcanzar sentencia  
la noche combatiente de manos encendidas.

<sup>126</sup> Em 1955, os restos mortais de Eva Perón foram roubados como uma tentativa de apagar o peronismo da História. Em 1957, com a ajuda secreta do Vaticano, o corpo embalsamado de Eva foi sepultado em um cemitério em Milão, na Itália. Em 1971 o corpo de Eva é levado para Madri, onde Perón vivia exilado, ficando sobre o cuidado de Perón e sua nova esposa. Em 1973 Perón retorna para a Argentina, mas o corpo de Eva permanece em Madri. Perón assume então seu terceiro mandato, em 1973, mas vem a óbito pouco tempo depois, no ano de 1974, assumindo seu lugar na presidência sua segunda esposa, Isabelita Perón. Quando Isabelita assume, a organização Montonero sequestra o cadáver de Aramburo, afim de, tentar negociar a volta do cadáver de Eva Perón para a Argentina. (SARLO, Beatriz. *La Pasion y la Excepción*. 1ªed. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina, 2003).

<sup>127</sup> Tradução: Eles o fazem prisioneiro na tarde da cidade./ Rifle, tacuara e céu é hora de acordar./ Eles podem perguntar a história dos mortos/ lá em José León Suárez, lá o julgam.

<sup>128</sup> Tradução: Onde está o atirador,/ o da libertadora./ Maio de 1970./ Eles não sabem onde ele está agora./ Quem levou o assassino/ O assassino de Valle./ As pessoas se perguntam/ em suas casas e nas ruas.



Fue por esa memoria de viejos basurales  
 que alumbró montonera la luz amanecida.  
 Suerte de la dictadura  
 anda de afloje y perdida.  
 Con puebladas y guerrillas  
 le vino la recaída.<sup>129</sup>

Dónde están los compañeros.  
 Dónde Gustavo y Fernando.  
 Dónde se esconden los Montos  
 que el pueblo los va encontrando.  
 Ya está creciendo el sol, el sol está más cerca,  
 muy cerca en el silencio para la ejecución.  
 Y entonces la descarga, la voz entre los años,  
 la voz retumba un aire: ni olvido ni perdón.<sup>130</sup>

Llegó la hora, llegó ya compañero.  
 La larga guerra de la liberación.  
 Patria en cenizas, Patria del hombre nuevo;  
 nació una noche de pueblo montonero,  
 fecundó en tierra y ardió en revolución.<sup>131</sup>

Huerque Mapu – Memoria de Los Basurales (El Aramburazo)

Já a canção intitulada “Gustavo y Fernando”, terceira faixa do álbum *Montoneros* (lado A do disco) –, retratava a história de vida e militância de dois membros dos *Montoneros*.

A primeira parte desta canção, recitada por Huerque Mapu, relembra o sete de setembro de 1970 na Argentina, um confronto policial travado com os membros Fernando e Gustavo, da organização peronista *Montoneros*.

Fernando Abal Medina e Carlos Gustavo Ramos eram dois dos fundadores da organização política *Montoneros*, sendo Fernando o líder máximo da organização, o principal idealizador.

Dentre seus feitos, os de maior relevância e impacto para a organização foram a operação chamado pelos *Montoneros* de “juízo popular”, do qual levou à cabo a morte do ex presidente Aramburu, que teria governado a Argentina durante a ditadura conhecida como “Revolução Libertadora”. Também participaram do assalto ao banco de Córdoba, na

<sup>129</sup> Tradução: Quem roubou o general,/ geral estrangeiro./ Dizem que eram peronistas/ e eles são chamados Montoneros./ Será uma vigília em armas para chegar a sentença/ o lutador noturno com as mãos em chamas. Foi por causa daquela lembrança de velhos lixeiros/ que a luz da manhã iluminou Montonera./ Sorte da ditadura/ ir solto e perdido./ Com cidades e guerrilheiros/ recaída veio.

<sup>130</sup> Tradução: Onde estão os companheiros?/ Onde Gustavo e Fernando./ Onde as montarias estão escondidas?/ que as pessoas os encontrem./ O sol já está crescendo, o sol está mais perto,/ muito perto no silêncio para a execução./ E então a descarga, a voz entre os anos./ a voz ressoa um ar: nem esqueça nem perdoe.

<sup>131</sup> Tradução: Chegou a hora, já é companheiro./ A longa guerra de libertação./ Pátria em cinzas, Pátria do novo homem;/ nasceu uma noite de povo Montonero,/ fertilizado na terra e queimado na revolução.

cidade de La Calera, e outras operações de militância política.

El pueblo se va alzando  
y se agudiza el enfrentamiento  
con el gobierno militar de los monopolios.  
Las organizaciones armadas asaltan destacamentos,  
expropián armas y caudales para el pueblo:  
brotan en fábricas y barrios  
ensanchando su horizonte político.

Siete de septiembre de 1970,  
las fuerzas represivas tienden una emboscada  
en William Morris.  
En ella caen,  
combatiendo,  
dos comandantes montoneros:  
Fernando Abal Medina y Gustavo Ramos.<sup>132</sup>

Huerque Mapu – Gustavo y Fernando

A música retrata a morte de Fernando e Gustavo. Ambos alvos de uma emboscada próximo à estação William C. Morris, na cidade de Buenos Aires. A parte cantada da música, apresentava os fatores que teriam causado a morte de Fernando e Gustavo. Os guerrilheiros teriam sido mortos por amor à pátria argentina. Feridos, mas não por balas e sim por amor, como dizia a canção.

Si he de morir mañana  
sepan que cuando caiga,  
hermanos míos,  
será de amor no de balas  
aunque me encuentren herido.

Fueron Fernando y Gustavo<sup>133</sup>

Huerque Mapu – Gustavo y Fernando

Fernando e Gustavo haviam sido grandes companheiros de luta do povo peronista, e morreram em função da luta pelos direitos civis, pela liberdade e o retorno da democracia em seu país. Quando morreram, o sangue de Fernando e Gustavo transformou-se em uma

<sup>132</sup> Tradução: A cidade sobe/ e o confronto se intensifica/ com o governo militar dos monopólios. / Organizações armadas atacam destacamentos, / Eles expropriam armas e fundos para o povo:/ brotam em fábricas e bairros ampliando seu horizonte político./ 7 de setembro de 1970,/ forças repressivas armam uma emboscada/ em William Morris./ Eles caem nisso brigando,/ dois comandantes montoneros:/ Fernando Abal Medina e Gustavo Ramos.

<sup>133</sup> Tradução: Se eu tiver que morrer amanhã/ saiba que quando você cair,/ meus irmãos,/ será de amor não balas/ mesmo que me encontrem ferido./ Eram Fernando e Gustavo.

bandeira: a bandeira da resistência, da luta armada do povo argentino que era reprimido pela ditadura, era isso que o grupo Huerque Mapu entoava em sua canção intitulada “Fernando y Gustavo”.

los compañeros  
que abandonándolo todo  
por peronistas murieron.<sup>134</sup>

Vieras tu sangre aquel día  
Gustavo  
la alzamos como bandera.  
Vieras tu sangre aquel día  
Fernando  
creció en armas montoneras.  
Y si enfrentaron la muerte  
con el arma en la mano,  
dando la vida,  
fue por abrir un camino  
a la luz de su herida,  
dando la vida.<sup>135</sup>

Tal vez dejaron muchachas,  
amores en una esquina.  
Y sueños que habrán soñado  
vagando calles perdidas.<sup>136</sup>

Vieras tu sangre aquel día  
Gustavo  
la alzamos como bandera.<sup>137</sup>

vieras tu sangre aquel día  
Fernando  
creció en armas montoneras.<sup>138</sup>

Huerque Mapu – Gustavo y Fernando

A quinta faixa (lado A do disco), intitulada “Juan Pablo Maestre”, abordava um tema semelhante ao da faixa número 03 (lado A do disco). Trazia à tona um episódio ocorrido em 1971, onde um líder político foi sequestrado juntamente com sua esposa e assassinado. Ambos pertencentes à organização peronista FAR.

<sup>134</sup> Tradução: Os companheiros/ que abandonando tudo/ pelos peronistas eles morreram.

<sup>135</sup> Tradução: Você viu seu sangue naquele dia/ Gustavo/ Nós a levantamos como uma bandeira./ Você viu seu sangue naquele dia/ Fernando/ cresceu em armas Montoneras./ E se eles enfrentassem a morte/ com a arma na mão,/ dando vida,/ era para abrir um caminho/ à luz de sua ferida,/ dando vida.

<sup>136</sup> Tradução: Talvez eles deixaram as meninas,/ amor em um canto/ E sonhos que eles terão sonhado/ vagando pelas ruas perdidas.

<sup>137</sup> Tradução: Você viu seu sangue naquele dia/ Gustavo./ Nós a levantamos como uma bandeira.

<sup>138</sup> Tradução: Você viu seu sangue naquele dia/ Fernando/ cresceu em armas Montoneras.

A primeira parte da canção, a parte recitada da música falava não somente sobre o crescimento da pátria peronista através da atuação da FAR e dos *Montoneros*, mas também dos impasses e das suas lutas travadas, que às vezes resultavam em derrotas visualizadas através da prisão, do sequestro, da tortura, da selvageria e da morte aos que lutavam pela liberdade, pela volta da democracia em seu país.

A parte recitada mencionava ainda o nome de companheiros da militância, companheiros que foram calados, impedidos de lutar por sua pátria, como é o caso do casal Juan Pablo Maestre e Mirta Missetich, assassinados à sangue frio, por irem contra o regime ditatorial instalado na Argentina em 1966. Foram mortos “em uma conjunção de amor e militância”, como dizia a canção.

Então a primeira parte é encerrada com uma frase de impacto, força e encorajamento: “Em uma Revolução, ou vence, ou morre”. Essa frase mostrava ao povo argentino que a única forma de sobreviver era lutando. Ao lutar, alguém poderia cair ferido, ser vencido na batalha, ou poderia ter êxito, vencer o embate, salvar a si e sua pátria. Não dava para prever o que ia ou não acontecer ao lutar. No entanto, ao não lutar, a morte já era certa.

Recitada:

Los proyectos pro-imperialistas  
del gobierno encuentran en el pueblo,  
como siempre,  
la última frontera,  
la impasable: F.A.R. y Montoneros,  
la patria peronista en armas,  
crecen y se expanden  
a lo largo y ancho del país.  
En la dura lucha también sufren  
derrotas y retrocesos,  
compañeros muertos y apresados.  
Impotente el régimen apela al secuestro,  
a torturas salvajes,  
al crimen,  
como Baldú, como Pujals,  
como los compañeros Verd,  
también Juan Pablo Maestre y Mirta Missetich,  
combatientes de las F.A.R.,  
son asesinados a sangre fría  
por los comandos armados de la anti patria.  
Allí mueren los dos:  
en una conjunción de amor y militancia,  
que estremecerá al pueblo  
en lo más hondo de su sentimiento.  
Juan Pablo y Mirta,  
Mirta y Juan Pablo.  
Quizás podamos imaginar que fue ella,  
esa última noche,  
la que habló a su compañero,

o recordó como nunca aquella frase:  
 en una revolución, o se triunfa,  
 o se muere.<sup>139</sup>

Huerque Mapu – Juan Pablo Maestre

E então a canção entra em sua segunda parte, a parte cantada. A letra da música dizia que apesar de Juan Pablo ter sido assassinado, ele não morreu! Sua trajetória de vida, suas lutas e contribuições para o fim da ditadura e o retorno da democracia ficariam vivas para sempre na memória do povo argentino, na História da pátria Argentina, servindo de inspiração e encorajamento à muitos.

Cantada:

Pobre lacayo que has puesto  
 tus puños sobre su cuerpo,  
 fíjate bien que ese hombre  
 que me has matado no ha muerto.

No pueden torturadores  
 quebrar su limpia alegría,  
 de justo y enamorado,  
 de luchador por la vida.

Caiga esta copla Maestre  
 sobre la faz del verdugo,  
 que está cantando tu muerte  
 como un martillo en el yugo.<sup>140</sup>

Huerque Mapu – Juan Pablo Maestre

A quarta canção que escolhi analisar, a canção de número 03 (lado B do disco), intitulada “*Pueblo Peronista*” trazia o perfil e as características de um peronista verdadeiro, e tecia uma crítica aos traidores.

<sup>139</sup> Tradução: (Recitada) Os projetos pró-imperialistas/ do governo encontram na cidade,/ como sempre,/ a última fronteira,/ o intransitável: F.A.R. e Montoneros,/ a pátria peronista em armas,/ crescem e se expandem/ em todo o país./ Na dura luta eles também sofrem/ derrotas e reveses,/ companheiros mortos e presos./ Impotente o regime recorre ao sequestro,/ à tortura selvagem,/ ao crime,/ como Baldú, como Pujals,/ como os companheiros Verd,/ também Juan Pablo Maestre e Mirta Missetich,/ combatentes F.A.R./ são mortos a sangue frio/ pelos comandos armados da anti-pátria./ Ambos morrem ali:/ numa conjunção de amor e militância,/ que vai abalar o povo/ nas profundezas de seu sentimento./ Juan Pablo e Mirta,/ Mirta e Juan Pablo./ Talvez possamos imaginar que era ela,/ aquela noite passada/ aquela que falou com seu parceiro,/ ou recordou dessa frase como nunca antes:/ em uma revolução, ou se triunfa,/ ou se morre.

<sup>140</sup> Tradução: (Cantada) Pobre lacayo que colocou/ seus punhos em seu corpo,/ preste atenção que este homem/ que você matou,/ não morreu./ Não podem os torturadores/ quebrar sua alegria limpa,/ justo e apaixonado,/ lutador pela vida./ Largue este dístico Mestre/ no rosto do carrasco,/ que está cantando sua morte/ como um martelo no jugo.

Recitado:

Los que dan la vida y los que negocian,  
 los leales al general Perón,  
 y los que conciliaron durante tantos años,  
 ya lo decía Evita:  
 los descamisados y los alcahuetes,  
 el pueblo peronista y los que traicionan,  
 como si no lo supieran, compañeros.<sup>141</sup>

Huerque Mapu – Pueblo Peronista

Então a canção traz o nome de algumas pessoas que fizeram parte da luta armada e questiona o ouvinte se aqueles cidadãos eram ou não peronistas verdadeiros, de que lado estiveram aquelas pessoas. Questiona ainda onde estão os demais, os que não haviam feito nada pela pátria. Um dos nomes apresentados é o de Felipe Vallesse, metalúrgico pertencente a juventude peronista, sequestrado e desaparecido no dia 23 de agosto de 1962, e provavelmente morto. Outro nome é o de Juan José Valle, responsável por liderar uma rebelião contra Aramburu, em 1956, e fuzilado justamente por ir contra a ditadura instalada em 1955, por articular um contra-golpe. Carlos Capuano Martínez, também tem seu nome citado na canção, guerrilheiro da organização Montoneros, ele participou do sequestro de Aramburu, em 1970. Foi assassinado em 1972 por dois policiais à paisana. Já Mariano Pujadas, outro nome que aparece na canção, teria participado da tomada de La Calera. Pujadas teria sido assinado durante o Massacre de Trelew em 22 de agosto de 1972.

¿De qué lado estuvieron Valle, Cogorni,  
 Vallese, Mussi, Retamar, Capuano Martínez,  
 Pujadas, Simona, Raseti?  
 Y dónde estuvieron los otros...<sup>142</sup>

Huerque Mapu – Pueblo Peronista

A canção apresenta também alguns dos objetivos de luta dos peronistas e os seus ideais políticos, que se entrelaçavam com o desejo de alcançar a liberdade, a democracia e a justiça. A canção relembra ainda o início da luta e resistência, em 1955, após a saída forçada de Perón da Presidência da República Argentina.

<sup>141</sup> Tradução: (Recitada) Aqueles que dão a vida e aqueles que negociam, / os leais ao general Perón,/ e aqueles que se reconciliaram por tantos anos,/ Já dizia Evita:/ os sem camisa e os cafetões,/ o povo peronista e os traidores,/ como se você não soubesse, companheiros.

<sup>142</sup> Do lado de quem estavam Valle, Cogorni,/ Vallese, Mussi, Retamar, Capuano Martínez,/ Pujadas, Simona, Raseti?/ E onde estavam os outros...

Cantado:

Escuchemos esta historia,

Escúchenme compañeros,  
Si se sienten peronistas,  
Peronistas verdaderos.

Pelemos en la Resistencia  
Con caños y con desgracias  
Desde aquel 55,  
Sin saber de burocracias.

Con el tiempo fue distinto.  
La milonga fue cambiando.  
Nosotros fuimos al muere,  
Los de arriba negociando.

Somos pueblo peronista.  
Somos pueblo de Perón.  
Se acabarán los traidores,  
Vamos de liberación.

Allá andaba el general  
Exiliado en tierra extraña,  
Y aquí florecían jetones  
Vendiéndonos con sus mañas.

Para nosotros el asunto  
Se ponía bien espeso.

Por obrero y peronista,  
Perseguido y sin un peso.

Pero no nos achicamos,  
Ni nos golpeó la caña.  
Fuimos piedra y barricada,  
Con traidores bajo cama.

Y salimos en puebladas,  
La cuestión no fue sencilla.  
Mientras ellos negociaban  
Nosotros fuimos guerrilla.

Somos pueblos peronistas.  
Somos pueblo de Perón.  
Se acabarán los traidores,  
Vamos de liberación.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Tradução: (Cantada) Vamos ouvir esta história:/ Escutem-me companheiros, / se eles se sentem peronistas, / peronistas verdadeiros. / Lutamos na Resistência/ com tubos e com infortúnios/ desde aquele 55,/ sem saber das burocracias./ Com o tempo foi diferente. A milonga estava mudando./ Nós fomos morrer/ aqueles acima de negociação./ Somos um povo peronista./ Nós somos o povo de Perón./ Os traidores vão acabar/ vamos de libertação./ Lá estava o general/ exilado em uma terra estranha,/ e aqui floresceram jetons/ nos vendendo com seus truques./ Para nós o assunto/ ficou bem grosso./ Para operário e peronista,/ perseguido e sem peso./ Mas nós não encolhemos/ A bengala nem nos atingiu/ Nós éramos pedra e barricada,/ com traidores debaixo da cama./ E saímos nas cidades,/ a questão não era simples./ enquanto eles negociavam/ éramos guerrilheiros./ Somos povos peronistas./ Nós somos o povo de Perón./ Os traidores vão acabar/ vamos de libertação.

Outra canção muito interessante para ser analisada é a faixa de número 04 (lado B do disco), a canção intitulada “*Patria Trelew*”. O episódio conhecido historicamente como Massacre de Trelew foi uma execução em massa de 16 presos, que se encontravam detidos na prisão de Rawson. Entre os prisioneiros haviam políticos, guerrilheiros e militantes da FAR, Montoneros, PTR-ERP e FAP.

No dia 15 de agosto de 1972, um grupo de 110 guerrilheiros presos realizaram uma tentativa de fuga da prisão Rawson, localizada na província de Chubut, na Argentina.

O plano de fuga havia sido liderado inicialmente por Mario Santucho, líder do PRT-ERP, e Marcos Osantinsky, membro da FAR. Entretanto, a tentativa de fuga não ocorreu da forma como os políticos, guerrilheiros e militantes presos haviam planejado. Com a ajuda de alguns veículos, os presos pretendiam chegar até o aeroporto de Trelew e buscar exílio em outros países, como por exemplo o Chile, que na época era governado pelo socialista Salvador Allende, e Cuba presidida por outro socialista, Osvaldo Dorticós Torrado. Porém, uma confusa interpretação dos sinais combinados complicou as coisas e impossibilitou que muitos veículos chegassem ao local (prisão de Trelew) na hora marcada. O único veículo que conseguiu chegar à tempo, um Ford Falcon, levou seis dos guerrilheiros presos até o aeroporto de Trelew, de onde seguiram até o Chile, com a ajuda de um avião comercial da empresa Austral, um BAC One-Eleven, sequestrado por um comando guerrilheiro de apoio<sup>144</sup>.

Dentre os seis presos que conseguiram fugir estavam Mario Roberto Santucho, Marcos Osantinsky, Fernando Narvaja, Enrique Gorriarán Merlo, Roberto Quieto e Domingo Menna, todos integrantes do comitê de fuga desta operação<sup>145</sup>.

Além dos seis fugitivos que felizmente tinham um carro à sua espera, um outro grupo de 19 presos<sup>146</sup> conseguiram chegar ao aeroporto de taxi, por conta própria, visto que os demais veículos da fuga não estavam no local. Entretanto ao chegar ao aeroporto de Trelew, a

<sup>144</sup> Ver em: PITTALUGA, Roberto (2006) Memória segundo Trelew. Sócio-histórico, (19-20): 81-111. Disponível em: <[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf)>. Acesso em: 12 de junho de 2022.

<sup>145</sup> Ibidem.

<sup>146</sup> Dentre os presos estavam Alejandro Ulla (PRT-ERP), Alfredo Kohon (FAR), Ana Maria Villarreal de Santucho (PRT-ERP), Carlos Alberto del Rey (PRT-ERP), Carlos Astudillo (FAR), Clarisa Lea Place (PRT-ERP), Eduardo Capello (PRT-ERP), Humberto Suárez (PRT-ERP), Humberto Toschi (PRT-ERP), José Ricardo Mena (PRT-ERP), María Angélica Sabelli (Montoneros), Mariano Pujadas (Montoneros), Mário Emílio Delfino (PRT-ERP), Miguel Ángel Polti (PRT-ERP), Pedro Bonet (PRT-ERP), Susana Lesgart (Montoneros), Alberto Miguel Campos (FAR), María Antonia Berger (FAR) e Ricardo René Haidar (Montoneros).



aeronave havia acabado de decolar.

Diante das circunstâncias e complicações no momento da fuga, o segundo grupo de 19 presos tiveram a ideia de convocar uma coletiva de imprensa para se renderem sem resistência, no intuito de não sofrerem represálias e preservarem as suas vidas. Alguns dos pedidos feitos pelo grupo de 19 pessoas era o de retornarem à prisão de Rawson, mesmo local de onde haviam fugido e assegurar suas vidas diante do ato de rendição.

Então, uma patrulha militar que estava sobre as ordens do comandante Luís Emilio Sosa os conduziu até uma base militar, mas não de volta à prisão de Rawson, onde estavam anteriormente. O comandante Emilio Sosa alegou que na prisão tudo estava conturbado, que estava ocorrendo um motim no local e devido a isso levaria os 19 presos a um lugar de reclusão que seria temporário. Além disso, duas testemunhas dos detidos, o juiz Alejandro Godoy ligado a importantes jornais da época e o advogado Mario Abel Amaya, que os acompanharam até a prisão para se certificarem de que a vida dos presos fosse protegida, não puderam ingressar com os 19 presos até a prisão, sendo obrigados a se retirarem sobre o pretexto de que o número de pessoas era grande demais<sup>147</sup>.

Além dos 19 presos que se renderam, o governo Lanusse tentou trazer de volta ao país os seis líderes guerrilheiros que haviam fugido para o Chile. Dessa forma pressionaram o presidente da época Salvador Allende para que deportasse os fugitivos. No entanto, com a ajuda do mesmo e um salvo conduto os seis fugitivos da prisão de Rawson viajaram à Cuba, mantendo tanto o governo militar argentino, como a opinião pública em suspense por alguns dias. Especulava-se por parte da população que represálias poderiam acontecer se os seis presos não retornassem, aumentando dessa forma ainda mais a tensão no país.

Diante de tamanha frustração e tensão por haver falhado em sua tentativa de capturar os seis guerrilheiros, no dia 21 de agosto, por volta das 03:30h da madrugada, na base Almirante Zar, os 19 presos foram acordados, obrigados a saírem de suas celas e formar uma fileira, após isso os presos foram metralhados pelos oficiais do local. Após serem metralhados a queima-roupa, os presos que ainda aparentavam estar vivos receberam tiros de pistola de uma curta distância e os corpos dos 19 foram lançados em caçambas de lixo. Entretanto, mesmo com o cuidado dos oficiais em não deixar testemunhas, três<sup>148</sup> dos dezenove presos resistiram aos tiros, e a partir do relato dos mesmos obteve-se o conhecimento do episódio

<sup>147</sup> Ver em: PITTALUGA, Roberto (2006) Memória segundo Trelew. Sócio-histórico, (19-20): 81-111. Disponível em: <[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf)>. Acesso em: 12 de junho de 2022.

<sup>148</sup> Alberto Miguel Campos (FAR), María Antonia Berger (FAR) e Ricardo René Haidar (Montoneros).

que tristemente ficou conhecido na História como “Massacre de Trelew”. Nos dias seguintes ao massacre houve protestos nas principais cidades da Argentina, como nota de repúdio a matança do dia anterior e a ausência dos direitos humanos<sup>149</sup>.

De acordo com Roberto Pittaluga (2006), os principais diários noticiaram que os presos haviam sido fuzilados ao tentar uma nova fuga, entretanto não havia acontecido dessa forma:

La opinión pública argentina miraba con atención hacia el sur en la segunda mitad de agosto de 1972, sorprendida y quizás también seducida por la «espectacular» fuga del penal de Rawson ocurrida el 15 de agosto que ocupó las páginas principales de los diarios y revistas más influyentes. Una sorpresa que se trocó en conmoción la semana siguiente, pues el tenor de los acontecimientos era otro: los titulares de los diarios informaban que entre 14 y 16 de los 19 detenidos en la base naval de Trelew habían sido abatidos al intentar una nueva fuga. La sociedad asistía a un nuevo fusilamiento masivo. El mismo 22 de agosto, el gobierno militar emite una serie de «decretos-leyes» cuyas disposiciones equivalen a una férrea censura en cuanto a la información periodística, y los medios de comunicación reproducen entonces las versiones oficiales sobre lo sucedido. Las publicaciones de la izquierda se ven obligadas, ante esta situación, a focalizar sus primeros esfuerzos en desmontar la narrativa oficial sobre el supuesto intento de fuga que ha tomado las primeras páginas de la prensa escrita, y lo hacen apelando a tres argumentos. En primer término, al carácter inverosímil de que los detenidos hayan decidido rendirse el 15 de agosto cuando estaban fuertemente armados y tenían rehenes en el aeropuerto, para intentar fugarse una semana después en una situación enormemente desventajosa, en una base militar y vigilados por centenares de oficiales y soldados de manera permanente. El segundo argumento es el carácter contradictorio de las distintas versiones oficiales que se emiten a medida que pasan los días, y que expresa la falta de credibilidad de un gobierno cuyos niveles de impopularidad alcanzaban cotas muy altas. Finalmente, la tercera evidencia, la más contundente, está compuesta por los tres testimonios de los sobrevivientes, los cuales empiezan a circular, ciertamente con dificultades, en publicaciones alternativas y de izquierdas. (PITTALUGA, 2006. p. 83-84).

Dessa forma, o grupo Huerque Mapu expressava em sua canção o sentimento de perda, injustiça e a história de luta dos guerrilheiros que tiveram suas vidas ceifadas, de maneira covarde pelos oficiais da base Almirante Zar, liderada pelo comandante Emilio Sosa.

Recitado:

22 de agosto de 1972,

El pueblo no gasta palabras para esa fecha.

Un sólo nombre:

Trelew

Y toda una historia de luchas

Se agolpa en dieciséis comandantes

Que ofrendaron su vida.

---

<sup>149</sup> Ibidem.

Esa sangre que el pueblo jamás negociará,  
¡Porque es su sangre!<sup>150</sup>

Huerque Mapu – Patria Trelew

A canção citava cada um dos nomes dos combatentes, seguido de um grito da palavra “presente”, dando a ideia de que aqueles companheiros continuariam vivos na memória do povo peronista e suas trajetórias serviriam de inspiração, trazendo força, esperança e coragem aos peronistas.

Cantado:

¡Presente!  
¡Presente!  
¡Presente!

Recitado:

Pujadas...  
Bonet...  
Lesgart...  
Clarisa...  
Ulla...  
Capello...

Cantado:

¡Presente!  
¡Presente!  
  
¡Presente!

Ellos vieron el sol  
de mi Patria Trelew.  
(bis)

Recitado:

Santucho...  
Mena...  
Del Rey...  
Sabelli...  
Toschi...  
Delfino...

Cantado:

¡Presente!  
¡Presente!  
¡Presente!

---

<sup>150</sup> Tradução: (Recitada) 22 de agosto de 1972./ A cidade não gasta palavras para essa data./ Apenas um nome: Trelew/ E toda uma história de lutas/ Multidões em dezesseis comandantes/ Que ofereceram suas vidas./ Esse sangue que o povo nunca vai negociar./ Porque é o seu sangue!

Ellos vieron el sol  
de mi Patria Trelew.  
(bis)

Recitado:

Polti...

Kohon...  
Astudillo...  
Suárez...

Cantado:

¡Comandantes!  
¡Comandantes!  
¡Comandantes!

¡Presente!  
¡Presente!  
¡Presente!<sup>151</sup>

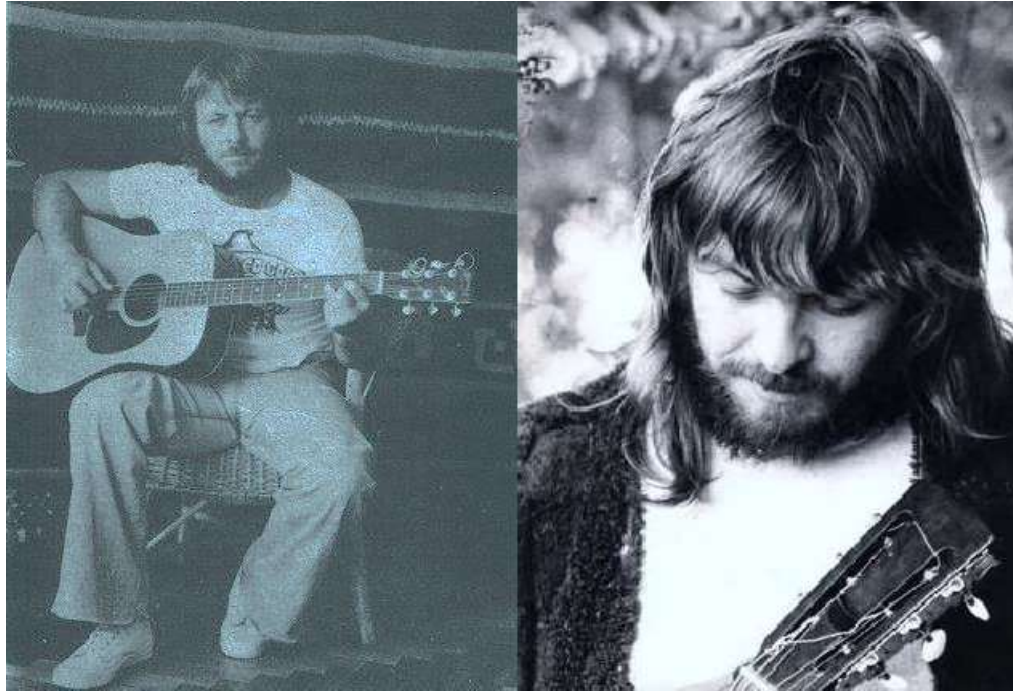
Huerque Mapu – Patria Trelew

### 3.2.3 León Gieco

---

<sup>151</sup> Tradução: (Cantada) ¡Presente!/ ¡Presente!/ ¡Presente!/ (Recitada) Pujadas.../ Bonet.../ Lesgart.../ Clarisa.../ Ulla.../ Capello.../ (Cantada) ¡Presente!/ ¡Presente!/ ¡Presente!/ Eles viram o sol/ de minha Patria Trelew./ (Recitada) Santucho.../ Mena.../ Del Rey.../ Sabelli.../ Toschi.../ Delfino... (Cantada) ¡Presente!/ ¡Presente!/ ¡Presente!/ Eles viram o sol/ de minha Patria Trelew./ (Recitada) Polti.../ Kohon.../ Astudillo.../ Suárez.../ (Cantada) ¡Comandantes!/ ¡Comandantes!/ ¡Comandantes!/ ¡Presente!/ ¡Presente!/ ¡Presente!

Figura 20 - León Gieco



Fonte: GETTY IMAGES. Disponível em: <gettyimages.pt/fotos/leon-gieco>. Acesso em: 04 de agosto de 2021.

León Gieco nasceu em 20 de novembro de 1951, em Cañada Rosquín, Argentina. Nascido Raul Alberto Antônio Gieco, ficou conhecido no meio musical pelo apelido que ganhou de um amigo: “León, o rei dos animais”<sup>152</sup>.

De origem humilde, o cantor viveu boa parte de sua vida no campo, onde foi obrigado a trabalhar desde muito cedo para ajudar sua família financeiramente. Aos oito anos de idade comprou o seu primeiro violão, fruto do seu trabalho como entregador e ajudante. Parcelou o instrumento em sete vezes e a partir daí teve o seu primeiro contato com a música<sup>153</sup>.

Inicialmente teve os artistas Jorge Cafrune<sup>154</sup> do folk e Elvis Presley do rock como suas primeiras influências musicais. Devido suas origens, suas raízes, o primeiro contato com

<sup>152</sup> Ver DORNELLES, Vanessa Morais. “Porque es muy malo dejar pasar por un costado a la historia esta”. As canções de León Gieco, a ditadura e a luta por direitos humanos na Argentina (1973-1992). Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2018.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Pioneiro do gênero musical folk, na Argentina.

algum gênero musical, teria sido o folk, mas Gieco, teria também se apaixonado muito cedo pelo rock, fruto da influência das canções e performances do lendário Elvis Presley.

Mais tarde, Gieco já com uma carreira consolidada, encontra outras influências e inspirações musicais, como Atahualpa Yupanqui, que em sua mocidade Gieco não teve contato e acesso à sua música, pois as músicas de Atahualpa não tinham permissão para veicular nas rádios argentinas; e a celebre Mercedes Sosa, já por volta da década de 70, quando a cantora passou a ganhar uma maior notoriedade na Argentina e na América Latina<sup>155</sup>.

Em 1969, com 18 anos, Gieco resolve se mudar de Cañada Rosquín para Buenos Aires, onde começa a aprimorar-se na música e a consolidar-se em sua carreira, participando de festivais e gravando o seu primeiro disco, em 1973. O primeiro disco do artista levava o próprio nome do cantor “León Gieco”. Foi composto por 13 faixas musicais. Gravado e produzido pelo músico, compositor e produtor argentino, Gustavo Santaolalla.

Deste primeiro disco de Gieco nasceram grandes sucessos que acompanharam toda a sua carreira, como “*En El país de la libertad*” (faixa número oito do disco); e “*Hombres de Hierro*” (faixa número nove do disco).

A historiadora Vanessa Dornelles (2018) conta que nesse período, apesar de ter conquistado uma maior visibilidade dentro do cenário musical, León Gieco ainda não tinha condições de se dedicar somente a música:

Um dia, atrasado, enquanto ia de táxi para o trabalho, León escutou pela rádio do carro a primeira música de tiragem comercial do seu disco: *En el país de la libertad*. Emocionado, e com certa precipitação, León desceu do táxi e caminhou pela Avenida Corrientes, entrando em todas as lojas de discos para ver se encontrava seu lançamento. Mesmo que o disco não tenha tido maior sucesso ele resolveu arriscar e passou a dedicar-se com maior intensidade à música. Decidido, abandonou o emprego e só voltou à empresa em que trabalhava meses depois, para visitar seus antigos companheiros; assim, deu um passo definitivo para começar a “viver da música”... Curiosamente, alguns dos últimos “telex” que León enviou em seu trabalho foi de Cámpora para Perón, que ainda estava no exterior, negociando sua volta ao país. (DORNELLES, 2018. p. 36-37)

Em 1973 o cenário político da Argentina melhorou significativamente. Héctor Cámpora venceu as eleições presidenciais e o país passou a ser governado democraticamente outra vez, como será comentado com mais detalhes ainda nesse capítulo. Com a vitória de

---

<sup>155</sup> Ver DORNELLES, Vanessa Morais. “Porque es muy malo dejar pasar por un costado a la historia esta”. As canções de León Gieco, a ditadura e a luta por direitos humanos na Argentina (1973-1992). Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2018.

Cámpora, e o retorno do peronismo, foi realizado um festival de comemoração, onde León Gieco foi convidado para tocar seus sucessos. Uma das canções que Gieco entoou no festival foi “*Hombres de Hierro*”.

*Hombres de Hierro* foi uma das primeiras composições musicais de Gieco e a primeira composição de cunho ideológico do artista. Além disso, a canção também se tornou um dos primeiros *hits* de maior sucesso de Gieco.

A música *Hombres de Hierro* possuía em sua melodia uma influência direta da canção de Bob Dylan, “*Blowing in the Wind*”, lançada em 1963. Entretanto a letra de *Hombres de Hierro* e *Blowing in the Wind* não tinham qualquer relação. A canção de Gieco fazia referência ao episódio conhecido historicamente como *Mendozazo*, era na verdade uma crítica à algumas medidas tomadas durante a ditadura de 1966 (Revolução Argentina).

A década de 1960 e 1970 foi marcado por uma onda crescente de protestos e movimentos revolucionários, que teve como desdobramento principal a radicalização política de diversos setores da população, iniciado em 1955, após o golpe de Estado sobre Juan Perón. Episódios como: o *Ocampazo* (janeiro-abril de 1969) em Villa Ocampo, Santa Fé; o *Correntinazo* (maio de 1969) em Corrientes; o *Rosariazo* (maio de 1969 e setembro de 1971), na cidade de Rosário; *Salteñazo* (maio de 1969), cidade de Salta; o *Cordobazo* (maio de 1969), na cidade de Córdoba; o *Tucumanazo* (maio de 1969 e novembro de 1970) em Tucumán; dentre outros episódios do mesmo âmbito, do qual será comentado melhor mais adiante, foram eventos que marcaram drasticamente a ascensão na luta de classes e foram responsáveis por aumentar o processo de ativismo de base nas fábricas, no meio estudantil e a atuação das guerrilhas<sup>156</sup>.

Dentro deste quadro de conflitos social, político e econômico, o *Mendozazo* foi um protesto contra o aumento da tarifa de energia elétrica:

El 4 de abril de 1972, en medio de un clima de descontento y repudio generalizado hacia las políticas de la Revolución Argentina, se produjo un aumento de 300% en las tarifas eléctricas, lo que llevó a la formación de la coordinadora “No pague la luz”, la cual dispuso concentraciones, apagones y asambleas. Por su parte la CGT regional convocó a un paro con movilización para el 4 de abril. Ese día una multitudinaria movilización tomó las calles. La respuesta por parte del gobierno no se hizo esperar, ya en la mañana del 4 fueron brutalmente reprimidos/as trabajadores/as de la Educación frente a su sede gremial y trabajadores de la CGT que estaban concentrados frente al local de la misma. Luego, el enfrentamiento se trasladó a Casa de Gobierno. Ese día, el saldo fue de un muerto y cientos de heridos

<sup>156</sup> AGÜERO, Laura Rodríguez. Maestras e madres. Gênero e luta docente en ele post Mendozazo (1972-1973). MILLCAYAC - Revista Digital de Ciências Sociais, vol.1, n.1, 2014.

y detenidos. El conflicto se extendió por varios días y provocó la renuncia del interventor Francisco Gabrielli y la suspensión de los aumentos de tarifas. (AGÜERO, 2014. p. 76).

León Gieco em “*Hombres de Hierro*” retrata muito bem esse episódio de extrema brutalidade. O título da canção de Gieco remetia aos militares que levavam à cabo a repressão, através da violência e da força utilizada aos que eram contrários ao regime ditatorial. A primeira estrofe da canção remetia a juventude argentina, ressaltava que a juventude era a esperança da pátria argentina. Já o refrão da música que acompanha a primeira estrofe, da mesma forma que o título, refere-se aos militares. Gieco chamava atenção no refrão para a perda de sentido dos militares e as demais pessoas pertencentes ao grupo responsável pela manutenção da ditadura. De acordo com Gieco eles estavam cegos, surdos, agindo como máquinas, sem qualquer tipo de sentimento.

Larga muchacho tu voz joven  
 como larga la luz el sol  
 que aunque tenga que estrellarse  
 contra un paredón  
 que aunque tenga que estrellarse  
 se dividirá en dos  
 Suelta muchacho tus pensamientos  
 como anda suelto el viento  
 sos la esperanza y la voz que vendrá  
 a florecer en la nueva tierra<sup>157</sup>

Hombres de hierro que no escuchan la voz  
 hombres de hierro que no escuchan el grito  
 hombres de hierro que no escuchan el llanto  
 Gente que avanza se puede matar  
 pero los pensamientos quedarán<sup>158</sup>

León Gieco – Hombres de Hierro

Já a segunda parte fazia uma crítica em forma de súplica, pedindo para que os militares começassem a usar a cabeça ao invés de armas, a usarem a razão, pois nenhuma pessoa em “sã consciência” cometeria atos tão cruéis, violentos e desumanos como aqueles. Gieco também escancara de que forma eram tratados os militantes, aqueles que levantavam as suas vozes para protestar, para questionar o governo da época.

<sup>157</sup> Tradução: Solte, rapaz, a sua voz jovem/ Como solta a luz o sol/ Que ainda que tenha que se estourar/ Contra um muro/ Que ainda que tenha que se estourar/ Se dividirá em dois./ Solte, rapaz, os seus pensamentos/ Como anda solto o vento/ Você é a esperança e a voz que virá/ A florescer na nova terra

<sup>158</sup> Tradução: Homens de ferro que não ouvem a voz/ Homens de ferro que não ouvem o grito/ Homens de ferro/ que não ouvem o choro/ Pode-se matar gente que avança/ Mas os pensamentos permanecerão.



Puntas agudas ensucian el cielo  
 como la sangre en la tierra  
 dile a esos hombres que traten de usar  
 a cambio de las armas su cabeza

Hombres de hierro que no escuchan la voz  
 hombres de hierro que no escuchan el grito  
 hombres de hierro que no escuchan el llanto  
 Gente que avanza se puede matar  
 pero los pensamientos quedarán<sup>159</sup>

León Gieco – Hombres de Hierro

A repressão com os artistas durante a ditadura conhecida como Revolução Argentina, foi mais visível nos últimos anos desse regime, quando a ditadura já se encaminhava para o fim. Isso se deu, pois foi justamente nos últimos anos da ditadura iniciada em 1966, que os artistas começaram a compor e entoar músicas de cunho ideológico retratando esse período. Também foi nesse período através do surgimento de certos festivais como o Festival de Cosquín que muitos artistas do folclore argentino foram revelados e suas músicas se tornaram conhecidas.

### 3.3. Repressão e Resistência

Em 1967, após uma curta experiência com Néstor Salimei<sup>160</sup>, Onganía escolhe para ocupar seu lugar Adalbert Krieger Vasena, fortemente respaldado pelas associações empresariais tradicionais. Krieger Vasena como ministro da economia aplicou diferentes medidas de corte liberal. Optou por suprimir as medidas protecionistas e adotou a desnacionalização, prejudicando com esse plano alguns setores, como os empresários e os produtores rurais, sobretudo, nas províncias de Tucumán, Chaco e Misiones. A taxa de inflação continuava crescendo; a produção agrícola diminuía consideravelmente e de igual modo o setor industrial passava por uma crise; os preços no atacado e varejo aumentavam; e o PIB havia caído 1,2%<sup>161</sup>.

Ao longo de 1969, a “paz militar” começava a deteriorar-se. A influência

---

<sup>159</sup> Tradução: Pontas agudas sujam o céu/ Como o sangue na terra/ Diga a esses homens que tratem de usar/ Em troca de suas armas sua cabeça/ Homens de ferro que não ouvem a voz/ Homens de ferro que não ouvem o grito/ Homens de ferro que não ouvem o choro/ Pode-se matar gente que avança/ Mas os pensamentos permanecerão.

<sup>160</sup> Jorge Néstor Salimei foi empresário do Partido Democrata Cristão, que ocupou os cargos de Ministro da Economia e Ministro do Trabalho durante a presidência de fato de Juan Carlos Onganía entre 28 de junho de 1966 e 29 de dezembro de 1966, tendo deixado a pasta trabalhista em 12 de outubro de 1966.

<sup>161</sup> Ver DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.

conservadora que a hierarquia eclesiástica exercia sobre milhares de jovens argentinos estava sendo destruída, e isso teve um papel decisivo na luta armada e no florescimento de expressões do nacionalismo popular e esquerdista.

De acordo com FERNANDEZ (2006):

Além da situação interna, o próprio contexto internacional favorecia a radicalização e a polarização política: a permanência e sucesso dos exemplos cubanos e chinês, o maio francês, os distúrbios nos EUA contra a guerra do Vietnã, a própria resistência vietnamita e a “Primavera dos Povos” em Praga. (FERNANDEZ, 2006. p.35)

Esse clima de tensão pelo mundo, somadas as medidas impopulares de Onganía levaram a crescentes greves e protestos em diversas cidades argentinas por operários e estudantes. Dos levantes populares que surgiram nesse contexto<sup>162</sup>, o mais extraordinário foi o *Cordobazo*<sup>163</sup>, que aconteceu em 29 de maio de 1969, marcando a unidade entre operários e estudantes, o que culminou no surgimento de grupos guerrilheiros, marxistas ou peronistas (ainda proibido, mas muito presente no imaginário político).

O *Cordobazo* se configurava na expressão militante, do mais alto nível qualitativo e quantitativo, da tomada de consciência dos argentinos que se encontravam oprimidos e presos a um sistema político descompensado. O movimento havia ferido fatalmente o governo autoritário de Onganía.

A violência havia se instalado com a convicção de que os trabalhadores estavam preparados para levar a cabo a luta decisiva pelo poder. A ampla participação de jovens da classe média foi o traço distintivo da experiência argentina. Para estes jovens que haviam crescido em um ambiente de descrença na legitimidade do processo eleitoral, o *Cordobazo* foi idealizado para converter-se em uma figura romantizada. Haviam entrado na política por meio de movimentos insurrecionais de variada inspiração ideológica, para os quais a violência, paradoxalmente, tornava-se o caminho obrigatório para a pacificação<sup>164</sup>.

Durante os anos 60, haviam surgido diversos grupos armados de esquerda que foram se constituindo em organizações guerrilheiras, como: *Organización Comunista Poder Obrero (OCPO)*, *Fuerzas Armadas de Liberación (FAL)*, *Partido Revolucionarios de los*

<sup>162</sup>Tucumanazo (1969 em Tucumán); Rozariazo (1969 em Rosário); Correntinazo (1969 em Correntes); Cordobazo (1969 e 1971 em Córdoba); Mendozazo (1972 em Mendoza); Ocampazo (1969 e 1972 em Vila Ocampo, Santa Fé); Devotazo (1973 em Vila Devoto, Buenos Aires).

<sup>163</sup> Um dos problemas centrais responsáveis por agitar os ânimos em Córdoba, foi a revogação da lei nº 3.546 de 1932, em 12 de maio de 1969, conhecida também como “sábado inglês”, o que significou uma redução do salário do trabalhador em 10%.

<sup>164</sup> Ver DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.

*Trabajadores (PRT), e o Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP)*<sup>165</sup>. Já da esquerda peronista emergiam as *Fuerzas Armadas Peronistas (FAP)* e os *Descamisados*, entretanto, a organização *Montoneros*, “a mais importante delas, surgiria em 1970, englobando os outros grupos menores e se tornando uma poderosa organização cujo objetivo imediato consistia no retorno de Perón ao poder, para assim dar continuidade ao processo revolucionário que construiria o “socialismo nacional”<sup>166</sup>.

Em 29 de maio de 1970, a organização *Montoneros*<sup>167</sup> colocava em prática seu objetivo imediato, sequestrando o General Aramburu, acusado de ser um dos principais responsáveis pelo golpe militar de 1955, que derrubou Juan Perón do poder e de ter aprovado a execução e a repressão dos peronistas. Passados três dias do ocorrido, em 1º de junho, o ex presidente Aramburu é encontrado morto.

Com o governo de Onganía posto em xeque, ele sofre um golpe interno onde é deposto pelos próprios colegas de armas. No dia 08 de junho, Roberto Marcelo Levingston é designado, pela Junta de Comandantes em Chefes das três forças armadas (Exército, Marinha e Aeronáutica) para substituir o presidente Juan Carlos Onganía, que governava a Argentina desde 1966, a partir do golpe de estado autoproclamado “Revolução Argentina”.

Assim que Levingston assume o cargo na presidência da república, ele passa a enfrentar sérias dificuldades econômicas: elevada inflação e quebra financeira. Levingston apresentava-se como um indivíduo de fortes convicções de direita, no entanto, estava orientado para o nacionalismo, muito preocupado em fortalecer a indústria argentina, a qual se via desprotegida pela política de Krieger Vasena, que favorecia claramente o capital estrangeiro. Devido a isso, Levingston substituiu Krieger Vasena, nomeando Aldo Ferrer para novo ministro da Economia, que propôs *argentinar* esta economia, apoiando-se aos negócios nacionais. No entanto, diferente do que se esperava, não foi progresso que a Argentina obteve, mas sim uma inflação incontrolável que acrescentou outro elemento ao panorama conflitante, o que gerou uma nova agitação em Córdoba, em fevereiro de 1971, sendo esta responsável pela queda de Levingston do poder – deposto pelo general Alejandro Agustín Lanusse.

<sup>165</sup> Grupo guerrilheiro argentino influenciado por Trotsky e Che Guevara, fundado em 1969 por Roberto Santucho. Transforma-se mais tarde na mais importante organização armada marxista guevarista. (FERNANDEZ, Jorge Christian. Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006. p. 35).

<sup>166</sup> FERNANDEZ, Jorge Christian. Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006. p. 35.

<sup>167</sup> ROMERO, Luis A. Breve historia contemporánea de la Argentina. Ministério de cultura y educación de la nación. Buenos Aires: Tierra Firme, 1997. p. 115-117.

Lanusse era um antiperonista ferrenho, no entanto, tinha grande consciência de que o peronismo era uma realidade na população argentina, que sem Perón a paz e o pacto social mostravam-se impossíveis<sup>168</sup>.

Em 22 de agosto de 1972, durante a presidência de Lanusse, acontece uma execução em massa de 16 presos políticos, militantes de diferentes organizações peronistas de esquerda, que estavam na prisão de Rawson pelo governo militar conservador da Argentina.

De acordo com CARABALLO et al. (1998):

Em uma operação sincronizada, que mostrou o grau de preparação dos grupos guerrilheiros, líderes do ERP, FAR e Montoneros saíram da prisão de Rawson e conseguiram chegar ao Chile. Os dezenove guerrilheiros que permaneceram no aeroporto de Trelew acabaram se rendendo. Na madrugada de 22 de agosto de 1972, eles foram fuzilados. Apenas três sobreviveram para negar a versão oficial, que afirmava que os detentos haviam tentado uma nova fuga da prisão militar. Como os sobreviventes dos lixões de José Suarez, os de Trelew permitiram a reconstrução dos acontecimentos. E as vítimas eram uma nova bandeira dos grupos armados. (CARABALLO; CHARLIER; GARULLI, 1998. p. 167).

Nos dias seguintes, houve manifestações nas principais cidades da Argentina em protesto pela matança, conhecida como massacre de Trelew. Visto politicamente mais habilidoso do que seus antecessores, Lanusse resolve promover o Grande Acordo Nacional (GAN), cujo objetivo era estabelecer um consenso entre todas as forças políticas do país, incluindo o peronismo, na tentativa de buscar uma saída eleitoral que incluísse as Forças Armadas. No entanto, Lanusse fracassa em seus objetivos.

Em 1973, as eleições são convocadas por Lanusse, marcando o fim do regime autoritário, autodenominado “Revolução Argentina”. As eleições de 1973, se configuraram em torno da restrição a candidatura de Perón, que seguia vetada. Com a tentativa de reassegurar-se, Lanusse resolve impor uma modificação constitucional, pela qual o presidente seria designado por voto direto e se nenhum candidato obtivesse 50% dos votos, convocar-se-ia um segundo turno. A esperança de Lanusse era que se o justicialismo não alcançasse os 50% do eleitorado, podendo este ser abatido em uma segunda instância pelos radicais, a quem muito provavelmente receberia o apoio tanto a direita quanto da esquerda, movidos por seu tradicional antiperonismo<sup>169</sup>.

O justicialismo propôs para disputar a presidência pelo partido de Perón, Héctor

<sup>168</sup> Ver ROMERO, Luis A. Breve historia contemporánea de la Argentina. Ministério de cultura y educación de la nación. Buenos Aires: Tierra Firme, 1997.

<sup>169</sup> Ver CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana. Documentos de historia argentina (1955-1976), EUDEBA, 1998.

Cámpora. Já entre nos radicais houve uma luta de tendências, vencendo o tradicionalismo de Ricardo Balbín contra a inovação de Raúl Alfonsín. A esquerda organizou uma Aliança entre o Partido Intransigente (PI) de Oscar Alende – separado da UCRI (União Cívica Radical) dos frondizistas –, o Partido Comunista e um setor da Democracia Cristã liderado por Horacio Sueldo. A direita liberal, disputava a presidência pelo nome de Álvaro Alsogaray, ex ministro da economia entre 1959 e 1962. Outros candidatos menores e provinciais, também completavam o quadro eleitoral<sup>170</sup>.

Em 11 de março de 1973, a coalisão dos peronistas obteve 49,5% dos votos, seguido dos radicais com 21% dos votos, já os demais partidos, ninguém apresentou mais do que 15% dos votos na disputa à presidência<sup>171</sup>.

### 3.4. O retorno de Perón ao poder

A ascensão de Hector Cámpora<sup>172</sup> em 25 de maio se desenvolveu em um clima de grande fervor popular. Uma das primeiras medidas de Cámpora ao assumir a presidência foi dar anistia aos presos políticos, que haviam sido sentenciados durante a ditadura. Retomou também, em 28 de maio de 1973 as relações diplomáticas entre Argentina e Cuba, interrompidas durante o período militar.

Desde a saída do ministro da Economia Krieger Vasena, a inflação havia subido ano após ano, obtendo um aumento nos preços de 58,7% em 1972. Já em 1973, a inflação havia superado os 100%. Quando Cámpora assume, ele resolve voltar com as diretrizes econômicas do governo Perón, com uma política voltada para o nacional, uma política distribucionista e que se destinava a atrair novos investimentos. Seus primeiros resultados foram bastante significativos: a inflação havia caído e os salários reais recuperado<sup>173</sup>.

No dia 20 de junho de 1973, acontecia a volta definitiva de Juan Domingo Peron à Argentina, após 18 anos exilado. O ato organizado para recebê-lo se transformou em uma das maiores concentrações da história argentina. Contudo a comemoração acabou em tragédia. No caminho do aeroporto de Ezeiza, onde concentrava-se mais de um milhão de pessoas para dar as boas-vindas ao líder do peronismo, a segurança de Peron abriu fogo contra militantes da esquerda. O resultado era mais que previsível e o episódio deixou várias centenas de mortos.

<sup>170</sup> DE RIZ, Liliana. Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976, Paidós: Buenos Aires, 2000. p. 122.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> Em sua posse esteve presente o presidente do Chile, Salvador Allende.

<sup>173</sup> DE RIZ, Liliana. Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976, Paidós: Buenos Aires, 2000. p. 131.

Ficou evidente que o entorno de Perón estava dominado por setores de direita, manipulado por Lopez Rega, seu secretário. O evento mostrou também a extrema polarização do movimento peronista à população argentina, acabando com as expectativas de ver em Juan Perón um líder que poderia mediar os conflitos existentes<sup>174</sup>.

Em 13 de julho do mesmo ano, Cámpora e seu vice Solano resolveram renunciar<sup>175</sup> à presidência da Argentina, abrindo caminho para a eleição de Juan Perón, e convocando novas eleições presidenciais. Em 04 de agosto, a fórmula Perón-Perón<sup>176</sup>, foi proclamada pelo Congresso Nacional do Justicialismo.

A eleição de 23 de setembro foi um plebiscito sem surpresas, na qual Perón e sua vice Isabelita Perón<sup>177</sup> ganharam a eleição com mais de 62% dos votos argentinos<sup>178</sup>, números muito idênticos ao que levou Perón a tornar-se presidente da Argentina pela segunda vez, em 1951.

Perón assumia a presidência em 12 de outubro de 1973, com a mesma missão com que assumia a presidência de 1946: reorganizar o poder do Estado e colocar fim à violência que havia se instaurado na Argentina. No entanto, apesar dos problemas parecerem os mesmos, dessa vez eles apresentavam-se muito mais complexos. Sua decisão de colocar freio a radicalização política do peronismo haveria de enfrentar desafios muito maiores.

Os choques entre os extremos continuavam e se somavam ao desgaste contínuo entre a esquerda peronista e Juan Perón, levando a uma ruptura final entre Perón e os *Montoneros*, em maio de 1974, quando o líder peronista insultou a ala revolucionária do peronismo.

Em 1º de julho de 1974, Juan Perón acabou falecendo. Sua morte marcava o início de tempos difíceis que os argentinos haveriam de enfrentar, justificando-se pela ascensão do círculo da extrema direita peronista ao poder. Com a sua morte, assumiu a presidência a sua viúva, Isabelita Perón<sup>179</sup>. Maria Estela de Perón chegou a presidência da república em qualidade de herdeira, de um movimento político cuja agitada trajetória ela não havia participado.

Assim que Isabelita assume a presidência, inspirada pelo sectarismo e a intolerância,

---

<sup>174</sup> Ibidem.

<sup>175</sup> No curto período, quando Cámpora renúncia, Raul Alberto Lastrini assume interinamente a presidência da Argentina de 13 de julho de 1973 a 12 de outubro de 1973.

<sup>176</sup> Juan Domingo Perón para presidente, e Maria Estela Martinez de Perón (Isabelita Perón, a nova esposa de Perón para vice-presidenta.

<sup>177</sup> Perón havia conhecido Isabelita em seus tempos no exílio no Panamá, no decorrer de um tour artístico. Desde então, Isabelita tornou-se sua companheira casando-se com ele em Madri, em 1961.

<sup>178</sup> DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000. p. 142.

<sup>179</sup> Isabelita Perón tornava-se a primeira mulher a assumir a presidência da Argentina.

ela dedica-se a destruir o equilíbrio desenhado por Perón, obtendo ajuda do círculo de assessores que a rodeavam. Estavam ambos dispostos a usar a violência para impor o rumo da Argentina.

Com Isabelita no poder, seu ministro do Bem-Estar Social, Lopez Rega passou também a exercer forte influência sobre a presidenta, fortalecendo e principalmente concedendo a hegemonia aos setores da direita.

No início de 1975, além da extrema violência dentro desse cenário político, somava-se aos problemas da Argentina, a crise internacional do petróleo, a inflação galopante, a suspensão das importações de carne, a paralisação dos investimentos, o crescimento da dívida externa e a desvalorização da moeda, marcando uma economia completamente debilitada durante a presidência de Isabelita. Diante destas circunstâncias, em junho de 1975 acontecia a primeira greve geral contra um governo peronista.

Em julho de 1975, a sequência de mobilizações e greves na Argentina somada a pressão por parte da CGT (Confederação Geral dos Trabalhadores), o ministro López Rega viu-se obrigado a renunciar seu cargo e abandonar o país. No entanto, o clima político na Argentina continuava cada dia mais debilitado.

Mais tarde as crescentes atividades dos grupos armados de esquerda, e os de extrema direita, acabou levando a presidenta a fortalecer os militares, designando Jorge Videla como Chefe do Exército e endurecendo o controle sobre a sociedade. No âmbito da “Operação Independência”, em Tucumán foi aprovada a resolução que dava liberdade as Forças Armadas para intervir e aniquilar as ações dos elementos subversivos atuantes nesse momento<sup>180</sup>.

Estava claro diante de todas as circunstâncias, que Isabelita, mais dia, menos dia seria deposta do governo argentino. No final de 1975, Isabelita caracterizada por muitos como uma líder fraca, inoperante e desorientada – “a Evita que não deu certo” –, começou a sofrer descrédito, levando alguns de seus assessores a propor que renunciasse à presidência da Argentina e cedesse espaço ao democrata cristão José Allende, ou ao peronista Ítalo Luder, o que não foi aceito por todos os setores, qualificando essa manobra como uma traição ao movimento peronista.

Nesse constante clima de agitação, a Presidenta da República resolveu tirar um curto período de férias, acompanhada das esposas dos comandantes das três forças armadas, os mesmos comandantes que mais tarde lhe destituiriam do poder, através do golpe de Estado

---

<sup>180</sup> NOVARO, Marcos. PALERMO, Vicente. A Ditadura Militar Argentina 1976-1983 (Do Golpe do Estado à Restauração Democrática). São Paulo: Edusp, 2007. p. 163.

que estava sendo preparado cuidadosamente há algum tempo.

#### **4. MÚSICA E INTOLERÂNCIA DURANTE O *PROCESO DE REORGANIZACIÓN NACIONAL* (1976-1983): UMA ANÁLISE DAS CANÇÕES POLÍTICAS**

A canção política é definida como a canção que expressa e influência determinada posição política, é a canção que de igual modo é produzida a partir de acontecimentos políticos. O artista que produz suas canções partindo desse viés político e social, depende exclusivamente de “uma movimentação social histórica em que, de alguma maneira, se integra, embora segundo formas, níveis e graus necessariamente diferenciáveis”<sup>181</sup>.

Desde a década de 1930 a canção política abordando temas de cunho social e ideológico surgiu na Argentina, através de artistas nacionais, como uma proposta de protestar, reivindicar seus direitos, alcançar a liberdade e reestabelecer a democracia.

Em 1976 com a instalação da ditadura do processo<sup>182</sup>, artistas argentinos passaram com uma maior frequência compor letras e entoar canções que denunciavam regimes tidos como autoritários, opressores e antidemocráticos. Entretanto, esse também foi o período em que os artistas mais sofreram com a censura e a perseguição.

Neste capítulo será abordado algumas situações do cenário entre os anos de 1973<sup>183</sup> a 1983<sup>184</sup>, tomando como ponto central o gênero musical rock, as letras de rock com temáticas que se incluem dentro do que é a música de protesto. A escolha por abordar somente o rock neste capítulo, se dá pelo simples fato de já ter abordado outros gêneros nos capítulos anteriores, e devido o rock ter se tornado o gênero musical mais difundido na Argentina durante esse período.

##### **4.1. O Terror Repressivo**

No dia 24 de março de 1976, uma junta militar encabeçada pelos chefes das Forças Armadas – o almirante Emilio Eduardo Massera da Marinha, o brigadeiro general Orlando Ramón Agosti da Aeronáutica, e o general Jorge Rafael Videla do Exército –, derrubaram o governo da presidenta Maria Estela Martínez de Perón, eleita vice-presidenta pela fórmula Perón-Perón que triunfou nas eleições de setembro de 1973, dando início na Argentina o

<sup>181</sup> MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977. p. 13-14.

<sup>182</sup> Processo de Reorganização Nacional

<sup>183</sup> Volta da democracia na Argentina, após a ditadura conhecida como Revolução Argentina.

<sup>184</sup> Volta da democracia na Argentina, após a ditadura conhecida como Processo de Reorganização Nacional.



golpe de Estado autodenominado *Proceso de Reorganización Nacional*, de fato a ditadura mais sangrenta não só da Argentina, mas também de todo Cone Sul<sup>185</sup>.

Em um primeiro momento, assim como havia acontecido anteriormente na ditadura de 1966, uma porcentagem muito significativa da sociedade apoiou o golpe de 1976, acreditando que a ditadura seria uma saída para a crise econômica vivenciada no país nos últimos anos, a solução para o desmoronamento institucional e a violência política assistida na Argentina<sup>186</sup>.

Marcado pelas ações do terrorismo de Estado, os militares justificavam a necessidade do golpe, afirmando hipocritamente que era preciso estabelecer no país a “ordem” e a “segurança social”, aniquilando a guerrilha de esquerda e desmobilizando grupos de extermínio da direita<sup>187</sup>.

Pautado em seus objetivos centrais da promoção da “ordem e da segurança social”, o governo estabelecido naquele momento acreditava que para obter tal sucesso era preciso acabar com todo e qualquer ato de “subversão”, ou seja, trabalhar para eliminar os grupos armados de esquerda: O *ERP* e os *Montoneros*. No entanto, esse conceito de subversão tomava dimensões ainda mais amplas, podendo abranger os operários, os professores, os sindicalistas, os estudantes, os jornalistas, os advogados e até mesmo os artistas.

Os militares pregavam a necessidade “extirpar o tumor social e eliminar o monstro subversivo”<sup>188</sup>. Nessa lógica, os fins justificavam os meios empregados para aniquilar com êxito o inimigo subversivo.

Embora o governo ditatorial contasse com recursos legais para combater toda subversão, os militares preferiam a utilização de um sistema ilegal, um aperfeiçoado aparelho de inteligência e repressão nunca antes visto na Argentina, que aterrorizava toda a sociedade e que mais tarde deixaria marcas desastrosas a esta.

Para levar a cabo o terrorismo militar, o funcionamento do aparelho repressivo apoiava-se na organização estratégica e o planejamento minucioso, por parte dos militares, o qual analisava e determinava quem seriam cada um dos indivíduos a serem atingidos e a sofrer a repressão.

Qualquer um poderia ser uma vítima em potencial. Geralmente os subversivos eram

---

<sup>185</sup> Ver FERNANDEZ, Jorge Christian. *Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação*. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006.

<sup>186</sup> Ver DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000.

<sup>187</sup> Ver FERNANDEZ, Jorge Christian. *Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação*. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006.

<sup>188</sup> FERNANDEZ, Jorge Christian. *Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação*. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006. p. 38.

jovens entre 15 e 35 anos de idade, havendo dentre eles militantes políticos e sociais e alguns guerrilheiros também. Caso o indivíduo fosse considerado subversivo, os serviços de inteligência passavam então a preocupar-se com uma série de outras questões, investigando e obtendo informações mais completas sobre a vítima, para dessa maneira ter condições de proceder ao sequestro, que geralmente ocorriam à noite, podendo acontecer na residência do “subversivo”, em seu trabalho ou até mesmo na rua, onde fosse mais propício<sup>189</sup>.

A equipe que se encarregava por colocar em prática os planos de sequestro que, combinavam anonimato com ostentação, utilizavam-se de disfarces, “camuflando-se” para obtenção de uma operação exitosa. Geralmente eram “policiais e militares à paisana e sem uniforme identificável, as vezes encapuzados, tripulando carros civis sem placas e portando armamento pesado à vista”<sup>190</sup>.

Os sequestrados eram levados para centros clandestinos de detenção, onde sofriam torturas usuais e planejadas, combinando tecnologia e sadismo. As torturas podiam ser torturas físicas ou psicológicas. As vítimas levavam choques (picana elétrica, cadeira de dragão); eram afogadas (submarino molhado); asfixiadas (submarino seco); submetidas ao: rato no cólon, ao pau de arara, mamadeira de subversivo, eram espancadas; tinham parte dos seus corpos queimadas por hidróxido de sódio (soda caustica), eram abusadas sexualmente, e por vezes eram obrigadas a assistir seus amigos ou familiares sendo torturados fisicamente. Os sobreviventes que resistiam a essas torturas, eram detidos por tempo indeterminado nesses centros clandestinos ou encaminhados para a execução sumária, se considerado um elemento muito “perigoso” a sociedade. Além das torturas, as vítimas eram também submetidas a condições desumanas nos cativeiros, sem cuidados médicos, com má alimentação e contraindo doenças fruto da falta de higiene no local.

O número de executados ainda é muito discutido, podendo ter chegado a 10 mil pessoas, muitas dessas pessoas inclusive até hoje, nunca chegaram a ter os seus corpos encontrados. Todos os homicídios foram executados de forma clandestina, onde a punição jamais foi aplicada, embora existisse uma lei prevista para isso no país.

---

<sup>189</sup> Ver FERNANDEZ, Jorge Christian. Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006.

<sup>190</sup> FERNANDEZ, Jorge Christian. Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006. p. 39.

## 4.2. O Terror Econômico

Além do terrorismo militar, após eliminação das vozes discordantes da ditadura, fixou-se de igual modo o terrorismo econômico no país.

Quando o presidente Videla assume o governo, em 1976, ele escolhe para tomar conta do Ministério da Economia, o militar Martínez de Hoz, um destacado economista da Escola de Chicago<sup>191</sup>, um genuíno representante do *establishment*, a ordem ideológica, política, econômica e legal do Estado.

O principal objetivo de Hoz era acabar com o Estado de bem-estar social iniciado em 1945, tido como fonte dos problemas econômicos da Argentina. Diante disso, uma das primeiras medidas a serem tomadas nessa fase econômica foi acabar com a crise baseada na teoria e nas práticas liberais.

Essa nova política econômica, preocupou-se em criar condições adequadas para o investimento de capital, objetivando aumentar a rentabilidade das empresas, utilizando como um dos mecanismos a repressão da atividade sindical, em especial as greves. Outros mecanismos utilizados foram o congelamento do salário, a estabilização da moeda, e a liberação do controle dos preços<sup>192</sup>.

Na luta central contra a inflação, política e econômica adotava-se dois alicerces: a alta taxa de juros, transformando seus dólares em pesos, atraídos pelos ganhos; e a tablita, uma tabelinha de valores resultante do congelamento dos preços, com base nos quais o Estado venderia dólares com a relação para os seguintes trinta dias ou mais, a fim de evitar o perigo do aumento do dólar ao fazer a conversão no mercado<sup>193</sup>.

O governo durante um longo tempo foi cumpridor. Os investidores, começavam com mil dólares, então, os convertiam em pesos, recebendo juros que iam de 1% a 2% acima da

---

<sup>191</sup> A Escola de Chicago é uma escola de pensamento econômico, que surgiu na década de 1950, para se referir aos professores que lecionavam no Departamento de Economia da Universidade de Chicago, bem como em áreas acadêmicas relacionadas como a Escola Superior de Administração e a Faculdade de Direito. Esses professores reuniam-se frequentemente e promoviam acaloradas discussões, que ajudaram a cristalizar uma opinião desse grupo de economistas acerca de assuntos econômicos, baseada na teoria dos preços. O grupo era liderado por Milton Friedman e George Stigler, os dois maiores expoentes do liberalismo econômico americano na segunda metade do século. Os professores defendiam a observação dos dados e a realização dos testes empíricos como maneira de mostrar as limitações da ação do Estado na economia. As teorias da "Escola de Chicago" inicialmente embasaram a administração econômica da ditadura de Pinochet no Chile na década de 1970, com os *chicago boys*, e posteriormente foram adotadas, na década de 1980, por Margaret Thatcher na Inglaterra (*thatcherismo*) e por Ronald Reagan nos Estados Unidos (*reaganomics*). (SOUZA, Thaís Godoi de; LARA, Angela Mara de Barros. Os Fundamentos Teórico-Metodológicos da Escola neoliberal de Chicago: Implicações no Campo Educacional. Universidade Estadual de Maringá: Seminário de Pesquisa do PPE, 2012).

<sup>192</sup> Ver DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000.

<sup>193</sup> Ver DI TELLA, Torcuato. *História social da Argentina contemporânea*. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.

inflação prevista para os meses seguintes<sup>194</sup>. A tabelinha fazia com que se deixasse de lado a preocupação de qual seria a inflação real. Diante desta perspectiva de investimento “promissor”, ninguém investia em atividades produtivas. Então, os produtores se viam muitas vezes obrigados a recorrer ao crédito, tendo mais tarde que pagar taxas colossais que os levavam a ruína. O governo podia ainda anular a validade da tabelinha, fazendo o dólar subir até as nuvens, o que levava o investidor ao final da operação ganhar menos do que o valor investido inicialmente, calculado em dólares, ou em pesos indexados.

A inflação no governo de Isabelita Perón era considerada um índice absurdamente alto pelos militares, com inflação de 182% anual, no entanto, foi superado pela política econômica caótica da Ditadura, que encerrou sua administração com 343% da inflação anual, um número ainda mais absurdo<sup>195</sup>.

Ao final do governo, a economia encontrava-se em meio ao caos e o endividamento externo havia crescido de maneira exorbitante, passando de 13 bilhões de dólares, em 1975, para 30 bilhões de dólares em 1982<sup>196</sup>.

### **4.3. O Terror na Educação (As políticas educacionais)**

Durante o Processo de Reorganização Nacional, somente dois Ministérios foram ocupados desde o início por civis: O Ministério da Economia juntamente com o Ministério da Cultura e Educação. No entanto, diferentemente do Ministério da Economia, o Ministério da Cultura e Educação era um dos mais instáveis. Em um período de quase sete anos que durou a ditadura iniciada em 1976, o Ministério da Educação foi ocupado por sete civis, mas todos com o mesmo viés<sup>197</sup>.

O primeiro militar a ocupar o cargo de ministro da Cultura e da Educação, foi o contra-almirante César Augusto Guzzetti, tendo um mandato bem curto, de apenas cinco dias (24 a 29 de março de 1976), mas de bastante relevância. Nesse breve período, Guzzetti publicou várias resoluções e leis importantes no âmbito educacional, que tinham por objetivo ditar as pautas gerais da política universitária em matéria acadêmica, estabelecendo novas normas administrativas e orçamentárias. No curto tempo em que Guzzetti foi Ministro, ele

---

<sup>194</sup> DI TELLA, Torcuato. História social da Argentina contemporânea. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017. p. 376-377.

<sup>195</sup> Ibidem, 378-341.

<sup>196</sup> Ibidem, p. 379.

<sup>197</sup> Ver RODRIGUEZ, Laura Graciela. As Políticas Educativas durante a última ditadura na Argentina (1973-1983). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ditaduras Militares - Brasil, Argentina, Chile E Uruguai. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

resolveu tomar algumas medidas como forma de controle, proibindo então, todas as atividades em escolas ou universidades que assumissem um aspecto de doutrinação, propaganda ou agitação de caráter político.

No dia 29 de março, assumiu o segundo ministro da Cultura e da Educação desse período ditatorial – Ricardo Pedro Bruera –, vinculado ao Conselho de Educação Católica (CONSUDEC)<sup>198</sup>.

Entre agosto e setembro de 1976, uma das mudanças mais substanciais enquanto Bruera esteve como ministro, foi assistida: alguns reitores das universidades são substituídos por delegados militares. No mesmo período, Bruera impôs também restrições para a entrada na universidade, além de cotas por curso, afim de, diminuir o número de alunos nas universidades, acreditando ser a universidade a “principal indústria produtora” de cidadãos “subversivos”.

De acordo com RODRIGUEZ (2015):

Nas escolas secundárias, Bruera proibiu as atividades de “doutrinação e agitação” em todos os estabelecimentos educativos, tornando conhecido um novo regime disciplinar. Por exemplo, seriam consideradas faltas de conduta “o desalinho de forma reiterada e não corrigido após observações verbais”; a falta de asseio; o cabelo longo que excedesse o colarinho da camisa nos meninos ou que não estivessem preso no caso das meninas; o uso de barba nos homens e o excesso de maquiagem nas mulheres; a falta de correção e bons modos e o envolvimento em brigas. (RODRIGUEZ, 2015, p. 16)

Bruera ocupou-se ainda por eliminar das disciplinas, a matéria chamada Estudos da Realidade Social, criada pelo governo peronista, acreditando que a disciplina tinha entre seus objetivos a doutrinação dos alunos. Bruera defendia, que a Educação deveria ser construída com base em três pilares: a família, o Estado e a Igreja Católica Apostólica Romana. Diante disso, ele organiza a Operação Clareza, que tinha como objetivo eliminar todos os marxistas subversivos dentro do âmbito educacional (alunos, professores e pesquisadores). “Listas Negras” foram confeccionadas e resultavam em desaparecimento, assassinato, prisões e até exílios forçados. Outras expressões culturais como filmes, músicas, livros com conteúdo “inadequados”, que não se encaixavam na doutrina estabelecida pela ditadura, também tiveram a sua difusão proibida.

Enquanto Operação Clareza aprofundava-se, com delegados da SIDE em colégios, e

<sup>198</sup> RODRIGUEZ, Laura Graciela. As Políticas Educativas durante a última ditadura na Argentina (1973-1983). In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ditaduras Militares - Brasil, Argentina, Chile E Uruguai. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015. p. 15.

espiões coletando informações em recitais, tendas discos, gravadoras, jornais e revistas, um grupo de mães de jovens detidos desaparecidos se reuniram pela primeira vez na Praça de Maio. As mulheres começaram a assombrar a praça e foram ao Ministério do Interior em busca de informações sobre o paradeiro de seus filhos. Elas saíram sem conseguir respostas, mas voltaram inúmeras vezes, com lenços brancos na cabeça.

No final de maio de 1977, acabava a atuação de Bruera como Ministro da Educação, sendo substituído por Albano Harguindeguy. Sua demissão estava claramente fundamentada nas exigências do ministro de obter uma verba maior para investir na educação do país<sup>199</sup>.

Harguindeguy tornou-se então, o terceiro ministro dessa fase conturbada, com uma atuação muito repentina, permanecendo apenas alguns dias como Ministro da Educação, ocupando logo em seguida outro ministério, o ministério do Interior. Com sua saída o ministério da Educação e da Cultura manteve-se por quase dois meses sem qualquer pessoa para administra-lo, até ser assumido por Juan José Catalán, o quarto ministro a ocupar esse cargo.

Catalán com pouco tempo no ministério, publica a Resolução nº 538, um documento que ajudava a identificar a subversão no âmbito educacional. Em sua atuação, Catalán reduz também em 1978, “para 24% a cota para a universidade em relação ao ano anterior”<sup>200</sup> e anuncia um plano para reduzir o número de universidades públicas no país, considerando-as “excessivas” e argumentando que o Estado não tinha recursos para mantê-las. Catalán exigia aos maestros educar “com os valores da moral cristã, a tradição nacional e dignidade do ser argentino”<sup>201</sup>.

O rock não cumpria com nenhuma das exigências de Catalán, o gênero musical não exaltava essa moral cristã defendida por Catalán. Ali onde os planos de estado sistematizavam uma concepção apolítica e funcional do saber universitário, o mundo do rock com sua contracultura, com mensagens implícitas de rebeliões contra toda forma de disciplina, se converteu em um mundo paralelo, outra medida do “ser jovem argentino” pensada pelo ministro da Educação.

Sobre isso PUJOL (2007) afirma que:

Na realidade, o que o rock fez nos momentos mais ferozes da ditadura foi preservar

---

<sup>199</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>200</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>201</sup> PUJOL, Sergio A. Rock y Dictadura: Crónica de una generación (1976-1983). Buenos Aires: Booket, 2007. p. 53.

o caráter rebelde dos anos 60 e 70, embora esvaziado de conteúdo político. O processo falou do futuro; o rock, pela primeira vez em sua breve história, referia-se a sinais do passado imediato: a arcada hippie contra a tecnocracia; a vida boêmia contra o modelo "branco" de vida promovido pelo Ministério da Educação; a busca expressiva contra a realidade digerida do discurso oficial; a ambiguidade da metáfora contra o maniqueísmo. O rock distorceu o som, mas não antes de aumentar seu volume. Foi uma música diferente. O Processo, por outro lado, não tinha uma identidade musical, além de algumas bandas nacionalistas bizarras. (PUJOL, 2007. p. 53. Tradução nossa).

Ainda no ambiente universitário, Catalán propõe um plano de “reorganização, regionalização e redimensionamento do sistema universitário” sendo implementado em nove cidades, havendo em cada uma das regiões um Conselho Regional Universitário constituído pelos reitores das universidades nacionais e privadas da região, presidido pelo reitor da mais antiga universidade nacional. Na metade de 1978, Catalán acaba se afastando por conta de sua política, deixando o ministério “vago” mais uma vez, ficando assim por durante quase quatro meses, sobre a supervisão indireta de Harguinderguy.

Em novembro de 1978, a Junta Militar nomeou como novo ministro da Educação o advogado Juan Rafael Llerena Amadeo, o quinto ministro da Educação, tendo o seu nome sugerido por importantes autoridades militares e da Igreja. Llerena foi responsável por reformular as disciplinas da grade dos anos secundários e implantar a disciplina de “Formação Moral e Cívica”, dando espaço também para implementar uma disciplina sobre ensino religioso.

No início de 1979, o ministro Llerena Amadeo fez circular um documento, um anteprojeto de lei universitária, elaborado pela Secretaria de Planejamento da Presidência da Nação, que tinha por objetivo iniciar uma fase de consultas entre os universitários, erradicando totalmente a subversão do sistema universitário. A partir desse momento, uma série de comentários sobre essa proposta foi publicada na imprensa.

Em outubro de 1980, Llerena Amadeo avisou publicamente que a situação financeira no ambiente educacional argentino era crítica. E após reivindicações de um investimento maior na educação, no início de 1981 foi anunciado que o tenente-general Roberto Eduardo Viola assumiria a presidência. Poucos dias antes de deixar o cargo, Llerena Amadeo declarou que as restrições financeiras condicionavam sua administração dentro do Ministério da Educação, e que, embora ele tenha repetidamente solicitado reajustes orçamentários para o investimento educacional, o ex presidente Videla optou por manter um “orçamento de manutenção”, não vendo a necessidade de uma decolagem na educação argentina.

O novo presidente, o general Roberto Viola ao assumir o governo decide nomear

como ministro o engenheiro de telecomunicações formado pela UBA, Carlos Burundarena<sup>202</sup>, tornando-se o sexto Ministro da Educação durante o governo ditatorial. Burundarena era um nativo da cidade de Buenos Aires, um católico anti-peronista. Sua gestão ministerial foi a mais curta do período, sem contar a de Harguindeguy. Foi caracterizada por uma atuação quase nula, e implantada em um cenário político e social em que houve o ressurgimento de vários protestos estudantis na Universidade de Buenos Aires (UBA), em La Plata, Rosário e Córdoba.

Em dezembro de 1981, o general Leopoldo F. Galtieri assumiu a presidência da república tornando-se o terceiro presidente do Processo de Reorganização Nacional. Quando assume, ele opta por escolher um novo ministro para ocupar o Ministério da Educação: Cayetano Licciardo, o sétimo ministro desse período. Licciardo havia sido ministro das finanças durante a presidência do general Agustín Lanusse (1971-1972), era um militante ativo do Acción Católica Argentina, desde 1979 foi decano da Faculdade de Ciências Econômicas da UBA (Universidade de Buenos Aires) e havia recebido a proposta para tornar-se reitor desta última universidade, por Burundarena, enquanto este ainda era ministro.

Em janeiro de 1982 Galtieri anunciou uma nova lei sobre os ministérios, para o qual a Secretaria de Ciência e Tecnologia e do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Tecnológica (CONICET) passou a depender do Ministério do Planejamento. Dessa forma, as duas Subsecretarias: Ciência e Tecnologia e o CONICET deixaram de pertencer ao Ministério da Cultura e Educação, cortando os recursos do portfólio educacional e as competências desta.

No início de 1983, Galtieri foi deposto e o último presidente de fato, general Reynaldo Bignone, anunciou o fim do processo, diante disso, Licciardo limitou-se a declarar que não faria qualquer mudança no sistema educacional argentino já estruturado e bastante debilitado<sup>203</sup>.

#### **4.4. O Terror no âmbito cultural (A Música de Protesto)**

Apesar da violência e a repressão policial ser maior entre os militantes políticos, os setores da cultura não saíram ilesos dessa violência. Ao final dos anos 70, com o golpe de Videla em andamento, as três forças armadas passaram a administrar os canais de rádio e TV. Neste contexto, algumas canções e artistas foram proibidos pelo COMFER (*Comité Federal*

---

<sup>202</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>203</sup> Ibidem, p.31.



de *Radiodifusión*) de terem suas músicas difundidas. O Decreto 286/81, regulamentava a Lei de Radiodifusão nº 22.285/80<sup>204</sup>, que impedia a divulgação e execução de algumas músicas sobre a acusação de que a letra de algumas canções eram imorais. Isso se dava, sobretudo, com as canções que falavam sobre sexo, drogas, faziam sátiras ao governo, ou denunciavam sistemas repressivos.

No entanto, não foi uma tarefa fácil criar a lei de radiodifusão, “durante quase quatro anos tiveram que conciliar com a *Comisión de Asesoramiento Legislativo* (CAL), órgão que substituiu o Congresso, com a Secretaria de Informação Pública (SIP), com a Secretaria de Comunicações, e com os interesses dos radiodifusores”<sup>205</sup>. Embora a lei desagradasse a muitos setores sociais, inclusive os concessionários, para outros prometia a privatização das frequências que se encontrava nas mãos do Estado.

O COMFER, organismo estatal de censura manejado por militares e eclesiásticos, não possuía uma censura prévia dos discos durante o período de gravação. Entretanto, após a gravação existia um cauteloso controle do material produzido pelos músicos, em conjunto com seus produtores e a gravadora. Os discursos emitidos nas canções, os temas abordados eram sempre avaliados e classificados entre conteúdos subversivos, imoral, ou não. Após uma análise do conteúdo do disco, das músicas, caso a canção viesse a apresentar uma ameaça ao governo argentino daquele momento, então as gravadoras, músicos, jornalistas e operadores de rádios recebiam ameaças e intimidações do aparelho repressivo. Aos músicos apresentavam ameaças para não apresentarem suas músicas em festivais; às gravadoras para não produzirem mais discos com conteúdos subversivos ou imorais; aos operadores para não difundirem as canções em suas rádios; e aos jornalistas para não falarem sobre a censura e a perseguição aos artistas<sup>206</sup>.

Mais tarde, em 2009, foi lançado um documento que por muito tempo ficou desconhecido, uma lista de 220 músicas que foram proibidas<sup>207</sup>. O documento intitulado “*Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión*”, composto por sete páginas apresentava não somente o nome de músicas e artistas argentinos, mas também de artistas e músicas internacionais, sendo estas estritamente proibida de ser difundida.

---

<sup>204</sup> JAMBEIRO, Othon. Regulando a TV: Uma visão comparativa no Mercosul. Salvador: EDUFBA, 2000. p. 72.

<sup>205</sup> *Ibidem*, p. 63-76.

<sup>206</sup> Ver FIUZA, Alexandre Felipe; DUARTE, Geni Rosa. “La marcha de la bronca” de Miguel Cantilo: velhas e novas canções do desassossego. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 1, p. 47-67, jul.-dez. 2015.

<sup>207</sup> Lista encontra-se nos anexos.

O documento trazia títulos de canções gravadas de 1969 até 1983, dentre essas músicas os gêneros mais encontrados era o rock, no entanto, havia outros gêneros encontrados nesta lista. Apesar de o foco da pesquisa ser a análise de música de bandas e artistas argentinos, o documento produzido pelo COMFER não continha apenas músicos e bandas argentinas, como: Ariel Ramirez, Eber Lobato, Cacho Castaña, Dino Ramos, Coco Diaz, León Gieco, Luis Alberto Spinetta, Gustavo Leguizamon, Carlos Di Fulvio, Astor Piazzolla, Horácio Guarany; mas também cantores espanhóis: Camilo Sexto, José Muñoz; cantores franceses: Charles Aznavour, Jane Birkin e Serge Garinburg; cantores americanos: Donna Summer, Joan Baez; cantores britânicos: Eric Clapton, John Lennon, Queen, Pink Floyd; cantores japoneses: Yoko Ono; cantores cubanos: Carlos Puebla; cantores chilenos: Victor Jara, Pablo Neruda; cantores urugaios: Daniel Viglietti; e cantores brasileiros: Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

As músicas proibidas do documento produzido pelo COMFER tratavam de temas diversos, eram músicas com conotações sexuais, como por exemplo: “*Je t'aime... moi non plus*<sup>208</sup>” de Jane Birkin e Serge Garinburg ou “Teu corpo” de Roberto Carlos; de cunho ideológico, como por exemplo, as músicas de León Gieco, Daniel Viglietti e Pablo Neruda; letras que falavam de amor, ou divórcio e adultério, temas delicados para época, como por exemplo: “*El Divorcio*”, de Raúl Homanaza, as canções de Astor Piazzolla; ou faziam alusões a drogas e bebidas alcoólicas, como por exemplo a canção “*Cocaine*”<sup>209</sup> de Eric Clapton.

Diante do clima de restrições e proibições pelo governo, os artistas começaram a criar maneiras de enganar a ditadura e os seus instrumentos. Os artistas passaram, então, a modificar a forma como as suas músicas eram compostas, utilizando-se de recursos

---

<sup>208</sup> A canção “*Je t'aime... moi non plus*” de Jane Birkin e Serge Garinburg, uma das canções censuradas pela ditadura e proibida de ser difundida pelos serviços do COMFER, escrita em 1967 foi proibida não somente na Argentina, mas em diversos países, como Suécia, Islândia, Itália, Portugal, Polônia, Reino Unido, e Iugoslávia. No entanto, mesmo com a proibição da música, ela tornou-se uma canção muito popular na época, tendo um grande alcance mundial. A música teria surgido a partir de uma citação de Salvador Dali: “Picasso é espanhol – eu também. Picasso é um gênio – eu também. Picasso é um comunista – eu também não (*moi non plus*)”, sendo à base da inspiração para essa composição musical. A música representava o sexo de forma explícita, cantada com sussurros, evocando de modo sugestivo o sexo sem amor, apenas por prazer. A música causou na época uma enorme polêmica, pois nenhuma outra canção até então havia representado o sexo de forma tão explícita, nem mesmo em meio à revolução sexual da década de 1960, chegando até a ser denunciada publicamente pelo Vaticano.

<sup>209</sup> A canção “*Cocaine*” de Eric Clapton, produzida em 1976, era uma canção antidroga deliberada, no entanto, para muitos a música soa também como uma música sobre cocaína. Por causa de sua mensagem ambígua, Clapton não realizou a música em muitos de seus shows. Essa foi mais uma música censurada pela última ditadura na Argentina, mais uma música encontrada na lista do COMFER, sobre argumentação de que a letra incentivava os jovens a se drogarem, o que ia claramente contra “a moral e os bons costumes da época” em que a Argentina vivia.

linguísticos, introduzido nas letras, como por exemplo: a metáfora e a hipérbole, criando dessa forma novos códigos, que permitiram a continuidade da expressão artística abordando os anos de repressão vivenciados no país.

Entretanto, essas músicas que teciam uma crítica social e política, não eram feitas apenas das composições das letras. Através da arte impressa nas capas dos discos, os artistas também denunciavam o regime instalado naquele momento, com isso, consequentemente, as capas dos discos, a arte que acompanhava esses discos também sofreu com a censura. Diante disso, centenas de discos foram retirados das prateleiras tendo a sua venda e divulgação proibidas.

A seguir será apresentada uma breve descrição de alguns artistas e bandas de rock que tiveram suas músicas difundidas nesse contexto, a fim de conhecer a história de alguns músicos que foram protagonistas desse período e analisar algumas letras de suas canções e álbuns censurados.

Apesar de haver algumas canções do gênero folk que retrataram o governo desse período, optou-se por analisar, nesse capítulo, apenas artistas que não foram citados anteriormente e artistas do rock, por esse estilo ter ganhado uma grande força na Argentina ao final dos anos 60.

O Rock'n roll como gênero musical explodiu inicialmente em terras americanas por volta dos anos 50, tendo as suas origens derivadas especialmente na música afro-americana, com as vocalizações de chamado-e-resposta. O rock recebeu também uma forte contribuição da música europeia, as harmonizações da música clássica do século XVIII. A fusão dos quatro estilos afro-americanos: o gospel, o blues rural, o blues urbano e o jazz, juntamente com a harmonização da música clássica eram “a fonte desse rock iniciado nos anos 50”<sup>210</sup>.

Entre a década de 60 e 70, o rock desenvolveu diferentes subgêneros, como por exemplo: folk rock, blues-rock, jazz-rock, soft rock, o glam rock, o hard rock, o heavy metal, o punk rock e o rock progressivo<sup>211</sup>.

O som do rock, girado em torno da guitarra elétrica ou do violão acompanhado pelo ritmo do baixo elétrico, do teclado, da bateria, do piano ou até mesmo de outros instrumentos de aparição rara como, do violino, do violoncelo, do trompete e do saxofone em sua “forma pura”, era composto por três acordes, uma melodia cativante e um forte e insistente

---

<sup>210</sup> FRIEDLANDER, PAUL. Rock and Roll: Uma História Social. Tradução de A. Costa. 4º ed, RJ: Record, 2006. p. 31.

<sup>211</sup> Ver FRIEDLANDER, PAUL. Rock and Roll: Uma História Social. Tradução de A. Costa. 4º ed, RJ: Record, 2006.

contratempo.

Ainda entre a década de 60 e 70, o rock na sua essência inicial e os seus subgêneros começaram a ganhar espaço dentro do cenário político na Argentina, protagonizando entre os gêneros populares das músicas subversivas que contrariavam o modelo de governo na Argentina entre 1974 e 1983, com um destaque maior em algumas bandas e artistas como: Charly Garcia, La Maquina de Hacer Pájaros, Seru Giran, Sui Generis, David Lebon, Litto Nébia, Pedro y Pablo, Los Violadores, VIRUS, Leon Gieco, Luis Alberto Spinetta e entre outros.

Cabe destacar, sobretudo, nesse cenário do rock, a figura de Charly Garcia, integrante de três bandas de rock citadas acima: Sui Generis, La Máquina de Hacer Pájaros e Seru Giran (conhecidos também como Beatles argentino). No mundo do rock, talvez Charly não seja conhecido como um músico global, mas com certeza ele não teve rivais em seu país, sendo considerado o maior ícone do rock argentino.

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... 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 pessoas que consiste em perceber nomear a cada uma das notas que chega ao ouvido. Tal habilidade e a dedicação total às aulas de música fizeram com que aos 12 anos se convertesse em professor de teoria musical e solfejo. (GOMES, 2010. p. 48-49)

Charly Garcia foi uma das figuras chave não somente da música, do rock, mas também da história política e contemporânea da Argentina, devido ao seu talento conjuntamente com sua personalidade muito marcante, que permitiu a ele escrever diversas músicas que abordavam tanto o período ditatorial, como o período pós-ditadura, mostrando as consequências deste regime para o país.

O roqueiro era reconhecido nacionalmente como um grande músico cronista do cenário sócio-político em seu país, tendo sido, sobretudo, através de Charly Garcia que o rock foi reconhecido como importante veículo de protesto social pela juventude peronista.<sup>212</sup>

---

<sup>212</sup> Ver PUJOL, Sergio Alejandro. *Rock y Dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires:

Através das letras de Garcia, cheia de códigos e metáforas, os argentinos puderam expressar sua indignação e resistência ao regime.

A vida política de Charly é muito questionada até hoje, ela sempre foi uma curiosidade de todos devido as suas canções de protestos, sendo ele por vezes associado ao peronismo. Entretanto, Charly Garcia nunca acreditou na doutrina e declarou no século XXI nunca ter entendido de fato a doutrina, sobretudo, por ter encontrado tantas vertentes de uma mesma ideologia. Por vezes ele ainda se mostrou apartidário, interessado em política, mas sem vinculação com qualquer partido<sup>213</sup>.

Abaixo será apresentado algumas bandas das quais Charly Garcia fez parte, e algumas canções de protesto composta pelo músico, tais como: Sui Generis (*Para quién canto yo entonces?*); La Máquina de Hacer Pájaros (*“No te dejes desanimar”, “¿Qué se puede hacer, salvo ver películas?”*); Serú Girán (*“Los sobreviventes”, “Cancion de Alicia em El Pais”*); e também a banda de punk rock: Los Violadores (*“Repression”*).

#### 4.4.1. Sui Generis

---

Booket, 2007.

<sup>213</sup> Em 1973 quando Héctor Cámpora assumiu a presidência da República argentina, e o país voltou à democracia, Charly comemorou a ascensão do ex-presidente da época. Já em 1989 apoiou a candidatura de Eduardo Angeloz, e pediu ao seu público que não votasse em Menem, entretanto, anos depois o músico desenvolveu uma grande amizade com o político Menem. Já em 2004, em comemorações da independência do país, e no mesmo dia em que Nestor Kirchner completava um ano de governo, o cantor interpretou uma versão sua do Hino Nacional argentino em frente a *Plaza de Mayo*, a pedido do próprio presidente. Hino que em outros momentos foi muito criticado e proibido de ser difundido, mesmo ele tendo sido escrito em uma época em que não havia mais ditadura. “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 repercussão 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 a canção. Apesar disso, o simples fato de ter sido Charly a cantar o Hino já significou afronta ao símbolo pátrio”. (GOMES, 2010. p. 79).

Figura 21 – Sui Generis (Nito Mestre e Charly Garcia)



Fonte: RÁDIO GRAVIOLA. Disponível em: < <http://www.radiograviola.com/sui-generis-confesiones-invierno-marcio-menezes/>>. Acesso em: 04 de julho de 2020.

Figura 22 – Sui Generis (Rinaldo Rafanelli, Charly Garcia, Nito Mestre e Juan Rodríguez)



Fonte: RÁDIO GRAVIOLA. Disponível em: < <http://www.radiograviola.com/sui-generis-confesiones-invierno-marcio-menezes/>>. Acesso em: 24 janeiro de 2022.

Formada em 1970, por Charly Garcia e seus colegas, frequentadores de uma escola localizada no bairro de Caballito, Buenos Aires, a banda “*Sui Generis*” contava em sua formação inicial com os músicos Charly Garcia, Nito Mestre, Juan Belia, Alejandro Correa, Beto Rodríguez e Carlos Piegari. Entretanto, ao longo da trajetória do grupo, alguns nomes abandonaram a banda e outros passaram a fazer parte do conjunto, tendo a banda dissolvido o sexteto para se tornar um dueto entre Charly Garcia e Nito Mestre (**ver imagem 21**), e por fim um quarteto. A formação do quarteto organizado em 1974 por: Charly Garcia (voz, violão, piano e teclado), Nito Mestre (voz, flauta e violão), Juan Rodríguez (bateria e percussão) e Rinaldo Rafanelli (voz, baixo e guitarra) (**ver imagem 22**), e o dueto por Charly Garcia e Nito Mestre foram as formações principais, as mais sólidas da banda, devido ao envolvimento nos projetos e trabalhos da mesma<sup>214</sup>.

De acordo com DELGADO (2016):

Sus primeros dos álbumes (Vida, de 1972, y Confesiones de invierno, de 1973) reunían un puñado de canciones que, construidas esencialmente bajo el formato de un dúo acústico (voces, guitarras, y circunstancialmente piano), habían logrado dar forma a un material original, que adaptaba el imaginario hippie a la realidad local y apelaba a la experiencia sensible de una parte de la juventud de la época. Señal de esto último era el creciente número de seguidores, que compraba los discos del grupo y se acercaba—de manera cada vez más asidua y caudalosa—a sus shows. Desde una perspectiva histórica, se podría afirmar que la importancia de la banda era ya por entonces insoslayable: como nunca antes en el rock argentino, Sui Generis parecía haber encontrado la fórmula para crear una música propia y novedosa que, sin resignar en el camino las pretensiones artísticas ni dejar de obtener el reconocimiento de sus pares, llegaba a un público masivo. (DELGADO, 2016, p. 18)

Em 1974, a banda já com a formação do quarteto, lançou, em 16 de dezembro, cerca de cinco meses após a morte de Perón e posse de Isabelita Perón, o álbum intitulado “*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*”. Com esse álbum, a banda dava um giro brusco em sua carreira e se tornava uma das principais bandas de rock da Argentina. Isso se deu, sobretudo, por conta da nova proposta musical de Charly Garcia inspirado no rock progressivo e sinfônico, que trazia para a sua melodia referências de outros estilos musicais, como por exemplo, o jazz e a música clássica, um estilo muito semelhante ao do rock inglês. Neste contexto, uma das principais referências internacionais da banda se torna então os *Beatles*. Sobre isso, Delgado (2016) afirma:

<sup>214</sup> Ver GOMES, Samanta Rocha. Demoliendo hoteles e construyendo una identidad. O rock argentino como elemento de identidade nacional através da obra de Charly Garcia, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

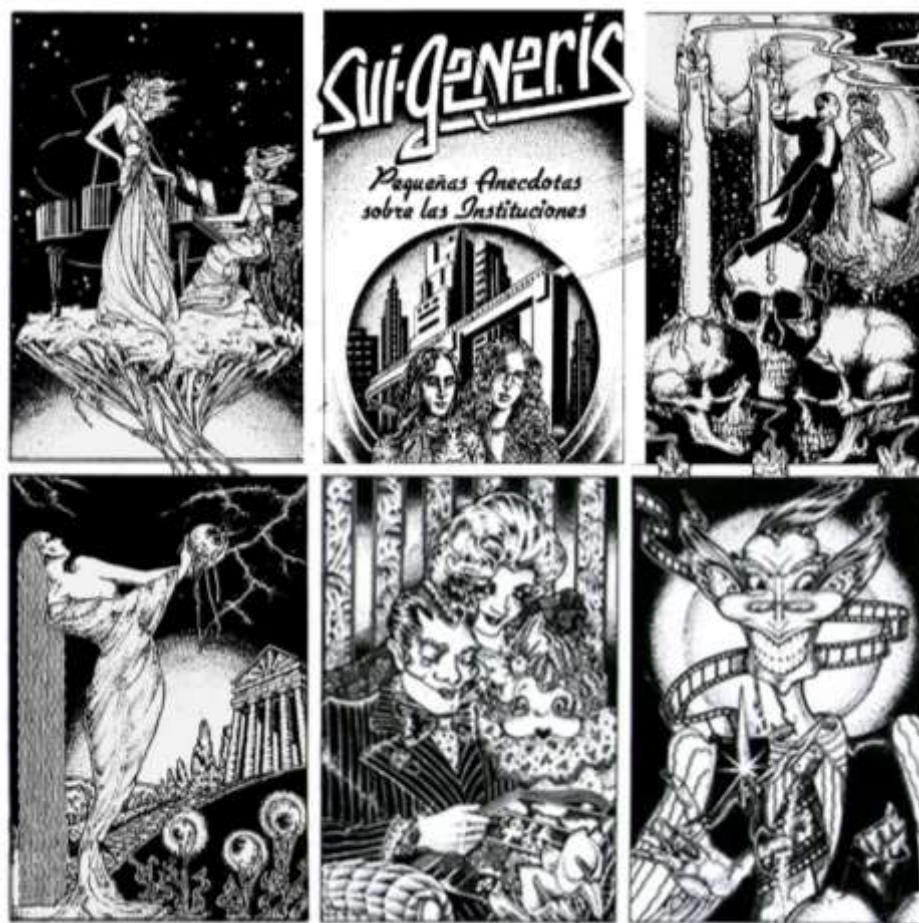
En primer lugar, la banda se había convertido en un cuarteto, incorporando a Juan Rodríguez en la batería y Rinaldo Rafanelli en el bajo. El disco contaba además con la colaboración de algunos de los músicos del rock más importantes del momento: Carlos Cutaia (órgano Hammond en “Tema de Natalio”), León Gieco (armónica en “Para quien canto yo entonces”), David Lebón (guitarra eléctrica), Oscar Moro (Batería) y Jorge Pinchevsky (violín en “El tuerto y los ciegos” y “Tema de Natalio”). Sin embargo, sería la incorporación de una serie de teclados de última generación—un Piano Fender Rhodes, un ARP String ensemble, un Clavinet Hohner y un Mini Moog—la que marcaría de forma indeleble el nuevo sonido de Sui Generis. Estos nuevos instrumentos no funcionaban tan sólo como un avance técnico, sino que eran la puerta de entrada a una propuesta musical inspirada en el rock progresivo/sinfónico inglés de la época: canciones con estructuras complejas (que rompían con el esquema estrofa/estribillo), ritmos, armonías y melodías más elaboradas, segmentos instrumentales largos y técnicamente exigentes, y referencias y elementos propios de otras músicas (fundamentalmente, la música clásica y el jazz). (DELGADO, 2016. p. 33-34)

O terceiro álbum de Sui Generis, ganhou inicialmente o título de “*Instituciones*”, no entanto, foi modificado mais tarde pelo produtor da banda, chamando-se então, “*Pequeñas Anécdotas sobre as Instituições*”<sup>215</sup>. Com um teor crítico, o álbum fazia referência as instituições sociais e políticas argentinas, tais como: o conservadorismo social, visualizado na canção “*Tango en segunda*”; o casamento e a família em “*Pequeñas delicias de la vida conyugal*”; a censura cinematográfica, a repressão social em “*Las increíbles aventuras del Señor Tijeras*”; o sistema judicial, em “*Música de fondo para cualquier fiesta animada*”; a violência como espetáculo, em “*El show de los muertos*”; o Estado, em “*Instituciones*” e a censura musical, em “*Para quién canto yo entonces?*”. Na capa do álbum também era possível ver a referência à essas instituições, representadas por desenhos estranhos, que fogem da realidade e desenhos macabros, que despertam horror e medo, todos em cores preto e branco (ou ainda em cinza, pela junção das duas cores) para dar uma ideia de algo sombrio. A imagem remetia a ausência de sentimentos bons e alegres, por isso a capa era toda em preto e branco, em cinza, pois não tinha como falar de tais temas e remetê-los a felicidade. **(ver imagem 23)**

<sup>215</sup> Ver DELGADO, Julian. El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis. Revista: A contra-corrente. Vol. 13, Nº 3, Spring 2016.



Figura 23 - Sui Generis (“Pequeñas anécdotas sobre las instituciones”)



Fonte: AOTY. Disponível em: < <https://www.albumoftheyear.org/album/87951-sui-generis-pequeas-ancdotas-sobre-las-instituciones.php>>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2022

As letras do álbum “*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*”, tecia críticas ao cenário que eles estavam vivendo, onde o país caminhava para a ditadura de 1966. Entretanto, quando a ditadura de 1976-1983 instalou-se no país, as canções escritas em 1974 pareciam muito atuais, pois refletiam exatamente o que o país estava sofrendo naquele momento, como a censura e a repressão policial.

Sobre o novo álbum de Sui Generis, DELGADO (2016) afirma:

Más que nunca, la escucha en clave política e histórica de la música era una posibilidad abierta en *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*. En principio, porque las letras transmitían de forma más explícita una toma de posición que podía vincularse al recrudecimiento del conflicto político y la radicalización de la protesta social. (DELGADO, 2016. p. 18)

Composto inicialmente para apresentar onze faixas, o disco teve algumas canções censuradas, como foi o caso dos títulos: *Juan Repression* (referência à Juan Onganía) e *Botas*

*Locas* (criticando o Exército), sendo excluídas do lançamento do álbum em 1974<sup>216</sup>. Outras canções, temendo a censura, tiveram suas letras alteradas a pedido do produtor e gravadora, antes mesmo de serem lançadas no álbum. Charly Garcia que havia composto a maioria das canções, exceto por “*Tema Natalino*”<sup>217</sup>, precisou então, alterar as letras das canções, para que a banda não sofresse em meio a escalada de violência do qual caminhava o governo de Isabelita Perón e também para poupar seus produtores. Dentre as músicas com as letras parcialmente alteradas, estão os títulos: “*Instituciones*”, “*Las increíbles aventuras del Señor Tijeras*” e “*¿Para quién canto yo entonces?*”; e completamente alterada o título: “*Música de fondo para cualquier fiesta animada*”.

Em “*Para quién canto yo entonces?*”, canção de número nove do álbum “*Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*”, Charly Garcia retratava a censura musical, onde o principal objetivo dessa censura era calar os artistas, para que estes não viessem denunciar e escancarar os problemas vivenciados na Argentina durante a ditadura, como por exemplo, a violência, a ausência da democracia, a repressão e a violação dos direitos civis.

A canção composta por quatro estrofes em sua versão original trazia uma indagação a respeito de quem era o público alvo dos artistas, ou quem os músicos queriam alcançar com suas canções. Muito mais do que para os amantes de rock, os hippies e os subversivos, Sui Generis objetivava cantar para os argentinos que apoiavam o golpe e os que muitas vezes viviam dentro de uma “bolha”, sem entender o que estava acontecendo naquele momento, ou que percebiam, mas simplesmente fechavam os olhos. Sui Generis também queria com suas canções deixar um alerta para os jovens, ou ainda as crianças argentinas, que sequer haviam nascidos, os que ainda estavam no ventre de suas mães. O objetivo era deixar registrado através da canção o quão cruel e desumano foi o período ditatorial, para que a próxima geração não caísse no mesmo dos seus antepassados.

Em “*Para quién canto yo entonces?*”, Sui Generis queria também dar voz aos pensamentos dos argentinos, aos sentimentos de medo e injustiça do povo, trazer através de sua canção, luz e esperança de dias melhores.

Para quién canto yo entonces  
 Si los humildes nunca me entienden  
 Si los hermanos se cansan  
 De oír las palabras que oyeron siempre  
 Si los que saben no necesitan que les enseñen

<sup>216</sup> Mas inseridas em um relançamento em 1994, pela gravadora Sony Music.

<sup>217</sup> A canção “Tema Natalino” foi escrita por Rinaldo Rafanelli e Charly Garcia.

Si el que yo quiero todavía está dentro de tu vientre<sup>218</sup>

Yo canto para esa gente  
 Porque también soy uno de ellos  
 Ellos escriben las cosas  
 Y yo les pongo melodía y verso  
 Si cuando gritan vienen los otros  
 Entonces callan  
 Si solo puedo ser más honesto que mi guitarra<sup>219</sup>

Yo canto para usted  
 El que atrasa los relojes  
 El que ya jamás podrá cambiar  
 Y no se dio cuenta nunca que su casa se derrumba<sup>220</sup>

Parte censurada:  
 Y yo canto para usted  
 Señor del reloj de oro  
 Se que a usted nada lo hará cambiar  
 Pero quiero que se entere que su hijo no lo quiere<sup>221</sup>

Sui Generis - Para quién canto yo entonces

#### 4.4.2. La Máquina de Hacer Pájaros

---

<sup>218</sup> Tradução: Para quem eu canto então/ Se os humildes nunca me entendem/ Se os irmãos se cansar/ Para ouvir as palavras que eles sempre ouviram/ Se aqueles que sabem não precisam ser ensinados/ Se o que eu quero ainda está dentro do seu ventre.

<sup>219</sup> Tradução: Eu canto para essas pessoas/ Porque eu também sou um deles/ Eles escrevem coisas/ E eu coloco melodia e verso/ Se quando eles gritam os outros vêm/ então eles se calam/ Se eu pudesse ser mais honesto do que minha guitarra.

<sup>220</sup> Tradução: Eu canto para você/ aquele que volta os relógios/ Aquele que nunca pode mudar/ E ele nunca percebeu que sua casa está desmoronando.

<sup>221</sup> Tradução: Parte censurada:/ E eu canto para você/ senhor do relógio de ouro/ Eu sei que nada vai mudar você Mas eu quero que ele saiba que seu filho não o ama.

Figura 24 – Grupo musical La Máquina de hacer Pájaros



Fonte: POEIRA ZINE. Disponível em: < <http://www.poeirazine.com.br/assunto/la-maquina-de-hacer-pajaros/>>. Acesso em: 04 de julho de 2020.

Em 1975, a banda Sui Generis se separou definitivamente depois de diversas formações diferentes (sexteto, dueto e quarteto). Charly Garcia após essa dissolução, resolveu então, dar início a um novo projeto musical chamado “*La Máquina de Hacer Pájaros*”, no qual Garcia decidiu experimentar novas sonoridades, adotando um estilo de rock mais sinfônico, além de manter o estilo de rock progressivo do qual havia incluído em seus trabalhos quando ainda havia a formação do grupo Sui Generis. De acordo com FAVORETTO (2013), um dos motivos para o rompimento da banda foi:

La dictadura comenzó en el país en marzo de 1976 y dos meses más tarde, García inauguraba su banda La máquina, como respuesta casi inmediata al Proceso. García había disuelto su banda Sui Generis en 1975, luego de muchos problemas con la censura. (FAVORETTO, 2013. p. 106-107)

A banda “*La Máquina de Hacer Pájaros*” era composta por um quinteto, formado pelos músicos: Charly Garcia (voz, piano, guitarra elétrica, sintetizador, órgão e clavinete); Oscar Moro (bateria); Carlos Cutaia (voz, piano, sintetizador, conjunto de cordas e órgão); Gustavo Bazterrica (voz, violão elétrico, clássico e acústico); e José Luis Fernández (voz,

guitarra e baixo).

Em 1976, ano seguinte da formação do conjunto, a banda lançou o seu primeiro disco, no entanto, o projeto não teve uma boa aceitação pelo público. Em 1977, a banda lança então, o segundo e último disco da carreira do conjunto, intitulado “*Películas*”, composto por oito faixas.

Diferentemente de como havia sido no álbum anterior, em “*Películas*”, Charly Garcia traz uma exposição maior através das letras cheias de metáforas, a fim de mostrar o seu descontentamento com o cenário político em seu país, que se encontrava em meio a uma ditadura.

As canções de Charly Garcia com letras poéticas e sacadas geniais davam força e esperança aos argentinos oprimidos. Ao som de suas canções, a juventude peronista se reconhecia nas letras e entendia que outros argentinos enfrentavam o mesmo, eles entendiam que mais pessoas faziam parte daquela luta. Chaly Garcia, juntamente com outros músicos militantes do rock, dava vida à luta pela liberdade e o fim da ditadura. De acordo com FAVORETTO (2013):

Su nuevo grupo, La máquina de hacer pájaros, produjo dos discos. El primero, también llamado La máquina de hacer pájaros, respondía musicalmente a los modelos del rock sinfónico inglés. No obstante, la música de La Máquina poseía el toque distintivo de García: sus letras desconcertantes. Al respecto, una crítica llegó a decir que sus canciones eran “letras ininteligibles por voces hermafroditas” (CONDE, 2007, p. 246). Sin embargo, lo “ininteligible” de las letras era precisamente lo que le permitiría a García expresar su desacuerdo con la dictadura sin que su vida corriera peligro. Años más tarde, revalidando el contenido cifrado de sus composiciones, el músico declaró: “De repente, me decían: ‘está la dictadura, no podés decir eso,’ y yo lo decía de alguna manera” (MARCHI, 2007, p. 35, mi énfasis). A continuación se explorarán algunas de “esas maneras” en las que García decía lo que dicho de otro modo le hubiese costado poner en riesgo su vida. (apud FAVORETTO, 2013. p. 106-107)

Uma das composições do disco “*Películas*”, a canção de número 03 (lado A do disco), intitulada “*No te dejes desanimar*” falava sobre o sentimento de tristeza e medo causado pelos acontecimentos relacionados à ditadura daquele momento. A letra da música dizia ainda que apesar de tudo era necessário resistir, não se deixar abater, enxugar as lágrimas, cobrir-se de esperança e força, e dar um jeito de enfrenar o revés daquele momento. Charly Garcia acreditava que a ditadura do processo não duraria para sempre, ele queria em sua canção abrir a possibilidade de um futuro promissor.

Nunca dejes de abrirte, no dejes de reirte  
No te cubras de soledad

Y si el miedo te derrumba  
 Si tu luna no alumbra  
 Si tu cuerpo no da más  
 No te dejes desanimar  
 Basta ya de llorar  
 Para un poco tu mente y ven acá<sup>222</sup>

Estás harto de ver los diarios  
 Estás harto de los horarios  
 Estás harto de estar en tu lugar  
 Ya no escuchas el canto de los mares  
 Ya no sueñas con lindos lugares  
 Para descansar una eternidad  
 No te dejes desanimar  
 No te dejes matar  
 Quedan tantas mañanas por andar<sup>223</sup>

La Máquina de Hacer Pájaros - No te dejes desanimar

Outra canção do mesmo disco, que de igual modo fazia referência à ditadura, conhecida como “ Processo de Reorganização Nacional ”, era a canção de número 04 (lado A do disco), intitulada “*¿Qué se puede hacer, salvo ver películas?*”.

A letra da música “*¿Qué se puede hacer, salvo ver películas?*”, cheia de metáforas, exprimia a vontade de Charly Garcia de fugir da realidade que se apresentava para os argentinos naquele momento. O país estava enfrentando a ditadura mais sangrenta, cruel e opressora da história da Argentina. Também foi a ditadura onde a população mais sofreu com a privação de liberdade, principalmente os músicos, os roqueiros. Sobretudo, porque as letras das canções de rock daquele momento e a forma como o rock se configurou, detinha uma capacidade imensa de despertar uma consciência política. E foi exatamente esse um dos papéis fundamentais do rock nesse contexto, o de retirar a fenda dos olhos da sociedade e desmascarar o governo da época.

Ella es una actriz se seca y mira el mar  
 Se viste de plata, nadie la viene a buscar  
 No espera que toque el timbre  
 Se monta en su convertible  
 Y se va, ya verán<sup>224</sup>

<sup>222</sup> Tradução: Nunca pare de se abrir, não pare de rir/ Não se cubra com a solidão/ E se o medo te derrubar/ Se sua lua não brilha/ Se o seu corpo não dá mais/ não desanime/ pare de chorar/ Pare sua mente um pouco e venha aqui.

<sup>223</sup> Tradução: Você está cansado de ver os jornais?/ Você está farto de horários?/ Você está cansado de estar onde está/ Você não ouve mais a música dos mares/ Você não sonha mais com lugares bonitos/ descansar uma eternidade/ não desanime/ não se mate/ Há tantas manhãs para ir.

<sup>224</sup> Tradução: Ela é atriz, ela se seca e olha o mar/ Ela se veste de prata, ninguém vem procurá-la/ Não espere que eu toque a campainha/ Monta em seu conversível/ E vai embora, você vai ver.

Qué se puede hacer salvo ver películas  
 Sueño con la actriz que se seca y mira el mar  
 Mi corazón es de ella  
 Mi mente está en las estrellas<sup>225</sup>

[Casa de Muñecas]  
 Tal vez mis palabras  
 Te hayan parecido egoístas  
 Pero piensa que era mi honor  
 El que estaba en peligro  
 Los hombres no sabemos  
 Dar la honra por amor  
 Las mujeres sí  
 Ese es nuestro orgullo<sup>226</sup>

Sobre la TV se duermen mis dos gatos  
 Salgo a caminar para matar el rato  
 Y de pronto yo la veo entre los autos  
 Justo cuando la luz roja cierra el paso  
 Me acercaré al convertible  
 Le diré, quiero ser libre, llévame, por favor<sup>227</sup>

Qué se puede hacer salvo ver películas<sup>228</sup>

La Máquina de Hacer Pájaros - Qué se puede hacer salvo ver películas

De acordo com a historiadora FAVORETTO (2013), Charly Garcia parecia brincar e se divertir com suas jogadas de palavras ao tentar enganar os censores da ditadura:

Por momentos parecía que García se divertía desafiando a los censores, ya que el título del tema llamaba la atención (seguramente era subversivo) pero la letra desconcertaba al que la escuchaba esperando encontrar disidencia directa. Qué se puede hacer salvo ver películas era una alusión cifrada a la represión y a la censura. Si había una alternativa, no era mencionable en 1977. (FAVORETTO, 2013. p. 111)

A discografia *Películas* não alcançou um grande êxito entre os argentinos quando foi lançado, mas nos anos seguintes, após a dissolução da banda *La Máquina de Hacer Pájaros*, o disco teve um *boom*, sendo bastante aceito e difundido no país, dentre a juventude peronista, alcançando ainda outros países latino-americanos<sup>229</sup>.

<sup>225</sup> Tradução: O que você pode fazer além de assistir filmes/ Eu sonho com a atriz que se seca e olha o mar/ Meu coração é dela/ minha mente está nas estrelas.

<sup>226</sup> Tradução: [Casa de bonecas]/ talvez minhas palavras/ pareciam egoístas para você/ Mas acham que foi minha honra/ que estava em perigo/ Nós homens não sabemos/ dar honra para o amor/ mulheres sim/ esse é o nosso orgulho.

<sup>227</sup> Tradução: Na TV meus dois gatos adormecem/ Eu vou dar uma volta para matar o tempo/E de repente eu a vejo entre os carros/ Apenas quando a luz vermelha fecha o caminho/ Eu vou para o conversível/ Eu vou dizer a ele, eu quero ser livre, me leve, por favor.

<sup>228</sup> Tradução: O que você pode fazer além de assistir filmes.

<sup>229</sup> Ver GOMES, Samanta Rocha. Demoliendo hoteles e construindo uma identidade. O rock argentino como elemento de identidade nacional através da obra de Charly Garcia, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso

#### 4.4.3. Serú Girán

Figura 25 – Grupo musical Seru Giran



Fonte: NEGRO WHITE. Disponível em: < <http://negrowhite.net/seru-giran-la-belleza-transformada-en-cancion/>> Acesso em: 04 de julho de 2020.

Em 1978, com o fim da banda “*Lá Máquina de hacer pájaros*”, Charly Garcia embarcou para o Brasil com o intuito de compor de maneira mais leve e livre suas músicas, e formar uma nova banda. Os músicos David Lebón, Pedro Aznar e Oscar Moro, embarcaram então, juntamente com Charly para Búzios, Rio de Janeiro, a fim de realizar esse projeto em conjunto.

Charly Garcia, em 1978, já era um dos roqueiros mais aclamados da Argentina. David Lebón e Oscar Moro também eram músicos de grande destaque nacional. Já Pedro Aznar, que na época da formação da banda tinha apenas 19 anos, era o único dentre os quatro músicos com pouca notoriedade, mas muita experiência e talento para a música. Com essa formação, Charly Garcia tinha a ambição de criar uma banda de grande destaque dentro do rock argentino, e conseguiu. A banda fez um sucesso tremendo na Argentina<sup>230</sup>, a ponto de chegar

---

(Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

<sup>230</sup> Alcançando ainda alguns países da América Latina.



a ser comparado com os Beatles e ser apelidados de “Os Beatles argentinos”.

Ao discutir sobre a nomenclatura da banda, Charly Garcia apostou no nome “*Bicicleta*”, mas os demais membros não gostaram muito da ideia e chegaram a uma unanimidade que foi “*Serú Girán*”. A historiadora FAVORETTO (2013), em seu artigo intitulado “*Charly García: alegoría y rock*”, afirma sobre o significado do nome “*Serú Girán*”:

El nombre Serú Girán no tenía significado conocido. Se trataba de vocablos inventados, elegidos por García exclusivamente por su musicalidad, lo que no dejaba de ser sugerente: si había palabras que estaban prohibidas, por qué no inventar nuevas palabras para las que habría que buscar un significado. El sinsentido que empleaba García aparecía como una subversión del lenguaje, una rebelión contra los códigos semánticos impuestos, resultando en nuevos textos que, lejos de presentar una interpretación unilateral, presentaban una nueva variedad lingüística a explorar. La herramienta creativa de García, en lugar de utilizar las “palabras permitidas” inventaba nuevas que no sólo cuestionaban la tradición sino la semántica. El nombre de la banda, que también daba nombre a su primer trabajo discográfico, probablemente aludía a una temporalidad futura. “Serú Girán” se acerca a la contrucción de verbos en futuro. El juego lingüístico que se abre es sugerente: “serán” resulta de la combinación de la primera sílaba de la primera palabra y la última sílaba de la última palabra. Curiosamente, es la tercera persona del plural del futuro del verbo “ser.” (FAVORETTO, 2013. p. 111-112)

O primeiro álbum da banda foi lançado ainda em 1978 e o título da obra acabou por ser o mesmo nome da banda “*Serú Girán*”, no entanto eles não tiveram uma grande aceitação do público. No ano seguinte, em 1979, lançaram o segundo álbum de estúdio da banda, intitulado “*La grasa de Las capitales*”, composto por nove faixas musicais.

O novo álbum de Serú Girán, diferente do primeiro álbum fez bastante sucesso dentre os argentinos ganhando muitos admiradores. Porém, da mesma forma que ganhou muitos fãs, conquistou detratores de seu trabalho, pessoas que odiaram o fato de Charly Garcia voltar a utilizar suas músicas para fazer uma crítica social e política. O álbum também apresentava canções com temas frívolos, falava sobre morte, abandono, suicídio, relacionamentos tóxicos, e isso foi alvo de crítica juntamente com os temas sociais e políticos.

Em “*Los sobreviventes*”, canção de número oito, lado B do disco, composto por três estrofes, Charly Garcia retrata a vida dos jovens tentando sobreviver à ditadura. O cantor expressa através da letra, o sentimento de desesperança e dor dos argentinos, que se encontravam cansados de tanto lutar e fugir do seu sistema repressivo da ditadura.

Estamos ciegos de ver  
cansados de tanto andar  
estamos hartos de huir

en la ciudad.<sup>231</sup>

Serú Girán - Los sobrevivientes

Em outra estrofe da canção, a letra falava sobre o sentimento de não pertencimento, sobre não ter raízes, visto que a perseguição, a censura e a repressão fazia com que os argentinos quisessem fugir dali. No entanto, apesar deles “não terem” raízes, eles eram daquele lugar, eram filhos da pátria argentina.

Nunca tendremos raíz  
nunca tendremos hogar  
y sin embargo, ya vés,  
somos de acá.<sup>232</sup>

Vibramos como las campanas  
como iglesias que se acercan desde el sur  
como vestidos negros que se quieren desvestir.  
Yo siempre te he llevado  
bajo mi bufanda azul  
por las calles como Cristo a la cruz.<sup>233</sup>

Serú Girán - Los sobrevivientes

Já a canção *Noche de Perros*, que também remetia a ditadura ainda em curso naquele momento, apresentava de igual modo um sentimento ambíguo, o de encontrar-se em casa, estar em seu país, na Argentina, mas ao mesmo tempo não se sentir em casa. Aquele era o lar do povo argentino, mas eles não estavam em casa, visto que a ideia de lar remete a um sentimento de acolhimento, de amor, de proteção e eles não tinham isso. Aquele também não poderia ser o seu país, sua pátria, sua nação, embora fosse sim. Não poderia ser, pois todas essas palavras trazem consigo uma ideia de pertencimento, mas como é que alguém poderia pertencer a um país, uma pátria, uma nação que destrói os seus? Onde os governadores agiam com extrema violência, controlando tudo e a todos através do seu poder? Não havia como se sentir em casa, não naquele momento, não nessas dadas circunstâncias.

A canção desenhava um cenário ainda mais obscuro da Argentina, em relação à canção *Los sobrevivientes*, pois mencionava a morte, o assassinato dos subversivos, como pode ser observado nos dois últimos versos da primeira estrofe, onde Charl Garcia diz na letra da música: “*Vas herido como un pájaro en el mar. Sangre*”. Onde a palavra “*Sangre*”

<sup>231</sup> Tradução: Estamos cegos para ver/ cansado de tanto andar/ estamos cansados de fugir/ na cidade.

<sup>232</sup> Tradução: Nunca teremos raiz/ Nunca teremos uma casa/ E ainda assim, você vê,/ Nós somos daqui.

<sup>233</sup> Tradução: Nós vibramos como os sinos/ como igrejas se aproximando do sul/ como vestidos pretos que querem se despir./ Eu sempre te carreguei/ debaixo do meu lenço azul/ pelas ruas como Cristo para a cruz.

deixava claro qual era o destino de muitos que iam contra o governo e a ditadura. A palavra “*Sangue*” era usada estrategicamente para reforçar a violência e o terrorismo de estado. Era como se os argentinos vivessem em um labirinto sem saída. Viviam em um país sem democracia, sem liberdade e quem fosse contra qualquer ação do governo, deveria morrer, era dessa forma que o governo da época atuava.

Esta oscuridad  
 Esta noche de perros  
 Esta soledad  
 Que pronto te va a matar  
 Vas perdido entre las calles que solías andar  
 Vas herido como un pájaro en el mar  
 Sangre<sup>234</sup>

Puede ser que estés  
 Muy muy lejos de tu casa  
 Justo en el lugar que nació tu corazón  
 Ya te veo entre los autos pidiendo perdón  
 Mi mirada tiene todo tu dolor  
 Hombre<sup>235</sup>

Nanana nana na na  
 Nanana nana na na  
 Nanana nana naa (2x)

Cuando el cielo cae  
 A veces pienso en tu risa  
 Es muy tarde ya y estoy harto de llorar  
 No estás solo si es que sabes que muy solo estas  
 No estás ciego si no ves donde no hay nada<sup>236</sup>

Nanana nana na na  
 Nanana nana na na  
 Nanana nana naa (2x)

Serú Girán – Noche de Perros

No ano seguinte ao lançamento de *La grasa de las capitales*, Serú Girán lança seu terceiro álbum, reconhecido como um dos maiores trabalhos do grupo, o trabalho de maior sucesso e crítica política deles, intitulado “*Bicicleta*”, gravado em 1980, em meio a ditadura do processo<sup>237</sup>.

<sup>234</sup> Tradução: Essa escuridão/ Esta noite de cães/ Esta solidão/ que logo vai te matar/ Você está perdido entre as ruas que você costumava andar/ Você está ferido como um pássaro no mar/ Sangue.

<sup>235</sup> Tradução: Pode ser que você estas/ Muito, muito longe de sua casa/ Bem no lugar onde seu coração nasceu/ Já te vejo entre os carros pedindo perdão/ Meu olhar tem toda a sua dor/ Homem.

<sup>236</sup> Tradução: Quando o céu cai/ Às vezes eu penso em sua risada/ É tarde demais agora e estou cansado de chorar/ Você não está sozinho se sabe que está muito sozinho/ Você não é cego se não vê onde não há nada.

<sup>237</sup> Processo de Reorganização Nacional.

Apresentado em 6 de julho de 1980, o novo álbum de Serú Giran teve suas vendas antecipadas em 20 dias, esgotando-se rapidamente e sendo um verdadeiro sucesso. “*Bicicleta*” era a continuação de “*La Grasa de Las Capitales*”<sup>238</sup>, segundo álbum da banda. A ideia da banda quando lançou “*La Grasa de Las Capitales*” era gravar um álbum duplo, não sendo possível, no entanto, por conta da parte financeira.

Como mencionado anteriormente, o título “*Bicicleta*” teria sido cogitado por Charly Garcia no início da formação da banda para ser o nome do grupo. No entanto, o nome não pegou por parte dos demais integrantes e a banda decidiu então por Serú Girán, deixando o título “*Bicicleta*” para um álbum.

O álbum era composto por canções incríveis, tendo como faixa principal a música “*Canción de Alicia en El País*”, que foi considerado mais tarde uma das mais importantes músicas do grupo.

A música “*Cancion de Alicia em El Pais*”, gravada em 1980 para compor o álbum intitulado *Bicicleta*, havia sido inicialmente encomendada em 1973 para fazer parte de um curta metragem (*Alicia en El País de Las Maravillas*) produzido por Eduardo Plá, em um período em que Charly Garcia ainda fazia parte do grupo Sui Generis<sup>239</sup>.

A primeira versão da música, que na época foi chamada somente de *Alicia* consistia apenas de dez versos:

Quién sabe Alicia este país<sup>240</sup>  
no estuvo hecho porque sí.  
Me voy a ir, voy a salir,  
pero te quedas,  
¿dónde más vas a ir?  
Y es que aquí, sabes,  
el trabalenguas, trabalenguas,  
el adivino te adivina,  
y es mucho para ti.  
Se acabó ese juego que te hacía feliz<sup>241</sup>.

Charly Garcia –Alicia

<sup>238</sup> PUJOL, Sergio A. *Rock y Dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket, 2007. p. 163.

<sup>239</sup> MITROVICH, Valentina; WAIZINGER, Francisco Wainziger. *Alicia en El país*. Representaciones en un film argentino de 1976. *Primeras Jornadas de Historia Oral del Noroeste Argentino*, 2010.

<sup>240</sup> Tradução: Quem sabe, Alice este país/ Não foi feito só porque/ Eu vou, eu vou sair,/ mas você fica/ Onde mais você vai?/ E é aqui, você sabe,/ o trava-língua, trava-língua,/ a cartomante te adivinha,/ e é demais para você./ Aquele jogo que te fez feliz acabou.

<sup>241</sup> MITROVICH, Valentina; WAIZINGER, Francisco Wainziger. *Alicia en El país*. Representaciones en un film argentino de 1976. *Primeras Jornadas de Historia Oral del Noroeste Argentino*, 2010.

Figura 26 – Capa do curta metragem de Alicia en El País de Las Maravillas, produzido por Eduardo Plá



Fonte: ARGENTINE CINEMA ONLINE. Disponível em: < <http://cineargentino-online.blogspot.com/2015/12/alicia-en-el-pais-de-las-maravillas.html> > Acesso em: 04 de agosto de 2021.

Já na segunda versão feita para compor as faixas do álbum de *Bicicleta*, a canção anterior que parecia ser apenas a ilustração de uma aventura ou um jogo é reestruturada e a aventura se transforma em uma metáfora muito bem produzida sobre a ditadura de Juan Carlos Onganía.

Composta por duas partes, escrita em La maior, com uma base harmônica de três acordes, sem um refrão produzido para essa composição, a letra se configurava em uma descrição bastante realista da Argentina do Processo, que transmitia medo e incerteza na sociedade argentina<sup>242</sup>.

O título da música dava início ao grande conteúdo de humor ácido e crítica política de Serú Girán. O país das maravilhas era uma referência à Argentina da década de 60 e 70, entretanto, não havia nada de maravilhoso no país. Não havia democracia e não havia liberdade de expressão. O que havia era medo, violação dos direitos humanos, inflação e muita repressão. Anteriormente ao golpe de 1966 e ao golpe de 1976, a maior parte da massa populacional de argentinos motivados por uma esperança de mudança positiva no país apoiou os dois golpes. O governo de Onganía, assim como o governo de Videla, iniciou o período de

<sup>242</sup> Ver DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política en suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000.

regime militar com o falso projeto de trazer o progresso à Argentina, modificar para melhor o país. Venderam a idealização de um país que se tornaria perfeito, ou a beira da perfeição, mas a realidade foi outra bastante diferente e distinta. Já a Alicia não representava apenas uma única pessoa, mas sim toda a sociedade argentina<sup>243</sup>.

Na primeira parte da música, a letra se referia as pessoas que tiveram de sair do país e buscar exílio, porém, chamava ainda atenção de que não havia muitos lugares para refugiar-se e buscar proteção, visto que muitos países na América Latina enfrentavam um período delicado em seu governo, um regime ditatorial. A solução era fugir para a Europa, pois para a América do Norte também não era uma boa opção, visto que os EUA tiveram a sua parcela de culpa na ditadura argentina. Fugir era arriscado, mas ficar também era arriscado, correndo o risco de ser assassinado friamente como aconteceu com muitos argentinos.

Quién sabe, Alicia, este 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 tí<sup>244</sup>.

Serú Girán – Cancion de Alicia em El Pais

Outro trecho falava sobre o fim do sonho, o fim da democracia no país e da participação dos argentinos. Fazia ainda referência ao Bombardeio da *Plaza de Mayo*, localizada em frente à sede do governo, bombardeio assistido em 16 de junho de 1955, do qual se configurou em uma tentativa de derrubar Peron do governo.

Se acabó ese juego que te hacía feliz...  
No cuentes lo que viste en los jardines,  
el sueño acabó<sup>245</sup>;

Serú Girán – Cancion de Alicia em El Pais

O governo civil de Illia, presidente caracterizado pela representação da tartaruga como

<sup>243</sup> Ver DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000.

<sup>244</sup> Tradução: Quem sabe, Alice este país/ Não foi feito só porque/ Eu vou, eu vou sair,/ mas você fica/ Onde mais você vai?/ E é aqui, você sabe,/ o trava-língua, trava-língua,/ a cartomante te adivinha,/ e é demais para você./ Aquele jogo que te fez feliz acabou.

<sup>245</sup> Tradução: Acabou aquele jogo que te fazia feliz.../ Não conte o que viu nos jardins,/ o sonho acabou.

citado anteriormente em outro momento, foi bastante marcado pelo radicalismo. E o governo militar de Onganía, presidente caracterizado pela morsa, marcado por um forte terrorismo. Mas já não existiam mais morsas ou tartarugas e isso não era no sentido positivo, mas sim negativo, pois nenhum governo na Argentina havia sido tão sangrento e cruel como o governo de Jorge Videla<sup>246</sup>. A terra argentina não pertencia a ninguém, mas ao mesmo tempo pertencia a todos os argentinos, era dessa forma que deveria ser, mas o governo militar instalado em 1976 tomou a Argentina para si. E agora pessoas inocentes são tratadas como culpadas e punidas.

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)<sup>247</sup>

Serú Girán – Cancion de Alicia em El Pais

A última parte da letra fazia referência a falta de liberdade, onde ninguém podia se expressão livremente, e ninguém tinha poder, advogados ou testemunhas que pudessem lutar a favor dos argentinos, caso eles decidissem ser livres e quebrar as correntes. Já a expressão “*los brujos*”, era uma referência a José López Rega, secretário particular de Perón e um dos maiores responsáveis pela queda de Isabelita Perón.

No cuentos qué hay detrás de aquel espejo:  
no tendrás poder,  
ni abogados,  
ni testigos!  
Enciende los candiles que los brujos pueden volver  
a nublarnos  
el camino.  
Estamos en la tierra de todos  
en la vida;  
sobre el pasado y sobre el futuro,  
ruina sobre ruina,  
querida Alicia!  
Se acabó este juego que te hacía feliz...<sup>248</sup>

<sup>246</sup> Ver DE RIZ, Liliana. *Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976*, Paidós: Buenos Aires, 2000.

<sup>247</sup> Tradução: Não há mais morsas/ nem tartarugas./ Um rio de cabeças esmagadas pelo mesmo pé/ eles jogam críquete/ Abaixo da lua./ Estamos em terra de ninguém, (mas é minha)./ Os inocentes são os culpados (diz Vossa Excelência, o Rei das Espadas).

<sup>248</sup> Tradução: Não diga o que está por trás desse espelho./ você não terá poder./ nem advogados./ nem testemunhas!/ Acenda as velas que os feiticeiros podem devolver/ para nublar/ o caminho./ Estamos na terra de

## Serú Girán – Cancion de Alicia em El Pais

Mas não era somente a letra de *Canción de Alicia en El País* que continha crítica de cunho político e ideológico, sendo muitas vezes possível ver essas críticas e denúncias nas artes impressas nas capas dos discos, como por exemplo, no álbum Bicicleta.

A capa do álbum bicicleta fazia referência ao chá de Alice com o coelho branco, o chapeleiro maluco e outros personagens, como podem ser observado na **imagem 27**. Já o título do álbum bicicleta se referia em parte a bicicleta financeira, o mecanismo pelo qual o capital financeiro especulativo entra no país para obter elevados retornos financeiros no curto prazo, mas se tratam de dólares que não vão para a economia real. A referência da bicicleta também aparece na arte do disco, uma pequena bicicleta sobre a mesa do chá.

Figura 27 – Bicicleta, 1980



Fonte: RINGTIN. Disponível em: < <https://www.ringtina.com.ar/fondos-de-pantalla/musicales/seru-giran-en-la-pantalla-de-tu-celular/>> Acesso em: 04 de agosto de 2021.

---

todos/ na vida;/ sobre o passado e sobre o futuro,/ ruína sobre ruína,/ querida Alice!/ Este jogo que te fez feliz acabou...



Figura 28 – Alice no país das maravilhas



Fonte: Revista Galileu. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Cultura/Livros/noticia/2015/07/alice-no-pais-das-maravilhas-vai-completar-150-anos-e-ainda-nao-entendemos-todos-seus-misterios.html>> Acesso em: 04 de agosto de 2021.

#### 4.4.4. Los Violadores

Figura 29 – Banda Los Violadores, uma das primeiras bandas de punk rock da América Latina



Fonte: DISCOGS. Disponível em: <[https://www.discogs.com/pt\\_BR/artist/427572-Los-Violadores](https://www.discogs.com/pt_BR/artist/427572-Los-Violadores)>. Acesso em: 06 de dezembro de 2020.

No início dos anos 80, se formou na Argentina outra banda de rock, uma das primeiras bandas do subgênero de punk rock da América Latina. “*Los Violadores*” como era chamado a banda, somava-se ao número de artistas que denunciavam e se posicionavam contra o governo ditatorial de 1976 iniciado com o golpe de Videla. O próprio nome da banda era uma referência a isso, autointitulado “os violadores da lei”, o nome foi escolhido pela banda para dar ênfase ao objetivo do grupo.

Em 1982, a banda denotava sua anti-ditadura em seu primeiro álbum – gravado durante a Guerra das Malvinas, mas publicado apenas em 1983 –, através da canção “*Represión*”, canção número sete do álbum de estreia, do qual se tornou mais tarde um dos principais sucessos da banda.

A música *Represión* possuía um alto conteúdo ideológico, político e de protesto em sua letra. Com uma grande capacidade de síntese e um humor ácido, a banda *Los Violadores* escreveu a canção “*Represión*” com o mesmo ritmo da publicidade de Mantecol, uma das sobremesas argentina mais famosas, comercializada desde 1940 no país, guloseima feita à base de manteiga de amendoim, semolina e nozes. A canção entoada na propaganda da guloseima dizia o seguinte:

Mantecol a la vuelta de tu casa<sup>249</sup>  
 Mantecol en el quiosco de la esquina  
 Mantecol en la la panadería  
 Mantecol 24 horas al día<sup>250</sup>.

---

<sup>249</sup> Mantecol em torno de sua casa/ Mantecol no quiosque da esquina/ Mantecol na padaria/ Mantecol 24 horas por dia.

<sup>250</sup> REVISTA VENCEREMOS. Disponível em: <<https://revistavenceremos.wordpress.com/2018/02/08/punk-nietzsche-o-acerca-de-los-violadores-como-rock-existencialista/>>. Acesso em: 10 de agosto de 2021.

Figura 30 – Mantecol, manteiga de amendoim



Fonte: VAMOS SPANISH. Disponível em: < <https://vamospanish.com/discover/argentinas-sweet-tooth-part-i-the-chocolate-category/>>. Acesso em: 06 de dezembro de 2020.

Para o refrão da canção “*Represión*”, a banda Los Violadores manteve em sua composição a mesma letra e ritmo da propaganda, trocando apenas a palavra Mantecol por Repressão.

A primeira estrofe da letra era uma ironia sobre a imagem vendida da Argentina, uma história que parecia ser caracterizada com muito amor e respeito, quando na verdade a realidade era outra completamente diferente. Não havia nada de amor, paz e cordialidade, o que havia era tirania, desrespeito e violação dos direitos do povo argentino.

Hermosa tierra de amor y paz  
 Hermosa gente cordialidad  
 Fútbol, asado y vino  
 así es el pueblo argentino.  
 Censura vieja y obsoleta  
 en films, en revistas y en historietas.  
 Fiestas conchetas y aburridas  
 en donde está la diversión perdida<sup>251</sup>.

Los Violadores – *Represión*

A segunda parte da canção, o refrão da música, como já comentado acima, é o trocadilho com a sobremesa Mantecol.

Represión a la vuelta de tu casa  
 Represión en el quiosco de la esquina

<sup>251</sup> Tradução: Linda terra de amor e paz/ pessoas simpáticas bonitas/ Futebol, churrasco e vinho/ este é o povo argentino. / Censura velha e obsoleta/ em filmes, em revistas e em quadrinhos. / Festas chatas e tediosas/ onde está a diversão perdida.

Represión en la la panadería  
Represión 24 horas al día<sup>252</sup>.

Los Violadores – Represión

A estrofe fazia uma crítica a classe trabalhadora e o salário mínimo ressaltando a desvalorização dessa classe na sociedade.

Semanas largas sacrificadas  
Trabajo duro, muy poca paga  
Desocupados, no pasa nada  
en dónde está, bestias, la igualdad deseada?<sup>253</sup>

Los Violadores – Represión

Já a última parte da letra, voltava a fazer o trocadilho com a guloseima Mantecol, ressaltando que assim como o Mantecol a Repressão estava em toda parte, em todo o país era possível visualizar a forma violenta com que agiam os militares.

Represión en pizzerías  
Represión en confiterías  
Represión en panaderías  
Represión, yo no quiero represión  
Represión en Saturno  
Represión en Plutón  
Represión en Urano  
Represión en el Sol<sup>254</sup>

Los Violadores – Represión

Os roqueiros argentinos daquela época também eram hippies, tinham cabelos longos, usavam roupas velhas e largas, do qual passavam uma ideia de “rebeldia”, de “desordeiros”, e de “destruição” dos valores positivos da juventude da população argentina.

O rock através do seu jogo de palavras passava uma mensagem muito importante, a de não aceitar as coisas como são dadas, sempre questionar, refletir sobre uma dada situação. Dessa forma, o rock provocava uma reação em quem escutava-o.

O rock despertava um sentimento de esperança, um desejo de ser livre, ao mesmo tempo em que se manifestava contra os sistemas opressivos. Devido a isso, o governo queria

<sup>252</sup> Tradução: Repressão em torno de sua casa/ Repressão na banca da esquina/ Repressão na padaria/ Repressão 24 horas por dia.

<sup>253</sup> Tradução: Longas semanas sacrificadas/ Trabalho duro, muito pouco salário/ Desempregado, nada acontece onde está, bestas, a igualdade desejada?

<sup>254</sup> Tradução: Repressão nas pizzarias/ Repressão nas confeitarias/ Repressão nas padarias/ Repressão, eu não quero repressão/ Repressão em Saturno/ Repressão a Plutão/ Repressão a Urano/ Repressão ao Sol.

erradicar o rock a todo custo, destruí-lo como se fosse uma praga. E o meio mais fácil de fazer isso era censurando o rock. Dessa forma, o rock era uma música que não tocava nas rádios e sequer aparecia na televisão, o governo não queria que ninguém falasse de rock.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em 30 de outubro de 1983, a fórmula Afonsín-Martinez, sobressaia sobre os candidatos do peronismo, com quase dois milhões de diferença dos votos, alcançando 52% dos votos populares, o radicalismo superava o peronismo nas urnas, o que para muitos foi uma surpresa. Longe de ser um revolucionário, Afonsin era visto como uma forma razoável de sair do Processo.

Finalmente, dava-se o fim ao Processo de Reorganização Nacional e a Argentina acordava após um letargo de horror, no entanto, as sequelas deixadas eram gigantescas e suas consequências desastrosas são visualizadas ainda hoje na atualidade, quase 40 anos depois. As atrocidades cometidas pela ditadura apareciam escancaradas nos jornais e revistas, nas letras das músicas e nas capas de muitos discos.

Entretanto, o fim da ditadura não significava o retorno de um paraíso perdido, mas sim, talvez o começo de uma superação das limitações acumuladas ao longo dos quase sete anos em que os militares estiveram no poder. “A ditadura foi vista como um parênteses sinistro na história”<sup>255</sup>. Foi responsável por exterminar mais de 30.000 mil pessoas, muitos dos quais ainda hoje seguem desaparecidos, não tendo sido encontrado os seus cadáveres, dentre eles operários, professores, sindicalistas, estudantes, jornalistas, advogados, todos que de certa forma não se deixavam calar, questionando e contrariando o sistema. Além das vítimas sequestradas, torturadas e aniquiladas, cabe lembrar também das centenas de crianças roubadas, crianças que nasciam em cativeiros, ou menores de idade que eram adotadas por famílias de militares e que nunca foram encontradas.

O objetivo do presente trabalho foi contribuir para os estudos teóricos e empíricos que analisam o funcionamento do governo ditatorial, com base na observação e análise do cenário musical especialmente, na década de 50, 60 e 70 na Argentina, que foram sem dúvida um dos períodos mais desastrosos para a história do país, marcado pelas ações do terrorismo de Estado, tendo os seus objetivos pautados na promoção da “ordem e da segurança social”. Diante disso analisar a história contemporânea da Argentina, envolta por momentos políticos turbulentos, constituiu-se em um trabalho desafiador.

---

<sup>255</sup> FERNANDEZ, Jorge Christian. **Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação**. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006.

A música popular da Argentina possui uma longa e interessante história de muitas variantes locais e regionais, abarcando origens e influências muito diversas. Dentre os estilos mais difundidos na Argentina se encontram o tango, o folk, e o rock'n roll.

Durante os períodos ditatoriais, a música argentina constituiu-se em uma das mais evidenciadas manifestações da cultura popular, exercendo uma função relevante no processo de construção da formação ideológica na sociedade contemporânea. Ela se entrelaça a todo o momento com a história da Argentina. As letras das canções, as melodias, dialogam com a realidade, e por vezes, se constituem em instrumentos de transformações.

A partir da década de 30, a produção musical na Argentina já passava a desempenhar um papel importante na luta a favor da democracia. Ao longo das ditaduras instaladas na Argentina, sobretudo, nas últimas ditaduras assistidas no país – a “Revolução Argentina” e o Processo de Reorganização Nacional –, a música foi uma das formas mais inteligentes encontradas para contestar e resistir ao sistema imposto pelo governo, após o golpe civil-militar.

Desde 1930 quando o tango era o gênero mais escutado na Argentina, houve proibições e restrições por parte do governo em músicas com conotações sexuais, músicas que faziam referência a drogas, ou músicas moralistas que denunciavam o sistema de governo da época. As restrições no âmbito cultural permaneceram no país até 1949, quando Juan Perón assume a presidência pela primeira vez e anula essas restrições no âmbito musical.

Mais tarde, durante a ditadura de Onganía, novamente artistas são perseguidos e músicas são proibidas de serem difundidas, acusadas de incitar a violência ou por sua composição que se utilizava de linguagem “imprópria”, indo contra a moral e os bons costumes da época.

Em 24 de março de 1976 quando a ditadura do Processo, uma das ditaduras mais sangrentas vivenciadas não só pela Argentina, mas também a ditadura mais obscura de todo o Cone Sul foi inaugurada, acontecem mudanças em toda a estrutura econômica, política, social, e cultural do país, os artistas são então, impulsionados a buscar a música como forma de manifestação artística, de resistência e de resposta à repressão estabelecida durante o regime.

A repressão contra os artistas passa então a ocorrer com maior impacto, através dos vários tipos de tortura, de censura, de perseguição sofrida pelos músicos. A música, sobretudo, o rock and roll, construía uma vanguarda musical de protesto, conseguindo reconfigurar toda a essência da música popular argentina. Como medida a essa manifestação

cultural, foram usados à proibição de certas canções, tanto as canções produzidas por músicos nacionais, como latinos americanos e músicos internacionais.

Para “sobreviver” ao caos instalado pelas ditaduras de 1955, 1966 e 1976, o folk, o tango e principalmente o rock argentino incorporou ao longo desses períodos “códigos” em suas letras com o objetivo de confrontar aquela sociedade opressiva e genocida que havia instalado o terror no país e enganar os órgãos de censura musical.

Diferente das canções políticas produzidas durante as ditaduras conhecidas como: Revolução Liberadora e Revolução Argentina, as canções políticas produzidas durante a última ditadura (Processo de Reorganização Nacional), possuía uma estética musical diferente, não apenas por se tratar de outro gênero musical, mas também porque os músicos passaram a utilizar-se cada vez mais de códigos, de recursos linguísticos em suas letras musicais para enganar os órgãos de censura.

Em 1976, quando o poder autoritário e devastador tomava conta do governo argentino, o domínio e controle da população eram exercidos principalmente através da tortura e do desaparecimento forçados de pessoas ligadas ao modelo de libertação nacional, ou seja, os “subversivos”.

Diante dessas situações, das proibições no âmbito musical, as bandas, os artistas e os seus seguidores passam a organizar recitais clandestinos, onde os artistas podiam tocar a sua música e, sobretudo, podiam expressar sobre o cenário argentino daquele momento.

Em 1976-83 era proibido ser ativista social e líder estudantil ou simpatizante político, a solução era ser roqueiro, tanguero, folklorista, ou deixar o país, pois como gênero musical, o rock, tango e folk não se configuravam entre a lista de coisas e pessoas que os militares queriam aniquilar e erradicar. Não houve queima de disco, mas sim discos que tiveram a sua difusão restringida, ou diretamente proibida. Não houve, por exemplo, músicos do rock desaparecidos, mas sim, alguns ameaçados e aqueles que buscaram exílios em outros países<sup>256</sup>, a violência apesar de ser muito forte com os músicos, era ainda maior em outras esferas.

---

<sup>256</sup> Alguns militantes e músicos, em alguns casos músicos que eram militantes foram obrigados a exilar-se por conta da atmosfera pesada que se encontrava o país, como por exemplo: Chaly Garcia, David Lebón, Mercedes Sosa, Lito Nebbia, Serú Giran, e uma lista imensa que continua. Muitos exilavam-se em outros países da América Latina, outros optavam por refugiar-se em países na Europa.



A música era sempre suspeitosa, podendo ser uma ferramenta da guerra “psicológica-marxista”<sup>257</sup>, era como se as letras das canções fossem fazer algum tipo de “lavagem cerebral”<sup>258</sup> em quem as escutasse.

Vale ressaltar que embora a presença do tango tenha sido mais forte na repressão musical da ditadura de 1955; o folk na ditadura de 1966; e o rock na ditadura de 1976, os estilos musicais com suas composições de cunho ideológico não ficaram restritos apenas a um único período. Em 1955 já havia o folk como gênero musical, apenas não havia canções desse gênero abordando o contexto ideológico. Do mesmo modo, o rock argentino com suas características próprias já existia na ditadura de 1966, entretanto, havia poucas composições de rock abordando essa temática. Por outro lado, com a ditadura iniciada por Videla em 1976, o rock teve um grande *boom*, e quase toda a música argentina de protesto dessa época, era rock. Dessa forma, optou-se por estruturar o trabalho de modo que cada período pudesse contemplar um estilo musical, para que também houvesse a possibilidade de ser feito um breve comentário de cada um desses gêneros musicais.

A música nesse contexto político, nos períodos ditatoriais, foi um mecanismo que deu voz aqueles que não tinham voz. Configurando-se em um grito de protesto e resistência, no qual contribuiu de forma decisiva e significativa para o processo de construção da democracia argentina.

---

<sup>257</sup> PUJOL, Sergio Alejandro. *Rock y Dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket, 2007.

<sup>258</sup> *Ibidem*.

## REFERÊNCIAS

- ABBATTISTA, María Lucía. “Llegó la hora, llegó ya compañero”. La Cantata Montonera en la disputa por la montonerización del peronismo. **XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia**. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche, 2009
- AGÜERO, Laura Rodríguez. Maestras e madres. Gênero e luta docente en el post Mendozazo (1972-1973). **MILLCAYAC - Revista Digital de Ciências Sociais**, vol.1, n.1, 2014.
- AMORÍN, José. **Montoneros: La buena historia**. Buenos Aires: Catálogos, 2005.
- BARRANCOS, Dora Beatriz. **Participación política y luchas por el sufragio femenino en Argentina (1900-1947)**. Universidad de Costa Rica; Cuadernos de Intercambio sobre Centroamérica y El Caribe, 2013. p. 15-27.
- BARROS, José D’Assunção. História E Música: Considerações sobre suas possibilidades de interação. **Revista História & Perspectivas**, Uberlândia (58); 25-39, jan./jun. 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.14393/HeP-v31n58-2018-2>>. Acesso em: 20
- BOBBIO, Norberto; PASQUINIO, Gianfranco [et. al.]. **Dicionário de Política**. 2. ed. Brasília, DF: UnB 1986.
- BURKE, Peter. **A Escola dos Annales 1929-1989**. A Revolução Francesa da Historiografia. Editora Unesp: São Paulo, 1997.
- CARABALLO, Liliana; CHARLIER, Noemí; GARULLI, Liliana. **Documentos de historia argentina (1955-1976)**, EUDEBA, 1998.
- CARRASCO PAGNOSSI, Nádia. História da Prataria Mapuche: passado e presente. **Revista Arqueologia Pública**, Campinas, SP, v. 12, n. 2[21], p. 91–111, 2018.
- CARRIL, Hugo del. **Los Muchachos Peronistas**. Buenos Aires: RCA Victor Argentina SAIC: 1949. Disco (2:30 min). Disponível em: <<http://www.fishuk.cc/2018/01/muchachos.html>> Acesso em: 04 de dezembro de 2020.
- CARVALHO, Marco Antônio Serafim de. **Júlio Florêncio se torna Cortázar: o peronismo visto através da literatura, 1943-1956**. Dissertação de Mestrado - Programa de Pós-Graduação em História: Niterói, 2014.
- CHIARINY, Sebastián; PORTUGUEIS, Rosa Elsa. **Plan Conintes. Represión política y sindical**. Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos, Archivo Nacional de la Memoria, 2014.
- COHEN, Ronald. **Folk music: the basics**. Nova York: Routledge, 2006.
- COELHO, Fabiano. As Charges e suas potencialidades como fonte histórica. **XIII Encontro**

**Regional de História.** Histórias e Democracia: Possibilidades do saber histórico, 2016.

DELGADO, Julian. El show de los muertos: música y política en el grupo de rock argentino Sui Generis. **Revista A contra-corrente:** Spring, 2016. Vol. 13, Nº 3.

DE RIZ, Liliana. **Historia Argentina. La Política em suspenso 1966/1976**, Paidós: Buenos Aires, 2000.

DISCÉPOLO, Enrique Santos. **Cambalache**. Buenos Aires: Korn, 1935. Disco (3:10 min). Disponível em: <<https://www.lyricskeeper.com.br/enrique-santos-discepolo/cambalache/>> Acesso em: 20 de junho de 2021

DI TELLA, Torcuato. **História social da Argentina contemporânea**. 2. ed. Brasília: FUNAG, 2017.

DORNELLES, Vanessa Morais. “Porque es muy malo dejar pasar por un costado a la historia esta”. **As canções de León Gieco, a ditadura e a luta por direitos humanos na Argentina (1973-1992)**. Monografia apresentada ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2018.

FAVORETTO, Mara. Charly García: alegoría y rock. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 2, v. 1, p. 97-123, jul.-dez. 2013.

FERNANDEZ, Jorge Christian. **Argentina 1976-1983: Extermínio Organizado de uma Nação**. Porto Alegre: Comissão de Acervo da Luta contra a Ditadura, 2006.

FERNANDEZ, Jorge Christian. **Anclaos en Brasil: A Presença Argentina No Rio Grande Do Sul (1966 - 1989)**. Tese de Doutorado História, Departamento de História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

FERNÁNDEZ, Jorge Christian. (2019). Do brain drain ao exílio: apontamentos sobre emigração e radicalização política na Argentina, de Onganía a Isabel, 1966-1976. **Revista História: Debates E Tendências**, 19(3), 402-419. Disponível em: <<https://doi.org/10.5335/hdtv.3n.19.9864>>. Acesso em: 29 de junho de 2022.

FIUZA, Alexandre Felipe; DUARTE, Geni Rosa. “La marcha de la bronca” de Miguel Cantilo: velhas e novas canções do desassossego. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 1, p. 47-67, jul.-dez. 2015.

FRANCIA, Tito; MATUS, Oscar; TEJADA GÓMEZ, Armando; et. al. **Manifiesto fundacional del nuevo cancionero**. 1963. Disponível em: <<http://www.mercedessosa.com.ar/arcon/nuevocancionero.htm>>. Acesso em: 15 de junho de 2022.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. Tradução de A. Costa. 4º ed, RJ: Record, 2006.

GENERIS, Sui. **Para quién canto yo entonces**. Buenos Aires: Talent Microfon: 1974. LP, álbum de estúdio (3:43 min). Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/sui->

generis/1047265/> Acesso em: 20 de março de 2021.

GIECO, León. **Hombres de Hierro**. Buenos Aires: José Netto Producciones: 1972/1973. (4:29 min). Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/leon-gieco/771236/traducao.html>> Acesso em: 20 de março de 2021.

GIRÁN, Serú. **Cancion de Alicia em El Pais**. Buenos Aires: SG Discos:1980. LP, álbum de estúdio (4:35 min). <<https://www.letras.mus.br/seru-giran/483592/>> Acesso em: 20 de março de 2021.

GIRÁN, Serú. **Los sobreviventes**. Buenos Aires: ION Studios: 1979. LP, álbum de estúdio (4:48 min). <<https://www.letras.mus.br/seru-giran/1323668/>> Acesso em: 20 de março de 2021.

GIRÁN, Serú. **Noche de Perros**. Buenos Aires: ION Studios: 1979. LP, álbum de estúdio (6:30 min). <<https://www.letras.mus.br/seru-giran/483603/>> Acesso em: 20 de março de 2021.

GOBELLO, José; OLIVIERI, Marcelo H. **Lunfardo. Curso básico y diccionario**. Buenos Aires: Libertador, 2005, p. 11-12.

GOMES, Salatiel Ribeiro. **Ditaduras Militares - Brasil, Argentina, Chile E Uruguai**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

GOMES, Samanta Rocha. **Demoliendo hoteles e construindo uma identidade. O rock argentino como elemento de identidade nacional através da obra de Charly Garcia**, 2010. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

GUIA CONHECER FANTASTICO EXTRA: **Terrorismo**: as faces do terror. / [edição Ana Vasconcelos]. – 1ª ed. São Paulo: OnLine, 2016.

JANKOWSKI, Paul. **Stavisky: A Confidence Man in the Republic of Virtue**. Ithaca, N.Y. and London: Cornell University Press, 2002.

JAMBEIRO, Othon. **Regulando a TV: Uma visão comparativa no Mercosul**. Salvador: EDUFBA, 2000. p. 63-76.

JUST, Elizabete. **Cor Mio, Coro Mio, Curumim: História, análise de seis peças de um repertório multicultural para coro infantil e estratégias lúdicas do Coro Curumim da Associação Cultural Cantosospeso, entre 1993 e 2003, em Milão, Itália**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013.

LAVADO, Joaquín Salvador (Quino). **Mafalda 6**. Buenos Aires: Ediciones de La flor, 1970.

LOPEZ, Ignacio Alejandro. **“Argentiniza” La democracia, defender las intuiciones. Notas sobre algunos proyectos legislativos del presidente Roberto M. Ortiz**. Boletín Americanista, año LXV. 1, n.º 70, Barcelona, 2015, p. 169-189.

LUKÁKS, Georg. **Posfácio**. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister. São Paulo: Editora Ensaio, 1994.

LVOVICH, Daniel. **Trajectoria de um Mito Conspirativo: Circulação e Uso dos Protocolos dos Sábios se Sião e seus Textos Epigônicos na Argentina (1923-1945)**. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Org.). O anti-semitismo nas Américas: história e memória. São Paulo: Fapesp/EdUSP, 2007. p. 134-136.

MAPU, Huerque. **Gustavo y Fernando**. In: Montoneros. Buenos Aires: Ediciones Lealtad – ELV, 1973. Vinyl, LP, Stereo (min). Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/7900929-Huerque-Mapu-Montoneros-Canta-Huerque-Mapu>>. Acesso em: 24 de fevereiro de 2021.

\_\_\_\_\_. **Juan Pablo Maestre**. In: Montoneros. Buenos Aires: Ediciones Lealtad – ELV, 1973. Vinyl, LP, Stereo (min). Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/7900929-Huerque-Mapu-Montoneros-Canta-Huerque-Mapu>>. Acesso em: 25 de fevereiro de 2021.

\_\_\_\_\_. **Memoria de Los Basurales (El Aramburazo)**. In: Montoneros. Buenos Aires: Ediciones Lealtad – ELV, 1973. Vinyl, LP, Stereo (min). Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/7900929-Huerque-Mapu-Montoneros-Canta-Huerque-Mapu>>. Acesso em: 27 de fevereiro de 2021.

\_\_\_\_\_. **Patria Trelew**. In: Montoneros. Buenos Aires: Ediciones Lealtad – ELV, 1973. Vinyl, LP, Stereo (min). Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/7900929-Huerque-Mapu-Montoneros-Canta-Huerque-Mapu>>. Acesso em: 28 de fevereiro de 2021.

\_\_\_\_\_. **Pueblo peronista**. In: Montoneros. Buenos Aires: Ediciones Lealtad – ELV, 1973. Vinyl, LP, Stereo (min). Disponível em: <<https://www.discogs.com/release/7900929-Huerque-Mapu-Montoneros-Canta-Huerque-Mapu>>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2021.

MARANGON, Marcio Luís. **A formação humana em Goethe na obra: Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. 2018. 213 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Educação) - Universidade de Passo Fundo, Passo Fundo/RS, 2018.

MELLO, Jéssica Mayara. O Grande Lar Argentino: La ciudadanía femenina segundo Eva Perón. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: **I Simpósio Internacional de Ciência Política**. Porto Alegre, 2015.

MOURA, José Barata. **Estética da Canção Política**. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. (in): PINSKY, Carla Bassanezi. (org). Fontes Históricas. São Paulo: Editora Contexto, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2002.

NEIBURG, Federico Guillermo. O 17 de Outubro na Argentina: Espaço e produção social do carisma. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, n.20, 1992. p. 70-89.

NOVARO, Marcos. PALERMO, Vicente. **A Ditadura Militar Argentina 1976-1983 (Do Golpe do Estado à Restauração Democrática)**. São Paulo: Edusp, 2007.

PÁJAROS, La Máquina de Hacer. **No te dejes desanimar**. In: Películas. Buenos Aires: ION Studios: 1977. LP, álbum de estúdio. (04:10 min). Disponível em: <<https://rock.com.ar/artistas/361/letras/2753>>. Acesso em: 28 de junho de 2022.

PÁJAROS, La Máquina de Hacer. **Qué se puede hacer salvo ver películas**. In: Películas. Buenos Aires: ION Studios: 1977. LP, álbum de estúdio. (06:16 min). Disponível em: <<https://rock.com.ar/artistas/361/letras/2751>>. Acesso em: 28 de junho de 2022.

PASCUAL, Alejandra Leonor. **Terrorismo de Estado - a Argentina de 1976 a 1983**. Tese apresentada ao curso de Pós-graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 1997.

PITTALUGA, Roberto. Memória segundo Trelew. **Sócio-histórico**, (19-20): 81-111, 2006. Disponível em: <[https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3610/pr.3610.pdf)>. Acesso em: 12 de junho de 2022.

PORTUGUEIS, Rosa Elsa. **Bombardeo del 16 de junio de 1955**. Edición revisada - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación. Secretaría de Derechos Humanos. Archivo Nacional de la Memoria, 2015.

PUJOL, Sergio Alejandro. **Discépolo. Uma biografia contemporânea**. Buenos Aires: Editorial Planeta, 1997.

PUJOL, Sergio Alejandro. **Rock y Dictadura: Crónica de una generación (1976-1983)**. Buenos Aires: Booket, 2007.

PUJOL, Sergio Alejandro. **Tango y universo juvenil: breve historia de una reconciliación**. ArtCultura, Uberlândia, v. 14, n. 24, jan-jun. 2012.

QUEBRA tudo: **A história do rock na América Latina**. Direção: Pink Talarico. Produção: Gustavo Santaolalla. EUA: Netflix, 2020.

RAPOPORT, Mario. **Historia Economica-Politica y Social de la Argentina (1880-2000)**. Cordoba: Ediciones Machi, 2015.

RODRIGUEZ, Laura Graciela. **As Políticas Educativas durante a última ditadura na Argentina (1973-1983)**. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Ditaduras Militares - Brasil, Argentina, Chile E Uruguai. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2015.

ROJAS, Gonzalo Adrián. Os partidos políticos de matriz socialista do marxismo na Argentina (1894-2006). In: **V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina. 'Revoluções nas Américas: passado, presente e futuro'**, 2013, Londrina (Paraná). Anais do V Simpósio Internacional Lutas Sociais na América Latina/2013, 2013. p. 70-102.

ROMERO, Avelino. **Buenos Aires: História e Tango: crise, identidade e intertexto nas narrativas “tangueras”**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói/RJ, 2012.

ROMERO, Luis Alberto. **Breve historia contemporânea de la Argentina**. 4ª ed. Buenos

Aires: Fondo de Cultura, 1996.

\_\_\_\_\_. **Breve historia contemporánea de la Argentina**. Ministério de cultura y educación de la nación. Buenos Aires: Tierra Firme, 1997.

SALAS, Horacio. **El tango, Breviario Ilustrado**. 1 ed. Buenos Aires: Planeta 1989. 224 p.

SANTONJA, Luis Pérez. Dmitri Shostakovich: un héroe de la música Caos en vez de música. Quodlibet: **Revista de la Academia de Música del Palacio de Minería**. nº16, 2015.

SANTOS, Raquel Paz dos. "Mi Buenos Aires querido": o tango como expressão da nacionalidade argentina nas políticas culturais do regime peronista (1946-1955). **II Seminário internacional de políticas culturais - Fundação casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro, p. 1-9, jan. 2011.

SARETTA, Fausto. Estado e desenvolvimento: Argentina e Brasil (1946-1955). In: **Segundas Jornadas de História Regional Comparada; Primeiras Jornadas de Economia Regional Comparada**, 2005, Porto Alegre. ANAIS DAS SEGUNDAS JORNADAS DE HISTÓRIA REGIONAL COMPARADA / PRIMEIRAS JORNADAS DE ECONOMIA REGIONAL COMPARADA. Porto Alegre, 2005. v. 1. p. 1-18.

SARLO, Beatriz. **La Pasion y la Excepción**. 1ªed. Buenos Aires: Siglo XXI. Editores Argentina, 2003

SÁNCHEZ, Pedro. **La Presidencia de Illia**, CEAL: Buenos Aires, 1986.

SCIAMARELLA, Rodolfo. **Evita Capitana**. Buenos Aires: RCA Victor Argentina SAIC: 1950. Disco (3 min). Disponível em: <Presentan el libro "Evita Capitana" en la UNTREF>. Acesso em: 04 de dezembro de 2020.

SESSA, Martin. **La Cantata Montoneros. Folklore, vanguardias y militancia**. Aletheia, v.1, n.1, La Plata, octubre de 2010.

SEVERINO, Carlos Molinari Rodrigues. **Jorge Rafael Videla e o processo de reorganização nacional**. Monografia apresentada ao Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília. Brasília, 2013.

SILVA, Paulo Renato da. **Memória e História de Eva Perón**. Revista de História (São Paulo), jan-jun 2014.

SILVERMAN, Jerry. **Songs that made History around the world**. Mel Bay Archive Editions, 2008. p. 43.

SMERLING, Tamara; ZAK, Ariel. **Un fusil y una canción: la historia secreta de Huerque Mapu, la banda que grabó el disco oficial de Montoneros**. Buenos Aires: Planeta, 2014.

SOSA, Mercedes. Hermano Dame Tu Mano. **La Carta**. Buenos Aires: Philips Records: 1973. Vinil, LP, Album. (03:06 min). Disponível em: < <https://www.letras.com.br/mercedes-sosa/hermano-dame-tu-mano/traducao>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2021.

SOUZA, Nathan Bastos de. **Uma voz para a América Latina? A elaboração discursiva da vida de Mercedes Sosa em documentários biográficos**. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Universidade Federal de São Carlos. São Carlos/SP, 2021.

SOUZA, Thaís Godoi de; LARA, Angela Mara de Barros. **Os Fundamentos Teórico-Metodológicos da Escola neoliberal de Chicago**: Implicações no Campo Educacional. Universidade Estadual de Maringá: Seminário de Pesquisa do PPE, 2012.

VALLE, Flausino Rodrigues. **Elementos de Folk-lore musical brasileiro**. Companhia Editora Nacional: São Paulo, 1936.

VILLAÇA, Mariana. "Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico". **Anais do Simpósio Latino-Americano de Musicologia**, Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

VIOLADORES, Los. **Repression**. Buenos Aires: Gravadora Umbral: 1983. LP, álbum de estúdio (3:06 min). Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/los-violadores/985735/>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2021.

WITTMANN, Marcus Antonio. **A Música na Espanha Franquista**. In: Abrão, Janete (org.) Espanha: política e cultura. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 79-96.




## ANEXO A – DOCUMENTOS UTILIZADOS:

Documento 1 – Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión (Canções cujas letras foram consideradas não aptas para ser difundidas pelos serviços de Radiodifusão).


TITULOS	CIRCULARES	FECHA
"YO TE AMO, PERO NO MUCHO"	24-COMART	26.11.69
"YO TE AMO, YO TAMPOCO" de S. CAINEBOURG	01-COMART	05.02.70
"FACILMENTE" de EBER LONJIO	19-EXT	07.10.70
"LE SALES LA CANA PARA IR A PESCAR"	10-EXT	14.07.71
"LA DEL TELEVISOR"	03-COMFER	10.01.73
"PIEDRE EN LA JUNGUA" de B. COOR	36-COMFER	25.10.73
"DEBES DARSE UN POQUITO MAS" de BARITO	06-COMFER	03.05.74
"YO QUIERO TU QUIERES" de CACIO CASTAÑA Y GRECO	06-COMFER	03.05.74
"MAMA ME ARJUNO LA FIESTA"	09-COMFER	31.07.74
"DESAME" de RIK SPRINGFIELD	12-COMFER	26.09.74
"ME CASO EL SABADO" de DINO DAVIS	15-COMFER	10.10.74
"CONTRABANDISTA DE FRONTERA"	16-COMFER	03.12.74
"YO TIENGO UN GANCIO" de COCO DIAZ	19-COMFER	09.01.75
"LA MIRA SUEÑA" de H. LANZI	10-COMFER	21.03.75
"ESTE CRISTO AMERICANO" de PEROCHELLI	11-COMFER	09.04.75
"MAYAL COMISARIO" de M. ORTIZ AYALA	17-COMFER	14.07.75
"HASTA SIEMPRE" de CARLOS PUEBLA	22-COMFER	03.09.75
"EL DIVORCIO" de RAUL HORNANZA	23-COMFER	09.09.75
"BOLICHE EL CUCCO" de SUPMO Y COSTA	23-COMFER	09.09.75
"CINCOPIERA DEL ESPEDIENTE" de G. LEGUIZAMON	26-COMFER	21.10.75
"BUENAS NOCHES, DOCTOR" de LIMITI Y SHAPITO	26-COMFER	02.01.76
"VOLTEAME EL DISCO" de JOSE MUÑOZ	05-COMFER	02.02.76
"CASA DE TRAFOSO, OJOS DE ATORRANTE" de CACHO CASTAÑA	06-COMFER	22.04.76
"ACARICIAME, ACARICIAME, ACARICIAME"	06-COMFER	22.04.76
"SI TE AGARRO CON OTRO TE MATO" de CACHO CASTAÑA	06-COMFER	22.04.76
"LOCO POR TU CULPA" de PALITO ORTEGA	12-COMFER	13.05.76
"TU CUERPO" de ROBERTO CARLOS	15-COMFER	26.05.76
"JAMAS" de CAMILO SESTO	17-COMFER	03.06.76
"ME GUSTA MUDAR" de CHIANE	18-COMFER	03.06.76
"EL PESO DEL PECADO" por ALDO MONGES	22-COMFER	17.06.76
"ES INUTIL VOLVER" de JOUVEAUX, MURINT Y MICHELL	21-COMFER	17.06.76
"EL CONDOR VUELVE" de A. TEJADA GOMEZ Y E. APACON	24-COMFER	22.06.76
"NO ME TOQUEN EL INSTRUMENTO" de MERCADO, BELTRANO Y YOVINO	25-COMFER	07.07.76
"LO IMPORTANTE ES SABERLO" de MALGIOGLIO Y ANELLI	28-COMFER	15.07.76
"HOY TE QUEREMOS CANTAR" de MORUITO, MOLINA Y BARUERO	32-COMFER	09.09.76
"TENGO GANAS DE TI" de FERNANDO	32-COMFER	09.09.76

Documento 2 – Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión (Canções cujas letras foram consideradas não aptas para ser difundidas pelos serviços de Radiodifusão).

		HOJA Nº 2
 <i>Presidencia de la Nación</i> <i>Comité Federal de Radiodifusión</i>		
9	"AMER PARA MARTI" de NORCKER, BILLOTE Y SUMER	32-COMFER 09.09.76
	"AMER LIBRE" de CAMILO SESTO	32-COMFER 09.09.76
	"NUESTRO PUEBLO" de CAFFERAL Y AMER	38-COMFER 12.10.76
	"NO, NO, NO" por SABINA CHUFINIK	39-COMFER 15.10.76
	"HONENAJE A HERMAN FIGUEROA PEYES-SUS ULTIMAS CANCIONES"	42-COMFER 04.11.76
	"CON PLUFAS Y CON DESGANO"	43-COMFER 15.11.76
	"ENTRE LA LLUVIA Y EL VIENTO"	43-COMFER 15.11.76
	"ME GUSTA ESE TAJO" de L. A. SPINETTA	51-COMFER 28.12.76
	"CHAMARRITA DEL MILICO" de A. ZITARROSA	63-COMFER 01.02.77
	"TONADAS DE MANUEL RODRIGUEZ" de VICENTE BIANCHI Y PABLO MERUDA	06-COMFER 25.02.77
	"ADAGIO EN MI PAIS" de A. ZITARROSA	07-COMFER 03.03.77
	"TRIUNFO AGRARIO" de ARMANDO TEJADA GOMEZ Y CESAR ISELLA	07-COMFER 03.03.77
	"MI LUNA" por MANOLO GALVAN	09-COMFER 08.03.77
	"EL PEY DE LOS CANTANTES" por VIRGILIO	09-COMFER 08.03.77
	"PRELUDIO DE AMER" por DONNA SUMER	09-COMFER 08.03.77
	"EL PROGRESO" de ROBERTO Y ERASMO CARLOS	12-COMFER 10.03.77
	"LA TREGUA" de PATRICIO MANNIS	12-COMFER 10.03.77
	"UN AMIGO, UNA FLOR, UNAS ESTRELLAS" de ANTONIO PORCHIA Y CESAR ISELLA	12-COMFER 10.03.77
	"TE RECORDO AMADA" de VICTOR JARA	13-COMFER 18.03.77
	"LAS MADRES CANSADAS" de JOAN BAEZ	13-COMFER 18.03.77
	"ESQUINAZO DEL GUERRILLERO" de FERNANDO ALEGRIA Y ROLANCO ALARCON	13-COMFER 18.03.77
	"NO NOS DOVERAN" de JOAN BAEZ	13-COMFER 18.03.77
	"EL POTRO MARIO" de M. A. RITRO Y CASTILLO	14-COMFER 22.03.77
	"AGARRAME LA ESCALERA" de M. CASTELLON, J. O. MORALES Y M. LOUBET	15-COMFER 30.03.77
	"ME GUSTA TU ROSA ROJA" de M. CASTELLON, J. O. MORALES Y M. LOUBET	15-COMFER 30.03.77
	"LA TAJAMA DE SARDIA" de M. CASTELLON, J. O. MORALES Y M. LOUBET	15-COMFER 30.03.77
	"GILITO DEL BAFRIO NORTE" de MARIA E. WALSH	16-COMFER 12.04.77
	"EL PRIMER BESO" de RAY GIRADO	18-COMFER 15.04.77
	"VIENTO" de ALBERTO CORTEZ	19-COMFER 02.05.77
	"JUANA AZURDUY" de A. RAMIREZ recitado por BARBIERI	20-COMFER 06.05.77
	"NO NOTAS QUE ESTOY TEMELANDO" de J.C. CALDERON	22-COMFER 09.05.77
	"CUERPO SIN ALMA" de A.P. CASELLA	24-COMFER 07.06.77
	"COMO A LOS TRECE AÑOS" de MATHIAS	29-COMFER 07.07.77
	"PODRIA SER MAGICO" por DONNA SUMER	38-COMFER 23.08.77
	"FIEBRE DE VERANO" de DONNA SUMER	43-COMFER 06.08.77
	"LOS BOTONES" de ROBERTO Y ERASMO CARLOS	43-COMFER 06.08.77
	"ILEGAL, MORAL O ENGORDA" de ROBERTO Y ERASMO CARLOS	43-COMFER 06.08.77
	"GAVILAN O PALOMA" de PEREZ BOTIJA, interpretado por P. ABRALDA	43-COMFER 06.08.77
	"COMPAÑERA MIA" de ALBERTO CORTEZ	44-COMFER 14.10.77
	"AYER NOMAS" de MORIS y PIPO	44-COMFER 14.10.77

Fonte: CEDOC – (Centro de Documentação do curso de História da UFMS).


Documento 3 – *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión* (Canções cujas letras foram consideradas não aptas para ser difundidas pelos serviços de Radiodifusão).

		HOJA Nº 3
		
<i>Presidencia de la Nación</i>		
<i>Comité Federal de Radiodifusión</i>		
"YO MECHERCHA GUARDO UN BESO" de C. MELLINO	44-COMFER	14.10.77
"LA CANCION DE LOS TOMTOS" de KATUNCA	46-COMFER	31.10.77
"LA DONNA CHE A'D" versión italiana de "La mujer que yo amo" por GINO PAVLI	46-COMFER	31.10.77
"MI PEQUEÑO GRAN AMOR" int. BAGLIONI	49-COMFER	08.11.77
"SIN TI" int. MANOLO OTERO	49-COMFER	08.11.77
"TRILOGIA DEL AMOR" por DONNA SUMNER	49-COMFER	08.11.77
"ROMPEME O MATME" de CONJ. TRIGO LIMPIO	50-COMFER	25.11.77
"Y SI LA SACO GNAADA" int. VELAZQUEZ	01-COMFER	01.02.78
"CUANDO VAS A LA CANCHA" de MEDUÑA y ROLDAN	02-COMFER	10.02.78
"BUENOS DIAS AMOR" de J.C. CALDERON int. JOSE JOSE	02-COMFER	10.02.78
"EL VIOLIN DE BECHO" de A. ZITARPOSA	03-COMFER	17.02.78
"LOS PAJAROS DE HIPOSHITA" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"LA GUERRILLERA" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"ESTAMOS PRISIONEROS" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"CARCELEROS" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"PERSON DOCTOR" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"MEMORIAS DE UNA VIEJA CANCION" de H. GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"NO SE PORQUE PIENSAS TU" de CUILLEN-GUARANY	03-COMFER	17.02.78
"CIELO DE LOS TUPAMAROS" de RODRIGUEZ CASTILLO	03-COMFER	17.02.78
"ROBECITO PABILLON" de E. DI FULVIO	03-COMFER	17.02.78
"TREINTA DE FEBRERO" de PIREZ BOTIJA	05-COMFER	10.04.78
"QUE SUERTE HE TENIDO DE NACIR" de A. CORTEZ	06-COMFER	18.04.78
"VISIETE DE ILANCO" de JC. CALDERON	08-COMFER	28.04.78
"LA INYECCION" de JOSE Y DELFIN AMAYA	09-COMFER	28.04.78
"CANTO A SUDAMERICA" de EDUARDO FAJU	10-COMFER	28.04.78
"AVANCEMOS SIN MIRAR ATRAS" de TIN Y JERRY	11-COMFER	18.05.78
"DE AMO" de BIGAZZI, TOZZI, TORO y GOMEZ	12-COMFER	23.05.78
"TU AUSENCIA ME DA TRISTEZA" de E. BLAZQUEZ	15-COMFER	25.05.78
"EL NEGOCIO" del L.P. APG-1 PCA 501 cuyo título es "Enganchate a todo ritmo"	16-COMFER	31.05.78
"DORA FIACA" de E. BLAZQUEZ del L.P. denominado "Somos y no somos"	17-COMFER	14.06.78
"LA LLAMADA" de SERGIO ENESTIVAREZ	18-COMFER	14.06.78
"EL BANDERO" de PEDRO CALAF	20-COMFER	30.06.78
"YO TE AMARE" de PEBFAUX	21-COMFER	06.07.78
"PIENSO EN VOS" de BATTISTI-MOGOL	24-COMFER	25.07.78
"MIENEME" de CAMILO BLANES	27-COMFER	08.08.78
"HOY NO ME LEVANTO" de MANOLO GALVAN	28-COMFER	29.08.78
"CANCION DE AMOR PARA FRANCISCA Y SU HIJITA" de LEON GIECO	33-COMFER	04.10.78
"TEMA DE LOS MOSQUITOS" de LEON GIECO	33-COMFER	04.10.78
"LA HISTORIA ESTA" de LEON GIECO	33-COMFER	04.10.78
"LAS DULCES PROMESAS" de LEON GIECO	33-COMFER	04.10.78
"ACARPAHE EL ALAZAN" de OFAR M. PALACIOS	35-COMFER	06.10.78
"ALCEH LA BANDERA" de ARIEL RAMIREZ	39-COMFER	21.11.78
"HASTA LA VICTORIA" de A. SAMPAYO	39-COMFER	21.11.78
"ES SUDAMERICA MI VOZ" de ARIEL RAMIREZ	39-COMFER	21.11.78
"HOMBRES EN EL TIEMPO" de CESAR ISELLA	39-COMFER	21.11.78
"TIENDETE, HAZ EL AMOR" de QUEEN	01-COMFER	15.01.79
"COCAINA" de ERIC CLAPTON	01-COMFER	15.01.79

Fonte: CEDOC – (Centro de Documentação do curso de História da UFMS).




Documento 4 – Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión (Canções cujas letras foram consideradas não aptas para ser difundidas pelos serviços de Radiodifusão).

		HOJA Nº 4
<i>Presidencia de la Nación</i> <i>Comité Federal de Radiodifusión</i>		
DESAYUNO" de ROBERTO CARLOS	02-COMFER	25.01.79
"MIA" de NICOLA DI BARI	03-COMFER	29.01.79
"LA FAMILIA" de COCO DIAZ	06-COMFER	07.02.79
"TODO EN UNA NOCHE DE VERANO" de FOX	06-COMFER	20.02.79
"LUCYS" de BON CAMPAGNI	10-COMFER	05.03.79
"LA BICICLETA BLANCA" de PIAZZOLLA Y FERRER	11-COMFER	20.03.79
"EL AMOR DESOLADO" de ALBERTO CORTEZ	12-COMFER	10.04.79
"SOLO TU" de STELLITA, MARFALE Y CASSANO	12-COMFER	10.04.79
"TANTI AUCHURI" de BONCOMPAGNI Y PACE	13-COMFER	10.04.79
"DOS CUERPOS" de PICCOLI, VANDELLI Y BALDAN	13-COMFER	10.04.79
"PREGUNTAS, PREGUNTAS" de DE LA COLINA	15-COMFER	11.05.79
"LAS MARIPOSAS" de FIGUEROA	16-COMFER	28.05.79
"BESO A BESO, DULCEMENTE" de C. DAMICO, GRIEGO GERERDO, SCANDOLARA, SANTA CRUZ	16-COMFER	28.05.79
"SAN JAVIER" de RODRIGUEZ	18-COMFER	08.06.79
* "COMO DIOS MANDA" de JUAN SANCHEZ MANTEL	22-COMFER	25.06.79
"RES Y MAS Y MAS" de PAUL VIALE	23-COMFER	25.06.79
"Y TU SOBRE MI" de Z'CAR	23-COMFER	25.06.79
"PENSANDO EN TI" de TORMENTA	23-COMFER	25.06.79
"A MI LAS MUJERES NO FU NI FA" de PERET	25-COMFER	29.06.79
* "ROMPAMOS EL CONTRATO" de HENRY NELSON	33-COMFER	12.07.79
* "SOLO PIENSO EN TI" de VICTOR MANUEL	35-COMFER	24.07.79
"DOÑA MACLOVIA" de CARLOS DI FULVIO	43-COMFER	24.08.79
"ENCIENDE MI FUEGO" de DOOPS	X55-COMFER	10.10.79
"TU ENCIENDES MI FUEGO" de WICKFIELD	55-COMFER	10.10.79
"SANGRE DE MINERO" de H. GUAPANY	62-COMFER	25.10.79
"LA CONQUISTA DEL DESIERTO" de DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"CARNE DE CARON" de CARLOS DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL TRIUNFO DE PIEDRA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"PASA EL HALON" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL COMPAÑE DE SAN CARLOS" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"ALLA VA EL TORO VILLEGAS" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL TRIUNFO DEL ALAMERE" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"SOLDADO FRONTERA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"EL FINAL DE LA EPOPEYA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"TIERRA RAQUELINA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"LA MUERTE DE CALFUCURA" de C. DI FULVIO	66-COMFER	02.11.79
"VIOLENCIA EN EL PARQUE" de AQUELARE	*67-COMFER	09.11.79
"PERDONEMOSNOS" de DESSANEDI Y NUSSO	68-COMFER	09.11.79
"ME MUERO, ME MUERO" de LOLITA DE LA COLINA	71-COMFER	14.11.79
"EL SECUESTRADO" de QUINTEROS Y MONTOYA	76-COMFER	29.11.79
"EL EMPUJE" de VALDES Y REY	76-COMFER	29.11.79
"LO QUE TENGO PARA DARTE" de KUSTIN Y SANCHEZ	76-COMFER	29.11.79
"EL CUPA JOSE" de MENDUIÑA, VIDELA Y MARQUEZ	76-COMFER	29.11.79
"EL ENFIERRO DE BELISARIO" de A. RUIZ DEL CASTILLO	76-COMFER	29.11.79
"POEMA Nº 0 Y TRES PUNTOS" de RIVERO Y ALPOSTA	76-COMFER	29.11.79
"SAN LORENZO" en tiempo de rock por BILLY BOND de CAYETANO SILVA	78-COMFER	05.12.79
"COMARADA" de CHARLES AZNAVOUR	84-COMFER	14.12.79
"EL LUTE" de FARIAN, BLUM Y JAY	84-COMFER	14.12.79


\* NO APTO HORARIO PROTECCION AL MENOR

Documento 5 – Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión (Canções cujas letras foram consideradas não aptas para ser difundidas pelos serviços de Radiodifusão).

 PRESIDENCIA DE LA NACIÓN Comité Federal de Radiodifusión		BOE N.º 5	
	"¿TE GUSTARÍA PASAR LA NOCHE CONTIGO?" de L. RUSSE, PROBY Y I. LEVINE	01-COMFER	08.01.80
	"WAKE UP" de BRIS-JANNEY que se individualiza con el siguiente estribillo:		
	"WAKE UP AND MAKE LOVE WITH ME WAKE UP AND MAKE LOVE WAKE UP AND MAKE LOVE WITH ME I DONT' WANNA MAKE YOU ... "		
	"TEFO TERO" de FARIOS VELAZQUEZ	14-COMFER	17.03.80
	"LA COUPE DE MI SEÑORA" de ALTOR DESCONOCIDO	15-COMFER	17.03.80
	"BLUES DE LUCIA" de FERNANDO GOIN	17-COMFER	24.03.80
	"RENTO TODO MOTO MIL ... VISIE" de BOLO MOFAN IOPET	20-COMFER	09.04.80
	"UN MUCHACHO ESPECIAL" de FAVIO ROLANDO Y TONY SERGAL	22-COMFER	11.04.80
	"DIEZ DECIMA DE SALUDO AL PUEBLO ARGENTINO" de A. ZIVAROSA	22-COMFER	11.04.80
	"AYUDAME A PASAR LA NOCHE" de MANUEL ALEJANDRO	28-COMFER	26.04.80
	"OTRO LADRILLO EN LA PARED" de PEK FLOYD	31-COMFER	28.04.80
	"QUIERO VIVIR CONTIGO" de ARGENTINO JESUS VILLA/IRINA (CLAUDIO)	43-COMFER	01.07.80
	"HALLA UN FOQUITO MAS CERCA" de VICENT MONTANA JR.	46-COMFER	07.07.80
	"RON Y SED" de AMSTERDAM	48-COMFER	07.07.80
	"PAN Y JAMON" de MARCOCHI	50-COMFER	14.07.80
	"PADRE VINO" de ALARCON Y AGUIERE	55-COMFER	11.08.80
	"MARCHA DE OCTUBRE Y LLANTO" de ERVIN	59-COMFER	23.09.80
	"TE IMAGINAS MARIA" de MAGDALENA	63-COMFER	30.09.80
	"CUIDADO NEVA" de GEORGE DUKE	63-COMFER	28.10.80
	"GUAJIRA DE LOS VAMPIROS" de los TRISINGER	97-COMFER	25.11.80
	"EL MONTO" de CAYULO CASTILLO	04-COMFER	12.01.81
	"CRUZ DE LUZ" de DANIEL VIGLIETTI	08-COMFER	22.01.81
	"SI" de TOTO COIUGNO	16-COMFER	29.01.81
	"Y APAGO LA LUZ" de MIGUEL GALLARDO	18-COMFER	03.03.81
	"SAMBA" de CAYULO BLANES	20-COMFER	03.03.81
	"IDRAS DORADAS" de ALCEGAZ	33-COMFER	03.04.81
	"BESAME ANDR" de JOHN LENNON Y JOKO ONO	35-COMFER	23.04.81
	"DCHA A TU MADRE" de QUEEN	39-COMFER	11.05.81
	"¿CREES QUE SOY SEXY?" de ROD STEWART	42-COMFER	22.05.81
	* "QUE NO ME LLAMEN TU MUJER" de TORMENTA	49-COMFER	03.05.81
	* "SU PRIMER DESENGARO" de SANDRO Y SALARU	54-COMFER	09.05.81
	"VIERNES 3 AM" de CHARLY GARCIA	55-COMFER	09.05.81
	* "NO MIRE EL FELOU" de ISVARIO	59-COMFER	03.07.81
	* "ME GUSTA" de MIGUEL GALLARDO	64-COMFER	31.07.81
	"PEQUEÑO SUPERMAN" de JOSE LUIS PERALES	66-COMFER	31.07.81
	"ELIJO LA LOCURA" de LUIS AURI	70-COMFER	14.08.81
	"FREAILED, BOOM, BOOM" de S. MADANITTI	69-COMFER	13.08.81
	* <u>NO APTO HORARIO PROTECCION AL NIÑOR</u>		


Fonte: CEDOC – (Centro de Documentação do curso de História da UFMS).

Documento 6 – *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión* (Canções cujas letras foram consideradas não aptas para ser difundidas pelos serviços de Radiodifusão).

		HOJA Nº 6	
 Presidencia de la Nación Comité Federal de Radiodifusión			
* "DIFERENTE, BUENAS" de CATU	72-COMFER	04.09.81	
* "ASI NO TE PARA JAMES" de VERDMEJER	72-COMFER	04.09.81	
"AMIGO MIO" de MIGUEL GALLARDO	79-COMFER	01.10.81	
"AFREVENTE" de HERRERO	79-COMFER	01.10.81	
* "COMIENZO TU DIVORCIO" de MARQUITO Y LEVI	79-COMFER	01.10.81	
"BARCE QUE ESTOY VOLANDO" de JUAN DE RIOS	82-COMFER	12.10.81	
"SE BUSCA" de ROBERTO CARLOS	85-COMFER	19.10.81	

Fonte: CEDOC – (Centro de Documentação do curso de História da UFMS).

Documento 7 – *Cantables cuyas letras se consideran no aptas para ser difundidas por los servicios de Radiodifusión* (Canções cujas letras foram consideradas não aptas para ser difundidas pelos serviços de Radiodifusão).

		HOJA Nº 7	
 Presidencia de la Nación Comité Federal de Radiodifusión			
RESOLUCIONES			
TITULOS	NUMERO	FECHA	
"VOLCA INFANTIL" de VELAZQUEZ	399-COMFER/81	04.12.81	
* "AMOR A FLORA LUZ" de CAMILO BISTO	400-COMFER/81	07.12.81	
* "SI LA ROQUE DE AROCHE VOLVIERA" de MANUEL ALEJANDRO	421-COMFER/81	15.12.81	
* "LA OCASION HIZO AL LADRON" de SANDRO	225-COMFER/82	15.04.82	
"SABOREANDO" de PERET	300-COMFER/82	14.05.82	
"AMOR NO ME IGNORES" de Camilo BLANES	386-COMFER/82	05.07.82	
"EL AMOR" de PEREZ BOTIJA	387-COMFER/82	05.07.82	

Fonte: CEDOC – (Centro de Documentação do curso de História da UFMS).