

VENGA A BAILAR EL ROCK AND ROLL: A FORMAÇÃO DO MERCADO DA MÚSICA JOVEM NA ARGENTINA ENTRE OS PRIMEIROS ROCKER'S E A NUEVA OLA (1956-1964)

VENGA A BAILAR EL ROCK AND ROLL: LA FORMACIÓN DEL MERCADO DE LA MÚSICA JOVEN EN LA ARGENTINA: ENTRE LOS PRIMEROS ROCKER'S Y LA NUEVA OLA (1956-1964)

Karin Helena Antunes de MORAES*

Resumo: Este trabalho busca apresentar um levantamento acerca das principais expressões musicais voltadas para a juventude argentina em um período que abarca os anos de 1956 a 1964. Deste modo, o artigo se debruça principalmente sobre os principais eventos detonadores do interesse musical no campo do rock and roll, suas práticas, danças e as articulações com a sociedade do período. O trabalho analisa também a formação de um mercado de consumo juvenil e suas reverberações no cenário da música nacional antes da chegada do chamado “primeiro rock argentino”, movimento privilegiado pela historiografia da música jovem argentina que se inicia entre os anos de 1965 e 1967.

Palavras-chave: rock, música jovem, juventude, Argentina

Resúmen: Este trabajo busca presentar un levantamiento acerca de las principales expresiones musicales direccionadas a la juventud argentina en un período que va del año 1956 al 1964. De este modo, el artículo se dedica principalmente a los eventos principales detonadores del interés musical en el campo del rock and roll, sus prácticas, danzas y sus articulaciones con la sociedad del período. El trabajo también hace un análisis de la formación de un mercado de consumo juvenil y sus huellas en el escenario de la música nacional antes de la llegada del llamado “primer rock argentino”, movimiento privilegiado por la historiografía de la música joven argentina que empieza entre los años de 1965 y 1967.

Palabras-clave: rock, música joven, juventud, Argentina

Introdução

A historiografia do rock argentino considera – não de maneira unânime – que o marco inicial do movimento foi o lançamento do disco simples da banda Los Gatos, em 1967. Este compacto continha o primeiro *hit* do gênero cantado em castelhano, *La Balsa* no lado A e *Ayer Nomás* no lado B e alcançou a marca de mais de 200.000 cópias vendidas na época. Com o sucesso da canção de autoria de Litto Nebbia e Tanguito se inicia uma etapa que se estende até meados da década seguinte chamada de “primeiro rock” ou “rock canônico” (PUJOL, 2015, p. 15), período responsável por difundir e

*Jornalista e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). karin.helena@gmail.com

fortalecer as produções cantadas em castelhano, criando uma “cena musical” consolidada (Napolitano, 2002) que irradiou de Buenos Aires para outras províncias do país.

Apesar das divergências quanto ao evento fundante, cuja cronologia varia entre os anos de 1965, 1966, 1967, boa parte da historiografia inicia o relato sobre o rock produzido no país na segunda metade da década de 1960. Este recorte é utilizado tanto em trabalhos acadêmicos, como os de FANJUL (2017) e Díaz (1993), quanto nos não acadêmicos, GRINBERG (1977) e FERNÁNDEZ BITAR (1987), por exemplo. Ainda que a escrita da música popular não hesite em alicerçar seus relatos em mitos fundacionais que marcam um antes e um depois, é preciso reconhecer que tal demarcação é hermética e excludente. Deste modo, a exemplo de PESCE (1989) e ALABARCES (1995), defendo que houve uma dupla fundação do rock na Argentina: uma em 1950, ligada à música proveniente dos Estados Unidos, onde o corpo constituía uma importante ferramenta de expressão e de prática musical e outra, mais alinhada à contracultura, iniciada depois de 1965, que teve a Inglaterra como referência.

Deste modo a proposta deste trabalho é repassar as principais expressões musicais juvenis produzidas na Argentina no período que antecede à etapa demarcada como “primeiro rock” (1965-1975)¹. Para isso, são apresentados os eventos que estimularam o interesse pelo rock and roll² e o surgimento dos primeiros músicos dedicados à música jovem na Argentina. O destaque é dado para os primeiros artistas que cantaram ao ritmo do rock ainda na década de 1950, como Eddie Pequenino, Billy Cafaro e os artistas do *Club del Clan*, grande sucesso da música juvenil dos anos 1960. Contribuem de forma significativa para esta discussão os trabalhos de KARUSH (2019), MANZANO (2010) e PUJOL (2003; 2010; 2015).

Ahi viene el rock and roll

Acreditávamos que a história do baile estava completa. Mas não foi assim, faltava alguma coisa. O inconcebível e indefinível rock. Veio do norte e veio lentamente, apesar de seu ritmo. Mas chegou e aqui podemos vê-lo. É uma dança? É um esporte? É as duas coisas ao mesmo tempo? Acreditamos que não seja nenhuma. (...) Os dançarinos não dançam rock para inspirar ninguém. Dançam porque 1957 é a era do rock. (NOTICIERO PANAMERICANO, 1957, tradução minha³)

Em 1957 muitos espectadores das salas de cinema argentinas foram apresentados a uma nova dança através do *Noticiero Panamericano* (1940-1970), um

breve noticiário que era obrigatoriamente exibido antes do início dos filmes e que tratava de temas diversos que iam do entretenimento à política. Jovens executando movimentos frenéticos surgiam na tela acompanhados de um texto narrado, que não poupava qualificativos para marcar assombro e distanciamento diante das elaboradas coreografias. Embora admitisse que havia chegado a era do rock, o narrador – para quem os jovens dançarinos eram membros de uma estranha seita – lamenta que os “bailes de hoje” estejam tão distantes dos de Balzac e Stendhal. Pudera, uma vez que aproximadamente 100 anos separavam os salões parisienses dos clubes de dança onde os argentinos agora se entregavam a um novo – e não tão bem compreendido – ritmo.

Desde que os acordes de uma nova música vinda dos Estados Unidos ressoaram na Argentina até a sua crescente popularidade no país, ela já era observada de perto por autoridades e familiares que a consideravam perigosa e obscena. Deste modo, mesmo antes da apresentação realizada pelo *Noticiero Panamericano*, os jovens argentinos já bailavam ao ritmo de suas melodias. Enquanto isso, setores conservadores acompanhavam com assombro essa nova e estranha música.

As canções de Chuck Berry, Buddy Holly e, principalmente Bill Haley e Elvis Presley desembarcaram na Argentina, tão logo surgiram durante a segunda metade da década de 1950 e contribuíram definitivamente para a popularização deste gênero musical, sobretudo entre os mais jovens. Um dos eventos mais mencionados pelas fontes como detonador do movimento rock, não apenas na Argentina, mas, em outros países da América do Sul como Brasil, Chile e Peru é o lançamento do filme *Blackboard Jungle* (1955).

Blackboard Jungle, ou *Semillas de Maldad*, em sua tradução para o espanhol, estreou nas salas de cinema argentinas em dezembro de 1955. O filme, que se concentra na jornada de Richard Dadier, o professor de uma escola que sofre com sérios problemas de delinquência juvenil, inicia com *Rock around the clock*, interpretada por Bill Haley & His Comets. Este é o único momento em que a música aparece na produção, mas sua breve presença bastou para arrebatrar mentes e corpos. O diário *La Nación* relembrou que o filme “foi tão controverso, pelo efeito que a música provocava nos jovens, que foi proibido em vários países”(LA NACIÓN, 24 abr. 2018, tradução minha⁴). No mesmo sentido, o jornalista Garry Mulholland, narra uma tentativa de censura da obra. Segundo ele, a embaixadora estadunidense Clare Boothe Luce, tentou proibir sua exibição no Festival de Cinema de Veneza, porque, segundo ela, apresentava uma “imagem negativa da América” (MULHOLLAND, 2015, p 34). Ao refluir sobre a relação que se estabeleceu entre o cinema e o rock, Mulholland toma elementos de sua

experiência enquanto jovem que experienciou essa inflexão. Sobre este momento o autor recorda que:

(...) o filme ainda não havia sido lançado por aqui, e quando quis assisti-lo, havia sido proibido para menores de 18 anos. Mas não a canção. Ela tinha algo de arrebatador, de mexer com a gente, com um som que nunca tinha ouvido antes. (...) na música, o que me pegou, foi uma batida diferente, que mexia comigo e não me deixava parado. Contagiosa, irrefreável. Mas nem eu, e nem ninguém podia imaginar que daquela canção em diante, nem o cinema, nem o mundo, e nem nós todos, nunca mais seríamos os mesmos. (MULHOLLAND, 2015, p. 38).

Em 1956 Bill Haley & His Comets protagonizaram um filme homônimo de grande sucesso do grupo – *Rock around the clock*, que na tradução para o espanhol ficou conhecido como *Al compás del reloj*, que estreou na Argentina no final daquele ano. Além de Haley, atuaram no filme outros músicos que começavam a se tornar tão populares quanto o próprio rock and roll como The Platters, Johnny Johnson, além do *disc jockey* Alan Freed. O destaque para este último se deve ao fato de que Allan Freed não é apenas o criador do termo “rock and roll”, como também foi um dos grandes responsáveis pela popularização do gênero entre os jovens brancos nos Estados Unidos (MUGGIATI, 1983, p. 82).

Os efeitos dessa estreia foram ainda mais intensos dos que os observados anteriormente com *Blackboard Jungle* e deixaram umas quantas poltronas quebradas pelo caminho. Em Buenos Aires “os meninos e as ‘meninas menos tímidas’ abandonaram seus assentos para ‘dançar com seus ídolos da tela’” (REVISTA ANTENA, 1956 apud MANZANO, 2010, p. 24, tradução minha⁵). Este fenômeno se repetiu em inúmeros países das Américas e também da Europa. Uma matéria publicada na *Folha de São Paulo* em outubro de 1956 relata a estreia do filme em Londres. A nota afirmava que um jornalista inglês, que acompanhou as projeções, “jamais vira espetáculo semelhante”. A matéria prossegue informando que *Rock around the clock* desatou uma série “delitos” como os registrados na Austrália, quando “um homem foi navalhado” ao tentar impedir que os jovens provocassem tumulto nos cinemas. O relato se encerra ponderando que:

(...) são tais as preocupações que esse novo genero de musica está provocando que um juiz de Londres aventou a necessidade de se proibir a divulgação da mesma. "Se - disse ele - essa musica provoca nos jovens os mesmos efeitos do alcool, não vejo porque não se proiba a sua divulgação, da mesma forma que é proibido o consumo de alcool pelos menores⁶" (FOLHA DE SÃO PAULO, 1956).

No Brasil, as autoridades de São Paulo emitiram alerta para as funções da película depois que salas de exibição foram destruídas na capital, Rio de Janeiro. Os eventos levaram o então governador, Jânio Quadros (1955-1959), a emitir nota oficial em que determinava que a polícia tinha permissão para deter “colocando em carro de preso, os que promovem cenas semelhantes. Se forem menores, entregá-los ao honrado juiz” (MULHOLLAND, 2015, p. 51). Enquanto isso, grupos como o Movimento de Arregimentação Feminina e a Comissão de Moral e Costumes da Confederação das Famílias Cristãs também pressionavam para que a faixa etária da produção fosse alterada de 14 para 18 anos.

Na Argentina o clima de apreensão das autoridades não era muito diferente do observado no Brasil. Desde setembro de 1955 o país passava por uma ruptura institucional provocada pelo golpe contra o presidente Juan Domingo Perón (1946-1955 e 1973-1974) e era comandado pelos militares, que prezavam por determinados códigos e valores judaico-cristãos. No entanto, apesar da fratura provocada pela autodenominada “Revolução Libertadora” (1955-1958) — que também seria conhecida por Revolução Fuziladora, termo cunhado pelo escritor e jornalista Rodolfo Walsh — Sergio Pujol considera que a vida cultural do país seguiu com certa normalidade. Diante deste curso habitual o autor enfatiza que “a cronologia da história política tem razões que a história cultural não compreende” (PUJOL, 2003, p. 288, tradução minha⁷). Pujol não nega que houve um aumento no patrulhamento exercido pelo novo regime às práticas de ócio e a elementos considerados “peronistas” como o tango e o futebol. Entretanto, à medida em que o clima de violência política e de perseguição às figuras ligadas ao peronismo crescia, florescia também inúmeras expressões artísticas e culturais, não apenas na cidade de Buenos Aires, mas também em outras províncias do país. Na capital foi inaugurado em 1956 o Museu de Arte Moderno de Buenos Aires e os cinéfilos da cidade concorriam às mostras idealizadas por Alberto Kipnis, no Cine Lorraine. O local, que exibia obras de cineastas como Bergman, Godard, Truffaut, Antonioni e Fellini, fazia um grande sucesso entre os jovens universitários. A algumas quadras dali, o Instituto Di Tella abria suas portas, já sob o governo eleito de Arturo Frondizi (1958-1962). Encabeçado por Jorge Romero Brest, o Di Tella abrigou um movimento que tinha como objetivo ressuscitar a arte abstrata que o governo de Perón deixava de lado (KARUSH, 2019, p. 118).

Existia também a intenção de colocar Buenos Aires no mapa das capitais culturais ligadas às vanguardas. Outra mudança significativa ocorrida neste momento, se deu no âmbito das universidades. Durante o peronismo, as instituições estiveram

controladas por católicos apegados às tradições nacionais. Paulo Renato da Silva relata que depois do golpe contra Perón:

O historiador socialista José Luis Romero (1909-1977) foi nomeado reitor da UBA. Todos os professores foram exonerados e foram abertos concursos para todos os cargos. Além dos documentos e procedimentos comuns a qualquer concurso, havia um novo requisito: os candidatos não poderiam ter tido qualquer relação com o governo peronista. (SILVA, 2009).

O processo de “desperonização” da Argentina era comemorado por uma parcela significativa das camadas médias, intelectuais e artistas, que sentiam que havia um clima mais aberto e livre para experimentações (KARUSH, 2019, p 120). O autor afirma ainda que neste cenário, a música se converte em um elemento fundamental de expressão e divulgação artística. Para estes grupos o Octeto Buenos Aires, criado por Astor Piazzolla, é reivindicado como um dos principais símbolos da vanguarda que se contrapunha ao nacionalismo defendido pelo antigo governo⁸.

No início da década de 1950 o tango já se encontrava em dificuldades comerciais aprofundadas com a crise econômica. Além disso, inúmeras mudanças se apresentavam no cenário global da música, onde o tango tradicional, já soava antiquado. Matthew Karush avalia que o grupo formado por Piazzolla e sua proposta de modernização do tango tocaram fibras sensíveis nos críticos musicais que se lançavam com entusiasmo à esta sonoridade. Não faltavam notas positivas sobre o músico nas principais revistas do país que utilizavam adjetivos como “revolucionário”, “autêntico” e “moderno” para legitimá-lo. Nas páginas destas publicações também se revelaram as disputas entre o “nacional” e o “estrangeiro” que marcaram os argumentos acerca da música popular argentina neste período. Matthew Karush revela ainda que neste momento, alguns leitores escreviam cartas para repudiar a atenção que a “música yanqui” conquistava nas revistas⁹.

Regressando aos filmes estrangeiros exibidos depois da queda de Perón, Valeria Manzano observa um aspecto interessante quando das primeiras emissões de *Rock around the clock*, na cidade de Buenos Aires. Analisando uma reportagem realizada pela revista *Antena*, publicada em 1957, a autora observou que as *teenpics*¹⁰, atraíam uma audiência familiar, ao menos, nas primeiras semanas de exibição do filme. As *teenpics* logo se transformaram em um grande êxito, cujo principal responsável foi o executivo Sam Katzman. Segundo Antônio Carlos Florenzano, Katzman “criou em 1955 uma produtora voltada apenas para unir a música popular com o cinema para a juventude” (KATZMAN, 2017, p. 13). Sendo assim, após o sucesso alcançado pelo filme

protagonizado por Bill Haley, vieram muitas outras produções. O crescimento de obras voltadas para o público jovem fez com que um dos maiores ídolos da música naquele momento, Elvis Presley, suspendesse sua agenda de apresentações. A partir de 1960, Elvis deu uma pausa nos concertos e shows para a televisão para se dedicar integralmente à atuação e à gravação de músicas para trilhas sonoras (FLORENZANO, 2017, p. 14).

Na Argentina, a circulação destas produções foi favorecida pela modificação na lei que restringia a exibição de filmes estrangeiros sancionada pelo peronismo. Manzano aponta que em 1957, um total de 701 produções estrangeiras estrearam nas salas de cinema do país, sendo que 397 delas eram de origem estadunidense. A autora avalia que:

Talvez, como resultado dessa oferta tão abundante, esse ano bateu um recorde em termos de assistência do público: só nas salas da cidade de Buenos Aires foram vendidas 75 milhões de entradas, cifra muito superior às 67 milhões vendidas em 1954 e as 45 milhões em 1960. Os jovens eram os mais assíduos assistentes. Enquanto isso, a nível nacional, durante a intersecção das décadas de 1950 e 1960, a população ia ao cinema sete vezes por ano. Os menores de 21 o faziam 50 vezes (MANZANO 2010, p. 23 tradução minha)¹¹.

A capilaridade do cinema na sociedade argentina, e em especial, entre os jovens provenientes das camadas médias, demonstra em termos ainda mais contundentes, o papel desempenhado pelo cinema na construção e na expansão dos modelos juvenis. As experiências cinematográficas que chegavam dos Estados Unidos estimularam os argentinos a introduzir paisagens e vozes locais às produções. Sendo assim, o país foi o primeiro na América do Sul a produzir um filme musical voltado para os jovens. *Venga a bailar el rock* (1957), foi dirigido por Carlos Marcos Stevani. Seu argumento gira em torno de um grupo de jovens que desejava realizar um festival de música com o intuito de levantar fundos para ações beneficentes.

Apesar de seu pioneirismo *Venga a bailar el rock* não é um filme exclusivamente roqueiro. Uma das possíveis explicações para que a obra explore ritmos diversos como o flamenco, a salsa e o cha cha cha reside na baixa oferta de músicos dedicados ao rock naquele momento. Outro fator a ser considerado, é que, em razão dos atos de rebeldia ocorridos nos cinemas, a vigilância sobre o rock ficou ainda mais forte. Deste modo, era preciso apresentá-lo como mais um, entre tantos ritmos de dança disponíveis nos salões familiares, uma diversão saudável e inofensiva, como demonstra o próprio argumento da película.

Os créditos iniciais são apresentados ao som de *Venga a bailar el rock*, música composta por Eber Lobato – um dos protagonista do filme – e Eduardo Pecchenino,

mais conhecido como Eddie Pequenino, músico e uma das figuras mais destacadas da produção. O registro da música foi realizado na Sociedad argentina de autores e compositores de música (SADAIC), em maio de 1957, o que atesta que o rock desembarcou no país anos antes do marco utilizado por grande parte dos trabalhos dedicados ao tema que reivindicam os músicos da segunda metade da década de 1960 como precursores do uso do castelhano. De acordo com o jornalista Víctor Tapia – um dos principais opositores à ideia fundacional com *Nebbia* e *Tanguito*, músicos que se destacam na segunda metade da década de 1960 – o primeiro registro composicional de rock na Argentina data de 1956. Se trata da canção *Rock Con Leche*, que também foi interpretada por Pequenino e pelo humorista Delfor Dicásolo, um dos compositores da obra. Víctor Tapia [2017?], tradução minha destaca ainda que “Ambos temas, apesar de serem composições autorais cantadas em espanhol, brilham pela ausência nos livros dedicados à história do rock argentino¹²”. A colocação de Tapia é parcialmente verdadeira, uma vez que tanto em *Rock con Leche* como em *Venga a bailar el rock* os músicos também se utilizam de versos em inglês.

Um exemplo mais aproximado de uma obra musical de rock integralmente em castelhano – mesmo se tratando de uma versão de Paul Anka – é *Pity, pity* (1958), interpretada por Billy Cafaro. Cafaro foi um dos grandes ídolos da música jovem no período e também é reivindicado como um dos pioneiros do rock na Argentina por alguns setores. O portal de notícias *Infobae* destaca que Cafaro desatava hordas de fãs em suas apresentações na rádio e que, segundo “conta a lenda, que a fila para ingressar a Maipú 555, templo da Rádio El Mundo, chegava até o Obelisco, cortava o trânsito e obrigou Billy Cafaro *The Great* a chegar ao local em um helicóptero!” (INFOBAE, 13.jul.2019, tradução minha¹³). O sucesso alcançado com *Pity Pity* se estendeu para a sua versão de *Marcianita* (1959), canção gravada inicialmente pelo grupo chileno Los Flamings, e que no Brasil, foi gravada por Sérgio Murilo.

Entretanto a derrocada na carreira de Billy Cafaro chegou no mesmo ano, quando gravou *Kriminal Tango*, música composta pelo alemão Hazy Osterwald, o que “provocou a fúria em milhões de tangueros” como destaca o jornalista Alfredo Serra (INFOBAE, 13.jul.2019, tradução minha¹⁴). Alguns setores interpretaram a letra como um deboche, uma provocação às tradições argentinas. Este argumento fortalecia o rechaço ao rock, que era visto como um ritmo estrangeiro que colocava em risco a cultura musical do país. Valeria Manzano relata um entre os tantos embates entre tangueros e roqueiros ocorridos neste período. Segundo a autora, o episódio, ocorrido na cidade de Bahía Blanca, província de Buenos Aires, teve lugar quando:

Um grupo autodenominado de “anti-rock” – supostamente composto por fanáticos do tango – provocou a cólera dos roqueiros ao interromper uma competição de dança gritando que o rock era uma “música degenerada” e que os roqueiros eram uma “degeneração da humanidade” (MANZANO, 2010, p.25 tradução minha¹⁵).

Alguns anos antes, nos Estados Unidos, Frank Sinatra afirmava que o “O rock and roll é a marcha marcial de todos os delinquentes juvenis sobre a face da terra”. Apesar das disputas e da troca de farpas entre artistas e defensores de outros ritmos, Carlos Polimeni recorda que este período é marcado por valores em discussão, uma vez que a juventude estava mais disposta e encontrava fatores mais favoráveis para se aventurar e viver novas experiências. Por este motivo, os “vastos setores observaram primeiro com surpresa, depois com raiva e ao final, com resignação” a expansão ocidental do rock and roll¹⁶ (POLIMENI, 2001, p. 31, tradução minha).

Diante dos frequentes choques morais e geracionais, a estrela de *Venga a Bailar el Rock*, Eddie Pequenino, adotou uma estratégia que buscou fugir deste tipo de desavença. Talvez em razão de sua experiência prévia como músico de jazz – que era, segundo Sergio Pujol (2003) – desde 1920, a música dos jovens – o trombonista enxergava o rock and roll como uma porta para o futuro. E este acesso só se daria se não confrontasse determinados valores sociais. Um exemplo disso é a música que ele interpreta em *Venga a bailar el rock*. A canção *Ahi viene el rock and roll* utiliza o refrão de *Rock a Beatin' Boogie*, de Bill Haley and His Comets em seu idioma original, mas oferece uma primeira estrofe em castelhano que é bastante ilustrativa:

Según cuenta mi abuelito
él también se enloqueció
por los vales y las polcas
y la misma historia se repite hoy
aunque ahora es otro ritmo
el que a mí me enloqueció
nadie puede ya pararalo
¡aquí viene el rock and roll!¹⁷

Na letra da canção observamos uma tentativa de aproximação mais do que de ruptura geracional. Neste fragmento temos a repetição do entusiasmo pela música, que é partilhado pelas histórias do avó e do neto. E deste modo, tal continuidade, não poderia ser interpretada como algo negativo, já que demonstra certo apego às tradições e vivências familiares.

O intérprete de *Ahi viene el rock and roll* ganhou notoriedade ao tocar na orquestra de jazz de Lalo Schifrin. Ao perceber que os ventos traziam novas sonoridades passou a se dedicar ao rock. Sendo assim, formou a banda Mr. Roll y sus Rocks, que participou com ele do filme. Os músicos assinaram contrato com a *Columbia* (CBS)

para gravação de um disco com versões de músicas de Bill Haley como *Hasta luego*, *cocodrilo* e *Mambo del rock*, que tiveram os seus títulos traduzidos, mas as letras não (MANZANO, 2010 p. 29).

Antes de ser mundialmente conhecido por trilhas sonoras de filmes e séries como *Horror em Amityville* (1979), *Bullit* (1968) e *Missão Impossível* (1966), Lalo Schifrin atuou como pianista e diretor do álbum gravado por Pequenino. Entretanto, este período da trajetória de Schifrin abriga certa desconformidade por parte do compositor. Lalo Schifrin não se mostrou muito entusiasmado com o rock em uma entrevista realizada pela revista *Mundo Argentino*, publicada em fevereiro de 1957 e analisada por Matthew Karush. Na ocasião o compositor, criticou o estilo musical juvenil, frente a isso, Karush observa que:

Como em geral, se considerava que essa música provinha do jazz, a revista *Mundo Argentino* consultou Lalo Schifrin – o mais prestigiado músico desse gênero no país – para que explicasse o fenômeno. Schifrin criticou Bill Haley dizendo que era um ‘mal músico de jazz’, mas tranquilizou os leitores ao afirmar que a nova moda não significava que houvesse ‘uma geração jovem, mas decadente’. (KARUSH, 2019, p. 68, tradução minha¹⁸)

Ao final, Schifrin atenua as críticas despendidas ao rock, que apesar disso, dava bons frutos a Eddie Pequenino. O músico passou a apresentar um programa na rádio *Splendid*, emitido aos sábados. Ainda em 1957, conduziu uma série de concursos de dança de rock and roll realizados no estádio Luna Park.

Por outro lado, enquanto crescia a adesão dos jovens e a condescendência de alguns adultos, os protestos contra o novo ritmo aumentavam de forma proporcional. Como vimos, Valeria Manzano apontava que as *teenpics* contavam com um público familiar em suas primeiras exhibições, contudo, um mês depois da estreia de *Rock Around the Clock*, a paisagem já era outra. Matthew Karush enfatiza também que o prefeito da cidade de Buenos Aires sofreu fortes pressões de entidades de orientação católica com relação às práticas de dança. Diante disso, publicou um decreto em que estabelecia normas rígidas para os concursos e para as práticas de baile nos salões. O decreto previa, entre outras coisas, que a força pública podia intervir nos bailes onde se praticasse o rock and roll. Logo no primeiro artigo da determinação é possível ler que:

(...) a realização de concursos, competições e práticas de dança denominada “rock and roll” ou outras semelhantes, somente será permitida quando a mesma for realizada com os arranjos no ritmo normal de sua música, ficando proibido fazê-lo mediante contorções exageradas, práticas acrobáticas ou figuras que afetem o normal desenvolvimento das reuniões dançantes, ou de forma que possam afetar a moral e os bons costumes, ou quando gerem histerismo coletivo, fricções e/ou golpes violentos. (BOLETÍN OFICIAL DE LA

CIUDAD AUTÓNOMA DE BUENOS AIRES, 1957 apud UNIVERSO EPÍGRAFE [entre 2014 e 2017], tradução minha¹⁹).

Havia uma atenção especial para os movimentos provocativos que não eram aceitos pela moral católica. Para Alejandro Ulloa Sanmiguel (2004), a dança que se instala com o rock apresenta uma grande liberdade para a expressão corporal. Isso porque, o rock não possui uma marcação de movimentos estabelecidos como outros tipos de baile. Cada pessoa pode dançá-lo da forma que quiser, realizando os movimentos que desejar. Outro fator destacado pelo autor é que, enquanto ritmos como o bolero, o tango ou a lambada, exigem a presença de um par, no rock o dançarino pode prescindir do outro para realizar a dança. Ulloa Sanmiguel pontua ainda que:

O rock é, na dança, a expressão suprema do individualismo; do não compromisso com o par nem o submetimento das regras fixas para a dança. Sua *kinesis* e a sua proxêmica são outras. O rock é, no limite, a negação do código e a negação do outro. Em outras palavras, é um anti código que se reconstrói e se dissolve em cada boate em que é dançado. Nesse sentido, o rock é uma dança pós-moderna, ou a expressão dançante da pós-modernidade. (ULLOA SANMIGUEL, 2004, p, 155, tradução minha²⁰).

E ainda que as “fricções” deixassem os cultores da moral e da família de sobreaviso, o rock estaria mais para uma forma de expressão e experimentação do próprio corpo antes que do corpo do outro, ainda que, tenha contribuindo para as interações juvenis com o sexo oposto. Para FEIXA e GONZÁLEZ CANGAS (2013, p. 75) o rock em seus primeiros anos representa um espaço de diversão, cuja principal fonte de expressão é o corpo. Por isso, a dança foi uma das principais formas de gerar identificação e de partilhá-la com outros jovens.

Diante da importância que a dança adquiriu dentro das práticas sociais, muitos jovens passaram a descumprir a proibição emitida pela prefeitura de Buenos Aires. Valéria Manzano recorda que um dos eventos desencadeadores de protesto juvenil foi a exibição do filme *Celos y revuelos* (1956), obra dirigida por Fred Sears, cuja estrela era Little Richard. Depois de terminada a sessão, muitos espectadores saíram às ruas de Buenos Aires 60 para dançar em torno da praça do Obelisco. A polícia foi chamada e levou um par de dançarinos para a delegacia sob a alegação de resistência à autoridade. A autora, revela ainda, que ao serem entrevistado pelo diário *Clarín*, os jovens afirmaram que “apenas queriam dançar em uma linda noite de verão e fazer o que todos os jovens do mundo fazem” (CLARÍN, 1957, apud MANZANO, 2010 p. 27, tradução minha²¹), algo que demonstra a ideia de uma identidade juvenil comum e partilhada. Outro acontecimento observado pela autora a partir da análise de jornais e revistas da

época dá conta da agressão realizada por um jovem contra a sua mãe. A matéria, também publicada no *Clarín* de março de 1957, e transcrita por Manzano relata que:

Em Córdoba, um garoto de 17 anos encontrou sua mãe – uma viúva de 52 anos – dançando rock em um clube: o garoto não pôde tolerar, assegurava a crônica, e acabou ferindo sua mãe com uma faca. Enquanto a imprensa condenava o menino por sua “agressividade”, pontuava que a mãe – uma senhora suficientemente mais velha” – estava deslocada do âmbito do rock, um espaço que era próprio de seu filho e de seus pares geracionais. (CLARÍN, 1957 apud MANZANO 2010, p.25, tradução minha²²).

Estes eventos atestam que o rock and roll em seus primórdios, assim como defendem FEIXA e GONZÁLEZ CANGAS (2013) passa obrigatoriamente pela expressão corpórea. O corpo e o movimento, transformados em dança, era a forma de expressar e liberar sentimentos e também de demarcar preferências e territórios. Os indômitos e revigorantes ares trazidos pelo rock através dos filmes são marcos contundentes no processo de construção de experiências juvenis deste período. O baile desenfreado por entre os corredores das salas de cinema mundo afora modulou a experiência de jovens como Raul Seixas, que foi partícipe destes eventos. Sobre este momento, o roqueiro brasileiro enfatizou que:

O que me pegou foi tudo, não só a música. Foi todo o comportamento do rock. Eu era o próprio rock, o ‘teddy boy’ da esquina, eu e minha turma. Porque antes a garotada não era garotada, seguia o padrão do adulto, aquela imitação do homenzinho, sem identidade. Mas quando Bill Halley chegou com ‘Around the Clock’, o filme *No Balanço das Horas*, eu me lembro, foi uma loucura para mim. A gente quebrou o cinema todo, era uma coisa mais livre, era minha porta de saída, era minha vez de falar, de subir o banquinho e dizer eu estou aqui. Eu senti que ia ser uma revolução incrível. Na época eu pensava que os jovens iam conquistar o mundo”. (DO CARMO, 2000, p. 33).

A declaração do músico nos apresenta a percepção de alguém que experienciou este momento de profundas mudanças acerca do papel social do jovem e de suas construções identitárias. Por outro lado, Sergio Pujol (2003, p. 289), assegura que as rupturas entre jovens e adultos não foram tão profundas na década de 1950, mas que ainda assim, podemos considerar este, como um momento crucial para a ebulição da contracultura que se instalaria na década seguinte.

A formação do mercado musical juvenil e a consolidação da nueva ola

A intensa popularidade das competições de dança, dos filmes e das músicas que dialogavam de forma mais direta com a juventude deram mostras de que havia uma expansão do interesse sobre estes produtos. Contudo, a produção do rock and roll em

espanhol foi por muito tempo relegada a segundo plano pelas gravadoras que atuavam na Argentina. Foi apenas com a chegada de Ben Molar que a CBS passou a acreditar que o rock com letras em espanhol, podia alcançar índices de popularidade semelhantes aos do bolero, se fosse comercializado de forma transnacional (FEIXA; GONZÁLEZ CANGAS, 2013, p, 61). Foi a partir deste redirecionamento de mercado, iniciado pela CBS, que a companhia pôde, em 1959, celebrar que pela primeira vez as gravações produzidas por sua subsidiária argentina também foram vendidas em outros mercados.(KARUSH, 2019, p. 104). Os responsáveis pela proeza foram os jovens do quinteto Los Cinco Latinos, que gravaram canções na linha do *do wop* realizado por The Platters, de quem copiavam, inclusive, a estrutura da formação da banda: quatro homens e uma mulher. Anos mais tarde, a *Columbia* voltaria a emplacar um sucesso continental com o grupo mexicano Los Teen Tops, que se dedicavam a versionar músicas dos astros do rock and roll estadunidense.

Por outro lado, a *RCA*, que havia largado em desvantagem na disputa – uma vez que tardou em reconhecer que o rock e a música juvenil não eram uma moda passageira – transferiu seu encarregado de artistas e produções para Buenos Aires. Ricardo Mejía deixava a filial mexicana para se estabelecer na Argentina, o que fez do país um dos protagonistas do cenário musical no período. Aliadas às políticas nacionais de transnacionalização dos produtos culturais Mejía impulsionou uma série de pesquisas para compreender de forma substancial o cenário musical. A partir disso, começou a realizar audições para encontrar cantores com potencial de se tornarem ídolos da música juvenil. Renata Oliveira destaca que os artistas aprovados nos testes foram promovidos através de uma compilação de canções batizada de *Peligro Explosivo*, que foi lançada em 1962. A autora observa também que estas coletâneas abrigavam uma grande variedade sonora, “que incluía até uma canção de Nelson Gonçalves e um tema composto pelos irmãos tangueros Virgilio e Homero Expósito” (OLIVEIRA, 2006, p. 30). A exemplo do que ocorreu com o filme *Venga a bailar el rock*, ainda não haviam artistas suficientes dedicados ao rock quando do lançamento dos álbuns. Mesmo assim, os discos desta coleção serviram para que as gravadoras estadunidenses passassem a ver os países ao sul do Rio Grande, como um mercado a ser explorado. Para isso, era necessário buscar talentos locais que pudessem transitar ao lado dos grandes nomes do rock estadunidense na preferência dos consumidores.

É no entrecruzamento entre os espaços a serem desbravados e as novidades tecnológicas que emerge a “*nueva ola musical*”²³, que seria o carro chefe das companhias no início da década de 1960. Através das audições realizadas por Ricardo

Mejía, com o aporte de Ben Molar e de Leo Vanes, foi possível selecionar algumas figuras com potencial para encabeçar um projeto ambicioso: um grupo de artistas juvenis que, além de gravarem canções, também seriam as estrelas de um programa de TV. Nascia assim *El Club del Clan*, o grande antagonista do movimento dos jovens roqueiros pós-1965.

Valeria Manzano (2010, p. 40) relata que, a princípio, parecia que o projeto estava fadado ao fracasso. A atração, que ia ao ar pelo *Canal 11*, não alcançou índices satisfatórios de audiência. O grupo também esteve prestes a se separar depois que alguns de seus membros protestaram publicamente pela falta de pagamento. A sorte, segundo a autora, mudou quando a atração passou a ser transmitida pelo *Canal 13*, emissora de maior audiência na Argentina, o que os catapultou para o estrelato. A historiadora avalia que os produtores realizaram um forte direcionamento de imagem, criando nomes artísticos e construindo arquétipos para cada um dos membros do grupo. Pajarito Zaguri (1941-2013) – que integrou bandas da etapa pós-65 do rock como Los Beatniks e La Barra de Chocolate – recorda que chegou a fazer testes para integrar a atração, mas que, de algum modo, não se sentia conectado com as músicas que lhe pediam para cantar nas audições (GAFFET, 2016). A respeito da lapidação da imagem criada e vendida pela atração, Manzano salienta que o “clã” buscava emular a personalidade e os gostos dos jovens argentinos de classe média, uma vez que:

Buscava representar um microcosmos da juventude argentina e de seus gostos musicais. Por exemplo, Lalo Fransen corporizava um garoto de classe média, estilo playboy, que cantava twist e boletos; “Tanguito” Cobian cantava, claro, tango, Chico Novarro e Raúl Lavié – já ingressados na terceira década de suas vidas – cantavam ritmos tropicais e boleros; e Jolly Land encarnava a garota americanizada que cantava canções pop. Violeta Rivas, por outro lado, fazia versões em castelhano de famosas canções italianas; Johnny Tedesco fazia ele próprio com o rock e o twist; e Palito Ortega – o representante das províncias do interior – cantava boleros, folclore e twist. (MANZANO, 2010 p. 40, tradução minha²⁴).

Este pequeno universo de ritmos e estilos musicais era transmitido pela televisão através de quadros divertidos que não ofereciam grandes ameaças à ordem social (KARUSH, 2019, p. 58). Manzano complementa afirmando que na atração, havia predomínio do conservadorismo cultural, uma vez que não questionava os valores da família patriarcal e defendia a ideia de uma diversão comportada. Deste modo, o rock do *Club del Clan* era entregue de forma diluída, asséptica e apta para o consumo familiar. Mejía apostava que, ao desvincular o rock de sua imagem rebelde, poderia

alavancar as vendas do grupo. Neste sentido, Karush recupera uma entrevista do produtor do grupo e avalia que:

sua estratégia consistia em promover ídolos para meninas adolescentes que, por sua vez, convenceriam os seus pais a comprar os discos, mas isso só aconteceria com os ídolos mais inofensivos. (KARUSH, 2019, p. 68, tradução minha²⁵).

O *Club del Clan*, produto mais exitoso da *nueva ola* na Argentina, estabelece pontos de contato com o formato adotado por outros produtos musicais voltados para os adolescentes ao longo do continente, entre eles, a Jovem Guarda brasileira (1965). O produtor Marcelo Fróes, em seu livro *Jovem Guarda: em ritmo de aventura* (2000), afirma que o modelo adotado pela CBS na atração tinha como principal influência o *Club del Clan*. A atração televisiva argentina foi transmitida entre 1962 e 1964 e além dos programas televisivos, os jovens se apresentavam também nas rádios, gravavam filmes e apareciam nas revistas.

Os cantores também realizavam apresentações ao vivo em um importante espaço de sociabilidade: os clubes de baile. Graças ao grande sucesso alcançado por alguns de seus integrantes, como Palito Ortega e Leo Dan, as vendas do mercado fonográfico doméstico cresceram 60% em 1962 e 75% no ano seguinte, quando a RCA lançou três LP'S com as músicas que eram interpretadas na atração televisiva. Como parte da estratégia para alavancar as vendas, o preço dos discos foi quatro vezes menor do que os demais, fazendo com que cada um dos álbuns vendesse 300.000 cópias (MANZANO, 2010, p. 42). Isso possibilitou que jovens provenientes de camadas mais baixas também pudessem adquirir os discos dos artistas mais populares do momento.

O sucesso comercial, aliado ao constante direcionamento de imagem de seus artistas e à acusação de que suas letras eram grudentas e sem nenhuma profundidade, fez com que o êxito do grupo fosse incompreensível para muita gente. Carlos Díaz (1993, p. 63) defende que houve, por parte das companhias discográficas, uma grande necessidade de conquistar e cativar o mercado juvenil em expansão. Deste modo, boa parte do material publicitário das gravadoras estava pensado e construído para a divulgação dos artistas jovens. Entretanto, o autor enfatiza que a *nueva ola* e seus artistas eram marionetes nas mãos do mercado, que operava com a lógica de produção em série para fomentar a “música jovem”. A nomenclatura que identifica as sonoridades voltadas e produzidas pelo público jovem vai se alterando ao longo do tempo; música jovem, música moderna, beat, progressiva e finalmente, rock são alguns dos termos utilizados entre as décadas de 1950 e 1970.

Carlos Díaz, destaca ainda que a produção musical dos artistas da *nueva ola*, e em especial, do *Club del Clan*, era composta por um conjunto de canções previsíveis, homogêneas, com baixa complexidade métrica e instrumental. Em convergência a estas críticas, Valeria Manzano salienta que foram estas composições as responsáveis por abrir o caminho para a proposição de análises mais profundas acerca da atuação das indústrias culturais na música popular. A autora aponta:

Jornalistas, cineastas e uma plethora de outros observadores projetaram sobre os ídolos e fãs juvenis uma série de ansiedades conectadas com as massas. (...) Nessa dinâmica, a crítica a “nueva ola” foi também um dos terrenos mais significativos para dramatizar as batalhas sobre o gosto cultural. (MANZANO, 2010, p. 22, tradução minha²⁶).

Esta crítica seria o principal impulsor dos jovens que entrariam no cenário musical produzindo composições em castelhano, na segunda metade dos anos 1960. O músico Luis Alberto Spinetta contou que um ponto significativo do receio em compor rock em espanhol que muitos dos jovens do chamado “primeiro rock” enfrentaram residia no medo de soar como *El Club del Clan*. Segundo ele, as músicas destes grupos “eram muito bobas, mas de alguma forma, cantavam em castelhano e todo mundo estava empolgado com isso” (SPINETTA, 2002, apud DIEZ, 2006, p. 168, tradução minha²⁷).

Palito Ortega foi um dos poucos cantores surgidos no *Club del Clan* que conseguiu sustentar uma carreira exitosa, mesmo depois que ondas mais novas se espalharam pelo país. Palito possuía uma certa vantagem sobre seus companheiros de grupo. De acordo com Matthew Karush, isso se deve ao fato de que ele reunia qualidades importantes para ser bem aceito pelo público. O autor avalia que:

Segundo contavam inumeráveis artigos publicados nas revistas de fãs, Ortega era um garoto da classe trabalhadora, nascido em Tucumán, que havia triunfado na cidade grande graças ao seu empenho e ao seu talento musical. (...) O fato de Ortega ter saído da pobreza, somado a sua habilidade para compor canções alegres e grudentas atentas aos últimos estilos do pop, o transformaram no mais viável dos ídolos adolescentes. (KARUSH, 2019, p. 62, tradução minha²⁸).

Essa popularidade serviu para que, anos mais tarde, Ortega fosse eleito governador de sua província natal, Tucumán, entre 1991 e 1995. O astro do *Club del Clan* também exerceu um mandato como senador da república entre os anos de 1995 e 2000. Contudo, no campo musical Ortega seguiu enfrentando fortes críticas, tanto que Sergio Pujol recorda que:

Quando eu era criança e alguém queria dizer que alguém cantava mal, imediatamente falava de Palito Ortega (...) não sei quantos cantores

no mundo foram objeto de canções contrárias a eles; Palito é um deles. (PUJOL, 2010, p. 66, tradução minha²⁹).

O tempo, no entanto, parece haver aparado as arestas das diferenças que haviam entre Palito Ortega e os roqueiros que reivindicam sua filiação musical à tríade formadora do rock argentino: Los Gatos, Manal e Almendra, bandas surgidas depois de 1965. Isso se demonstra por exemplo, na aproximação entre o tucumano e o músico Charly García, ou nas colaborações musicais ao lado de Juanse, Nito Mestre, David Lebón entre outros partícipes ou músicos identificados como o “primeiro rock argentino”.

Considerações Finais

Este artigo procurou jogar luz sobre uma etapa bastante negligenciada nos trabalhos acerca do rock na Argentina. Ao longo de minha pesquisa percebi que muitas matérias de jornais, revistas, livros e trabalhos acadêmicos reforçam uma narrativa baseada no antagonismo entre os *nuevaoleros* e os músicos que passaram a produzir rock em castelhano depois de 1965. Outros, no entanto, optam por suprimir esta etapa assim como as anteriores com Eddie Pequenino ou Billy Cafaro, por exemplo. Para Lisa Di Cione, este tipo de construto narrativo, ao mesmo tempo em que mitifica as figuras do primeiro rock (1965), acaba eliminando expressões que foram significativas para a formação de um mercado musical juvenil no país. Por isso, a autora defende que:

o relato historiográfico hegemônico sobre as origens do rock em nosso país se constrói com base na exclusão de um repertório prematuro que alcançou notável popularidade entre as audiências juvenis do momento. (DI CIONE, 2014, p. 22, tradução minha³⁰).

De maneira convergente, reafirmo que seria muito difícil pensar a construção e o fortalecimento do mercado fonográfico e de consumo da música juvenil sem repassar alguns dos eventos aqui expostos. Assim, é possível afirmar que a principal contribuição dos cantores acima mencionados foi, justamente, a popularização de músicas voltadas para os jovens. É neste sentido que Valeria Manzano aponta que:

A experiência do Club del Clan foi crucial para a juvenilização da cultura de massas (...) Como ocorreu entre as décadas de 1940 e 1950, o consumo cultural serviu para marcar e elaborar disputas em torno do gosto. Em meados dos sessenta, essas batalhas eram disputadas no terreno de uma cultura de massas e práticas de consumo juvenilizadas e encontraram no termo “mersa” (aquilo que é de mal gosto) o seu princípio organizador básico. (MANZANO, 2010, p. 59, tradução minha³¹).

Por esta razão, considero improdutivo pensar o mercado do rock em castelhano sem incluir os responsáveis por abrir as portas – para o bem, ou para o mal – das gravadoras e de um mercado consumidor de música no país. Por fim, cabe destacar que não se trata de encarar este momento como uma espécie de pré-história do rock – como relembra Valeria Manzano – mas sim, de observar as características e eventos que marcaram a construção de um circuito de música jovem, do qual se beneficiaram mais tarde, os chamados “pioneiros” do rock argentino. Assim, o principal intuito foi o de estabelecer mais permanências do que rupturas entre as práticas juvenis que tomam a música como principal organizador de sociabilidades ao longo do tempo.

Referências

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

ARGENTINA Beat – Crônicas del primer rock argentino, 2006. Direção: Hernán Gaffet. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7ErFopbKwbk&t=1s>> Acesso em: 22 jun. 2020.

BALMACEDA, Daniel. *La Nación*, 2018. Disponível em: <<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/hace-60-anos-bill-haley-y-sus-cometas-en-la-argentina-nid2128155>>. Acesso em 28 mai. 2020.

BLACKBOARD Jungle. Direção: Richard Brooks, 1955.

CAFARO, Billy. *Marcianita*, 1959.

CAMMAROTTA Aldo e LIPESKER Santos. *Rock con leche*, 1956.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia – A Juventude em Questão*. São Paulo: Editora Senac São Paulo. 2000.

CHACON, Paulo. *O que é rock?*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

CELOS y revuelos. Fred Sears, 1956.

CONFLITOS e loucuras entre os jovens nas exibições do filme “Rock around the clock”. *Almanaque Folha*. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_02out1956.htm> Acesso em 3 jul. 2020.

DÍAZ, Claudio. Rock nacional, la estética de los pioneros. In: *Ensayo-Teoría-Crítica. Espacios populares en la cultura*, n. 3, p. 61-71 1993.

DI CIONE, Lisa. Autores y compositores precursores del rock and roll vernáculo en la Argentina: de Johnny Carel a los Teen Agers. In: *Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología “Hacia la*

superación de la disyuntiva teoría- praxis en la música. Prácticas y (etno) estéticas musicales". Mendoza, jul-ago, 2014.

DIEZ, Juan Carlos. *Martropía: Conversaciones con Spinetta*. Buenos Aires: Aguilar, 2006.

DON'T Knock The Rock, Direção: Fred F. Sears, 1956.

EDDIE PEQUENINO. *Ahi viene el rock and roll*, 1957.

EDDIE PEQUENINO e EBER LOBATO. *Venga a bailar el rock*, 1957.

EXPÓSITO, Virgilio. *Pity, pity*, 1958.

FANJUL, Adrián Pablo. *Mudança, consternação: Um estudo sobre o discurso no primeiro "rock argentino"*. São Paulo, 2017. Tese (Concurso de livre docência) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, USP.

FEIXA, Carles; GONZÁLEZ CANGAS, Yanko. *La construcción histórica de la juventud em América Latina: bohemios, rockanroleros & revolucionarios*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

FERNÁNDEZ BITAR, Marcelo. *50 años de rock en Argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2015.

FLORENZANO, Antônio Carlos. James Dean: da construção do mito do rebelde em Hollywood ao pioneirismo nas revoluções do rock and roll. 2017. In: *CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO*. 2017, Curitiba. Anais eletrônicos...Curitiba, 2017.

GIECO, León. *Cantorcito de contramano*, 1988.

GROSSBERG, Lawrence. *Estudios Culturales: Teoría, política y práctica*. Valencia: Letra Capital, 2010.

MUGGIATI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1983.

MULHOLLAND, Garry. *Popcorn: O almanaque dos filmes do rock*. São Paulo: Editora Seoman, 2015.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEBBIA E TANGUITO. *La Basa*, 1967.

NOTICIERO Panamericano, 1957. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/watch/?V=315957349167556>> Acesso em 12 jul. 2020.

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

OSTERWALD, Hazy. *Kriminal Tango*, 1959.

PESCE, Víctor. El discreto canto del club del clan. *Cuadernos de la Comuna*, n. 23, 1989.

POLIMENI, Carlos. *Bailando sobre los escombros* – Historia Crítica del Rock Latinoamericano. Buenos Aires: Biblos, 2001.

PRIMICIA de Universo Epígrafe!! Recuperamos un decreto de 1957 que reprimía y censuraba al baile del rock and roll!!. *Universo Epígrafe*. Disponível em <<https://universoepigrafe.wordpress.com/2017/05/03/primicia-de-universo-epigrafe-recuperamos-un-decreto-de-1957-que-reprimia-y-censuraba-al-baile-del-rock-and-roll/>>. Acesso em 10 mai. 2020.

PUJOL, Sergio. *Canciones argentinas 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

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

PUJOL, Sergio. *Rebeldes y Modernos: una cultura de los jóvenes*. In: JAMES, Daniel (Org.). Nueva Historia Argentina: violencia, proscripción y autoritarismo 1955-1976. Buenos Aires: Sudamericana, 2003, p. 280-328.

SERRA, Alfredo. La asombrosa historia del pionero del rock nacional que ganó millones y terminó en la nada por un error. *Infobae*, 13 jul.2019. Disponível em: <<https://www.infobae.com/sociedad/2019/07/13/la-asombrosa-historia-del-pionero-del-rock-nacional-que-gano-millones-y-termino-en-la-nada-por-un-error/>>. Acesso em: 18 jul. 2020.

SILVA, Paulo Renato da. *¿Alpargatas sí, libros no?* Produção cultural e legitimidade política durante o governo Perón (1946-1955). Campinas. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, 2009.

ULLOA SANMIGUEL, Alejandro. *El baile: un lenguaje del cuerpo*. In: Revista Contracampo. n. 10-11, 2004.

VENGA a bailar el rock. Dirección: Carlos Stevani, 1957.

1 Por “primeiro rock” compreendo que é um período que se inicia em 1965 – com a gravação do álbum da banda Los Gatos Salvajes – e vai até o ano de 1975, em que ocorre o concerto de despedida do duo Sui Generis 13 . Escolho este momento como um divisor de etapas dentro do processo de formação e fortalecimento do gênero no país porque o Adiós Sui Generis, realizado no dia 5 de setembro, no estádio Luna Park, em Buenos Aires, foi o primeiro grande recital de rock com atração única em termos de público. Nesta ocasião foram realizados dois concertos na mesma noite com um público que ultrapassou as 30.000 pessoas.

2 A exemplo de Grossberg (2010), não faço uma diferenciação entre os termos rock and roll e rock. Parte considerável dos autores, no entanto, inserem o rock and roll apenas no contexto dos anos 1950, com raízes mais voltadas para o rhythm and blues. Depois deste momento, o rock and roll se transformaria em um subgênero do rock

3 Creíamos que la historia del baile estaba completa. Pero no era así, faltaba algo. El inconcebible e indefinible rock. Vino del norte, y vino despacio a pesar de su ritmo. Pero llegó y aquí lo tenemos a la vista ¿Es un baile? ¿Es un deporte? ¿Es las dos cosas a la vez? Creemos que no es ninguna. (...) Los bailarines no bailan el rock para inspirar a nadie. Bailan porque 1957 es la era del rock.

4 Semilla de maldad fue tan controversial, por el efecto que provocaba la música en los chicos, que se

prohibió en varios países”.

5 “los chicos y las ‘chicas menos tímidas’ abandonaron sus asientos para ‘bailar con sus ídolos de la pantalla”

6 Neste fragmento optei por manter a grafia original da matéria no diário.

7 La cronología de la historia política tiene razones que la historia cultural no comprende.

8 O Octeto Buenos Aires foi a primeira agrupação de tango formada por Astor Piazzolla (1921-1992) ao retornar de seu período de estudos em Paris. Piazzolla desejava imprimir uma sonoridade moderna e converter o tango na música contemporânea da cidade de Buenos Aires. Para isso, o músico se dedicou a explorar novas formas de composição e de interpretação para o tango, rompendo com o modelo tradicional. Uma grande novidade foi a introdução de uma guitarra elétrica ao conjunto. Este gesto causou grande estranhamento por parte dos defensores da tradição musical. O seu inverso, a introdução do bandoneon em uma música de rock, também provocaria comentários. Em 1969, a banda Almendra lançou o seu primeiro álbum, cuja faixa Laura Va conta com a participação do bandoneonista Rodolfo Mederos, que tocou com o moderno Astor Piazzolla e com o tradicionalista Osvaldo Pugliese.

9 O autor se refere especificamente à revista *Qué*. Na ocasião, analisada por ele, a revista havia publicado matérias sobre Bill Haley e Elvis Presley. Depois disso, muitos leitores enviaram cartas de protesto, solicitando que a publicação não descuidasse dos “géneros autóctonos como el tango y el folclore” (Karush, 2019, 85).

10 Valeria Manzano (2010, p. 23) utiliza este conceito para se referir às produções audiovisuais voltadas para os jovens, cujos argumentos “describían un mundo más cándido alrededor del rock, en el cual los varones y las chicas — en su mayoría blancos y de clase media suburbana en los Estados Unidos — reclamaban sus derechos al disfrute a través del baile y la música”.

11 Quizá como resultado de esa oferta tan abundante, ese año marcó un record en términos de concurrencia de público: solo en las salas de la Ciudad de Buenos Aires se vendieron 75 millones de entradas, cifra muy superior a las 67 millones vendida en 1954 y a las 45 millones en 1960. Los jóvenes eran los más asiduos concurrentes. Mientras, a nivel nacional, en la intersección de las décadas de 1950 y 1960, la población iba al cine siete veces por año, los menores de 21 lo hacían 50 veces. (MANZANO, 2010, p. 23).

12 Ambos temas, pese a ser composiciones de autor cantadas en español, brillan por su ausencia en los libros dedicados a la historia del rock argentino.

13 Cuenta la leyenda, que la cola para entrar a Maipú 555, templo de Radio El Mundo, llegaba hasta el Obelisco

14 liberó la furia de millones de tangueros.

15 un grupo autodenominado de “anti-rock” — supuestamente compuesto por fanáticos del tango— provocó la cólera de los roqueros al interrumpir una competencia de baile gritando que el rock era “una música degenerada” y los roqueros “una degeneración de la humanidad”.

16 vastos sectores conservadores observaron primero con sorpresa, después con rabia y al final, con resignación.

17 Optei por manter no texto a canção em suas estrofe original que traduzida ficaria: Segundo conta meu vovozinho/ele também enlouqueceu/ pelas valsas e as polcas/ e a mesma história se repete hoje/ ainda que agora seja outro ritmo/ o que me enlouqueceu/ ninguém pode pará-lo/ aqui vem o rock and roll!

18 Como se consideraba en general que esa musica provenía del jazz, la revista Mundo Argentino consultó a Lalo Schifrin — el más prestigioso músico de ese género del país — para que explicara el fenómeno. Schifrin criticó a Bill Haley diciendo que era un ‘mal músico de jazz’, pero tranquilizó a los lectores al afirmar que la nueva moda no significaba que hubiera ‘una generación joven pero decadente’.

19 (...) la realización de concursos, competencias y prácticas de la danza denominada “rock and roll” u otras semejantes, sólo será permitida en tanto la misma sea realizado con arreglo al ritmo normal de su música, quedando prohibido hacerlo mediante exageradas contorsiones, prácticas acrobáticas o figuras que afecten el normal desarrollo de las reuniones danzantes, o en forma que pueda afectar la moral y las buenas costumbres, o cuando degenere en histerismo colectivo, fricciones y/o golpes violentos. (Boletín Oficial de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1957 apud Universo Epígrafe [entre 2014 e 2017].

20 El rock es en el baile la expresión suprema del individualismo; del no compromiso con la pareja ni el sometimiento a las reglas fijas para la danza. Su kinesis y su proxemia son otras. El rock es, en el limite, la negación del código y la negación del otro. En otras palabras, es el anticódigo que se reconstruye y se disuelve en cada disco bailado. En este sentido, el rock es un baile postmoderno o la expresión bailable de la postmodernidad.

21 solamente querían bailar en una hermosa noche de verano y hacer lo que todos los jóvenes en el mundo hacen.

22 En Córdoba, un chico de 17 años había encontrado a su madre —una viuda de 52 años— bailando rock en un club: el chico no pudo tolerarlo, aseguraba la crónica, y terminó por herir a su madre con un cuchillo. Mientras la prensa condenaba al muchacho por su “agresividad”, puntualizaba que la madre —

“una señora lo suficientemente mayor” — estaba fuera de lugar en el ámbito del rock, propio de su hijo y sus pares generacionales.

23 A *Nueva Ola* consistiu na produção de cantores jovens por parte das gravadoras que eram influenciados pelo *american way of life*. Este tipo de produto musical teve versões em diversos países da América Latina.

24 buscaba representar un microcosmos de la juventud argentina y de sus gustos musicales. Por ejemplo, Lalo Fransen corporizaba un muchacho de clase media, estilo playboy, que cantaba twist y boleros; “Tanguito” Cobian cantaba, claro, tango; Chico Novarro y Raúl Lavié — ya entrados en la tercera década de sus vidas — cantaban ritmos tropicales y boleros; y Jolly Land encarnaba a la chica americanizada que cantaba canciones pop. Violeta Rivas, por su parte, hacía versiones en castellano de famosas canciones pop italianas; Johny Tedesco hacía lo propio con rock y twist; y Palito Ortega — el representante de las provincias del interior — cantaba boleros, folklore y twist.

25 su estrategia consistía em promocionar ídolos para niñas adolescentes quienes, a su vez, convencerían a sus padres para que compren los discos, pero eso sólo podía ocurrir en el caso de los ídolos más inofensivos.

26 Periodistas, cineastas y una plétora de otros observadores proyectaron sobre los ídolos y fans juveniles una serie de ansiedades conectadas con las masas. (...) En esa dinámica, la crítica a la “nueva ola” fue también uno de los terrenos más significativos para dramatizar las batallas sobre el gusto cultural.

27 eran muy tontas pero, de alguna manera, cantaban en castellano y todo el mundo estaba prendido con eso.

28 Según contaban innumerables artículos publicados en las revistas de fans, Ortega era un muchacho de clase trabajadora nacido en Tucumán, que había triunfado en la gran ciudad gracias a su empeño y su talento musical. (...) El hecho de que Ortega hubiera salido de la pobreza, sumado a su habilidad para componer canciones alegres y pegadizas ateniéndose a los últimos estilos del pop, lo transformaron en el más viable de los ídolos adolescentes.

29 Cuando yo era niño y alguien quería decir que un tipo cantaba mal inmediatamente hablaba de Palito Ortega (...) no sé cuántos cantantes en el mundo han sido objeto de canciones en su contra; Palito es uno de ellos. Cabe destacar que A música citada por Pujol é *Cantorcito de contramano* (1988), composta por León Gieco. A canção tem entre seus versos iniciais a seguinte estrofe “Mientras vos cantabas, yo creo que tu mente estaba em otro lado, contando las entradas. Devolvele al pueblo la canción que le sacaste, ellos siempre están dispuestos a perdonarte”. A crítica frontal a Palito Ortega é corroborada por Gieco em inúmeras entrevistas do compositor. A letra na íntegra pode ser encontrada em: <<https://rock.com.ar/artistas/117/letras/2539>>. Acesso em 27 jul. 2020.

30 el relato historiográfico hegemónico sobre los orígenes del rock en nuestro país se construye en base a la exclusión de un repertorio temprano que alcanzó notable popularidad entre las audiencias juveniles del momento.

31 La experiencia de *El Club del Clan* fue crucial para la juvenilización de la cultura de masas (...) Como pasara en las décadas de 1940 y 1950, el terreno del consumo cultural servía para marcar y elaborar disputas en torno al gusto. A mediados de los sesenta, esas batallas se jugaban en el terreno de una cultura de masas y prácticas de consumo juvenilizadas y tuvieron al término mersa como su principio organizador básico.

Artigo recebido em 27 de agosto de 2021.

Aceito para publicação em 08 de novembro de 2021.