“La marcha de la bronca” de Miguel Cantilo: velhas e novas canções do desassossego

ALEXANDRE FELIPE FIUZA*

GENI ROSA DUARTE**

RESUMO: Este artigo enfoca a história do músico Miguel Cantilo, expoente do rock argentino, que construiu uma carreira musical com períodos intermitentes de atuação conjunta com Jorge Durietz, formando a dupla Pedro y Pablo; vale lembrar também sua atuação ao lado dos músicos da La Cofradía de la Flor Solar. São conhecidas suas composições, como “Yo vivo en esta ciudad” (1969), “Catalina Bahia” (1971) ou “La Marcha de la bronca” (1970), sendo que a última dá título a este texto, transformada em uma espécie de hino político setentista, vencendo o Segundo Festival de la Música Beat. Miguel Cantilo, além de ser um dos precursores do rock argentino, também vem construindo uma memória sobre o período por meio da literatura. A perseguição ao seu trabalho musical e a falta de perspectivas levou-o ao exílio na Colômbia e na Espanha, o que permite ampliar o foco de análise para além do quadro nacional em que estava inserido. Por fim, analisa-se aqui o percurso trilhado pelo músico e as escolhas estéticas e políticas que deram corpo ao seu cancionero.

PALAVRAS-CHAVE: Miguel Cantilo; Rock; Ditadura.

Miguel Cantilo’s “La marcha de la bronca”: old and new unquiet songs

ABSTRACT: In this study, we deal with the history of the musician Miguel Cantilo, leader of the Argentine rock, who built a musical career with intermittent periods of joint performance with Jorge Durietz, forming the duo Pedro y Pablo. It is also detached his performance alongside the musicians of La Cofradía de la Flor Solar. His well-known compositions are “Yo vivo en esta ciudad” (1969), “Catalina Bahia” (1971) or “La marcha de la bronca” (1970), the latter giving title to this text, was transformed into a sort of the seventies political anthem, winning the Second Festival de la Música Beat. Miguel Cantilo, besides being one of the Argentine rock forerunners, is also building a memory of the period through literature. The persecution of his musical work and the lack of perspectives led him into exile in Colombia and Spain, which allows us to expand our analytic focus beyond the national context in which it was inserted. Finally, it is analyzed here the route trodden by the musician and the aesthetic and political choices that gave substance to his repertoire.

KEYWORDS: Miguel Cantilo; Rock; Dictatorship.

* **Alexandre Felipe Fiuza** é Professor Associado do Colegiado de Pedagogia e do Mestrado em Educação da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Possui Licenciatura em História pela Universidade Federal da Paraíba (1997), Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2001) e Doutorado em História pela UNESP/ Campus de Assis (2006). Durante o doutorado, realizou um estágio de doutorando de oito meses junto ao Centro de História da Universidade de Lisboa, sob orientação do Prof. Dr. Sérgio Campos Matos. Tem experiência nas áreas de Educação e de História, com ênfase em Ensino de História, História da Educação e História Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: canção, exílios, memória, movimento estudantil, ditaduras, DCDP, DOPS, PIDE, DIPBA, censura musical e repressão. **E-mail:** alefiuza@terra.com.br

** **Geni Rosa Duarte** possui graduação em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (1973), graduação em História pela Faculdade de Filosofia Ciências e Letras das Faculdades Associadas do Ipiranga (1986), mestrado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1995) e doutorado em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000). Atualmente é e professor associado da Universidade Estadual do Oeste do Paraná nos cursos de licenciatura e Mestrado/doutorado em História. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Brasil República, atuando principalmente nos seguintes temas: ensino de história, cultura popular, linguagens e produtores culturais (música popular, música caipira, literatura, fotografia, cinema e rádio), história oral. **E-mail:** geni.rosaduarte@gmail.com

Este texto apresenta resultados ainda parciais de uma pesquisa em desenvolvimento sobre os músicos exilados no Cone Sul, ao longo das ditaduras ocorridas no Brasil, Argentina, Paraguai, Uruguai e Chile, ao longo das décadas de 1960 e 1980, valendo-se da análise da bibliografia e discografia, do exame de documentos oficiais das polícias políticas, e, principalmente, a partir das memórias dos músicos envolvidos. Nessa investigação macro, procuramos, de alguma forma, evidenciar como o exílio propiciou mudanças significativas na obra musical dos músicos através das suas experiências e memórias. Muitos deles tornaram-se músicos quando se fixaram em outro país, a partir dos laços que estabeleceram na situação-limite que vivenciaram. Outros, pelo contrário, já tinham uma carreira constituída, sofrendo perseguições, censura e mesmo prisão por parte das autoridades ligadas às ditaduras, muitas vezes dos seus próprios países e dos locais de onde de início se fixaram.

Não foram apenas os músicos que muitas vezes sofreram ameaças e mesmo violências – suas músicas também foram objeto de censura e perseguições, e por isso mesmo algumas delas se tornaram paradigmáticas da resistência no período, mesmo com difusão restrita e por meio de metáforas. Nesse processo, a execução e difusão musical possibilitava uma espécie de cumplicidade entre artista e público, difundindo-se um tipo de mensagem fora do alcance da ditadura, constituindo-se num canal exclusivo de trânsito de discursos e reflexões várias.¹

O caso do rock sob a ditadura merece uma discussão mais acurada. Embora não tenha havido músicos de rock entre os desaparecidos políticos argentinos, como assinalou Pujol (2007, p. 21), isto não queria dizer que eles fossem bem aceitos, e seus discos não sofressem restrições. Além disso, as maneiras como esses músicos se vestiam e as formas como viviam não escapavam dos atentos olhos moralistas das autoridades militares, do que resultavam prisões às idas aos recitais e vigilância de agentes infiltrados nos grupos (PUJOL, 2007, p. 22). De outro modo, como bem caracteriza Juan Pablo González,

¹ Esse foi o caso, por exemplo, do conjunto uruguaio Los que iban cantando, que gravaram uma introdução – sem palavras – de uma das composições de Daniel Viglietti, quando esse autor estava absolutamente proibido.

Las dictaduras militares del Cono Sur cubrieron gran parte de los años 70 y 80 de censura y exilio para la cantautoría y el rock [...] Al mismo tiempo el clima represor constituía una oportunidad para el desarrollo de expresiones de vanguardia en música popular, tanto de resistencia como de evasión, práctica que, aunque restringida, constituyó un aporte renovador para la música popular latinoamericana” (2010, p. 213).

Por outro lado, não se pode creditar toda a resistência artística nem musical nos anos de ditadura na Argentina ao rock e aos seus músicos. Nem mesmo se pode afirmar que o rock argentino formava um todo coerente que poderia ser lido como um movimento coeso. Todavia, não há dúvidas de que muitos músicos se colocaram numa ação contra o regime, e outros incomodaram as forças militares, seja pelo tom político de suas canções, como também pelo comportamento considerado muitas vezes imoral pelo *status quo*.

Apesar das recorrentes ditaduras no continente, o rock na América do Sul teve uma importância singular, embora tardiamente reconhecida pelos estudos acadêmicos e pela produção jornalística sobre o rock, para além das fronteiras nacionais. Quando se busca alguma informação sobre a história do rock desta região nos guias ou enciclopédias do rock, não estão listados ali nada que não seja dos EUA ou da Inglaterra. Raras exceções podem ser encontradas no mercado editorial, principalmente quando escritas por um sul-americano. Não são lembrados os argentinos do Almendra, os brasileiros dos Mutantes ou os chilenos de Los Jaivas. Qualquer referência ou visibilidade neste campo editorial deve obrigatoriamente advir da benção, descoberta ou divulgação de algum grupo ou músico anglo-saxão de algum valor destes países, ou pelo menos das influências que estes músicos exerceram para além de suas fronteiras.

No que tange a inserção do rock nos países sul-americanos em apreço, houve um processo similar de transição do gênero cantado em inglês para a língua pátria. Se na década de 1960 foram recorrentes meras versões do rock anglo-saxão, na década de 1970 o rock ganha ares mais locais, seja na língua cantada, como na incorporação de sonoridades mais regionais, com temáticas também singulares, embora com a referência naquela produção forânea. Não houve em muitos destes

casos mera transposição musical, mas bricolagens² e estabelecimento de paralelos daquilo que produzia efeitos de sentido para além das fronteiras nacionais. Ao abordar o caso do rock no contexto latino-americano, Claudio Díaz (2010) destaca que a chegada do rock, “[...] en un principio como una imposición de las compañías discográficas internacionales, dio lugar a un largo y complejo proceso de negociaciones, tensiones y apropiaciones que, segundo diversos autores, terminó por dar paso a un mundo propio de sonidos, significados y valores” (p.220).

Ao tratar do rock, há que se sublinhar a diversidade intra-gênero, com maior ou menor grau de aproximação entre estas diferentes vertentes. O próprio cancionero de Miguel Cantilo revela estas recorrentes e diversas modulações do gênero musical, refletindo as tensões sociais que reverberaram representações musicais várias que marcam a história do rock: rockabilly, rock progressivo, punk rock, acid rock, glitter rock, rock alternativo, heavy metal, new wave (incluindo sua incorporação de ritmos como reggae e ska), country rock, indie.

As clivagens que o tema abarca também são múltiplas: indústria cultural, moda, tecnologia, mercado, consumo, comportamento, etc.³ Como bem assevera Claudio Díaz (2010), e, diríamos, para além das determinações econômicas da sociedade capitalista, “a lo largo de su historia, el rock fue incorporando, aunque de modo paradójico, parte del legado de las vanguardias estéticas del siglo XX [...]” (p.216).

Neste trabalho, em particular, lidamos com a história do músico argentino Miguel Cantilo⁴, expoente do rock argentino a partir da década de 1960, que construiu uma sólida carreira musical com períodos intermitentes de atuação

² “El bricolaje se ha aplicado a los estudios de música popular, principalmente al considerar la naturaleza y significados del estilo cultural, especialmente en las subculturas juveniles y en relación con las apropiaciones musicales (SHUKER, 2005, p.50-1.).

³ Afinal, o rock não pode ser visto unicamente como um contra discurso ao estabelecido, uma vez que está integrado à indústria cultural e pode servir também como zona de escape para o abrandamento das tensões sociais e políticas. Como destaca Vazquez Montálban, ao tratar das rupturas trazidas pelo rock: “Frente a revolución, permisión e integración, y, cuando estas armas se revelaran impotentes, represión. Dos caras de la misma moneda: las juventudes, a las que se permite bailar como quieran con tal de que no vivan como quieran u organicen la historia como quieran; y, por otra parte, los adultos, que pactuan con los nuevos ritmos para no tener que aceptar las nuevas intenciones, en un desesperado intento de no perder el tren de la biología, el tren de la historia” (2014, p.372).

⁴ Valemo-nos ainda de dois depoimentos informais concedidos pelo músico: Buenos Aires, 25 abril de 2015 e Madrid, 07 de setembro de 2015.

conjunta com Jorge Durietz, compondo a dupla Pedro y Pablo⁵ (Miguel e Jorge, respectivamente). Em 1967, eles formaram o grupo *Los Cronopios*, e no ano seguinte formaram o duo e foram fundamentais para a consolidação e advento do rock na Argentina. Destaca-se ainda sua atuação ao lado dos músicos da *La Cofradía de la Flor Solar*, um paradigmático grupo da cidade de La Plata, que além de desenvolver um profícuo trabalho musical, também esteve imerso num espaço de convívio político e cultural platense, num período de crescente agudização da repressão política na Argentina, mesmo antes do fatídico Golpe militar de 24 de março de 1976, que levou parte do grupo ao exílio na Espanha.

Ao voltar de seu exílio espanhol, Cantilo se apresenta na Argentina com seu grupo *Punch*, com músicos remanescentes da *Cofradía de la Flor Solar*. Eles levaram em 1980 à Argentina uma nova cultura musical e comportamental que nascia na Inglaterra, então denominada de *new wave*⁶, que implicava numa estética musical próxima ao punk, mais visceral e rude, mas incorporando um visual menos agressivo e mais colorido, mais alegre, sarcástico e igualmente provocador, andrógono e se valendo de inúmeras outras linguagens artísticas, como o cinema, a pintura, a fotografia, a moda. Na Espanha, este movimento cultural se destacou com as chamadas *movidas*, das quais se destacam a *madrileña*, que marcaria a transição da ditadura para a democracia, incorporando inúmeras linguagens artísticas, alterando a paisagem cultural e comportamental de um país que esteve imerso em mais de três décadas de ditadura e num complexo processo de transição.

Abordar a trajetória artística de Miguel Cantilo não é tarefa simples. Em parte, esta complexidade decorre das diversas experiências vividas por ele na Argentina e no exílio, e que imprimiram marcas características em sua produção musical e que seguem gerando frutos. Não bastasse sua extensa produção musical, sua verve literária encontrou eco também em seu trabalho de escritor. O músico vem

⁵ Nome derivado de uma referência bíblica, que marcava ainda uma unidade, pois sempre se ouvia nas missas os nomes repetidos e conectados. Cantilo formaria ainda outras bandas como *Punch*, *La Sangre* (com seus três filhos) e *Miguel Cantilo y los Profesionales*.

⁶ “Los orígenes del término se remontan a la aplicación a los cineastas franceses de vanguardia de los años cincuenta como indicación de una ruptura radical con las convenciones dominantes. Musicalmente, los intérpretes de la *new wave* eran innovadores y progresivos, aunque no necesariamente amenazadores (véase *punk*). Habitualmente, la *new wave* era más melódica y asequible, en algunos casos con un mayor énfasis en las letras de las canciones” (SHUKER, 2005, p.222).

construindo uma memória sobre o rock e a contracultura em obras literárias como *Chau Loco. Los hippies en la Argentina de los setenta* (2000) e *¡Qué circo! Memoria y presente de medio siglo de rock argentino* (2011). No último ano, ele escreveu sua primeira novela, *Jardines del origen* (2014); nesta obra, a profundidade instantânea dos três minutos de uma canção é revivida na longa duração do tempo romanesco.

Ao se ler as obras literárias de Miguel Cantilo, logo se percebe sua escrita refinada e de base poética e filosófica, o que corrobora a qualidade estética de seu cancionero. São conhecidas suas composições como *Yo vivo en esta ciudad* (Cantilo-Durietz, 1969), *Catalina Bahia* (1971), *Adonde quiera que voy* (com música de Isa Portugheis), *Padre Francisco*, ou *La marcha de la bronca* (Cantilo-Durietz, 1970), sendo que a última dá título à este texto. Esta canção foi transformada em uma espécie de hino político setentista, vencendo o Segundo Festival de la Música Beat. Significativamente, quando Cantilo voltou do exílio, ou melhor, pode voltar, depois de ter vivido na Bolívia, na Colômbia e em diferentes cidades da Europa, foi impedido de se apresentar sob os nomes de Pedro y Pablo e proibido de cantar *La marcha de la bronca* (PUJOL, 2007, p. 174) – o que mostra que a repressão foi além da perseguição aos cabelos longos e das roupas puídas.

Miguel Cantilo, além de ser um dos precursores do rock argentino, também é um dos pensadores do movimento hippie na Argentina. Ademais de ter vivido em comunidades hippies, igualmente abordou esta história na citada obra *Chau Loco. Los hippies en la Argentina de los setenta*, onde, além de produzir uma narrativa sobre o movimento hippie argentino, retrata e pondera sobre sua vivência na paradigmática comunidade hippie, em *El Bolsón*, no sul do país.

Voltando ao contexto da década de 1970, e ao analisar as condições políticas do período pré-Golpe de 1976, Cantilo revela o laboratório que a Argentina havia se transformado, num período de incremento da repressão política, de sequestros de militantes e de perseguição política que preparava caminho para o Golpe Militar de 1976: “La situación política excedía todas las conjeturas imaginables” (CANTILO, 2006, p.135). Esta violência crescente era ainda maior em relação aos militantes políticos, mas acabou por atingir também setores da contracultura, alguns deles com trânsito em campos muito próximos da oposição

política. Portanto, antes do exílio de alguns argentinos para o exterior, os hippies vão se deslocar no país à busca de um lugar mais próximo de uma vida em comunidade, alheia aos parâmetros da sociedade de consumo e distantes dos centros de maior repressão policial. Esta busca, que caracterizou também processos de outros países, possibilitou a posta em cena de práticas até então não imaginadas, e fizeram com que ondas migratórias no interior da Argentina fossem trilhando sua Rota 66. Este deslocamento foi também descrito por Cantilo:

La diáspora estaba produciéndose de modo inevitable, los hippies salían disparados en azarosas direcciones tratando de salvar el pellejo. Pronto la sola presencia de un melenudo vestido provocativamente iba a resultar un ataque a la moral y las buenas costumbres. El flagelo del comunismo iba a ser equiparado al de la droga, y la Triple A, con López Rega a la cabeza, iba a obsesionarse hasta la locura con “limpiar el país” (2006, p.135)

Por conseguinte, os movimentos em que se envolveu Cantilo foram duplamente atingidos pela repressão política e pelo controle moral, o que viria a ser uma tônica dos militares golpistas. Ao tratar do ascenso do rock na década de 1960, e ao tipificar como o sexo e a droga foram fundamentais para a cultura *underground*, Mario Maffi explica: “el sexo aparece junto a la droga en la voluntad de vivir a fondo, hasta el último sorbo, la propia vida y su contenido, en el rechazo de dejar zonas oscuras tanto en el interior del propio yo como en las relaciones con los demás o con lo que se crea” (1975, p.309). Deixar estas zonas escuras era perigoso não apenas pelo risco da empreitada social, mas igualmente pela repressão policial contra o consumo das drogas e de controle desta diáspora, citada por Cantilo, ainda mais num país como a Argentina, e frente às experiências autoritárias existentes no país entre as décadas de 1960 e 1970.

A expressão desta conjugação de repressão social e moral com a política é descrita pelo músico ao revelar como as comunidades formadas pelos hippies (que não se autodenominavam assim) estavam sob suspeição, não apenas pelo aparato repressivo, mas também pelas denúncias dos vizinhos, inconformados pela combinação de consumo de drogas, do amor livre e da execução musical do rock. Afinal, numa referência à repressão liderada pelo Ministro Lopez Rega, ironicamente, *Ministro de Bienestar Social*, mas que desencadeou uma violenta repressão estatal e paraestatal através da Triple A, tem início uma “caza brujas y en

el paquete de la subversión entra perfectamente el rock. Cualquier melenudo drogado es carne de cañón para una policía ignorante y vengativa, que ve comunistas por todos lados" (CANTILO, 2011, p.12). Segundo Cantilo, ao tratar de sua vivência numa comunidade alternativa, por poucos dias os músicos não foram presos pelos policiais nessas casas: "un comando parapolicial entró pateando puertas y con las itacas en alto para reducir a la célula guerrillera que, según habían denunciado los vecinos, se ocultaba allí" (2006, p.135).

Numa destas comunidades vivia um dos grupos do qual Cantilo participou, tanto em La Plata, como em seu exílio europeu. Trata-se do La Cofradía de la Flor Solar, com quem realizou espetáculos pelo interior da Argentina: "con Kubero Días al mando, Morcy Requena al bajo y Rubén Zocne Lezcano en la batería, con Jorge Pinchevsky como violinista invitado, y el dúo Pedro y Pablo, del cual Jorge Durietz era Pablo y yo Pedro." (2006, p.138). A comunidade em que viviam os músicos da Cofradía não passou incólume à vigilância policial, sendo que a *Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires* (DIPBA) produziu um extenso relatório sobre ela, incluindo-a num grupo de maior envergadura, o Kronos:

Fonte: Colección 5. *Kronos y Silo* (1967-1974). La Plata: Comisión Provincial por la Memoria, 2007. (CD Rom).

A exemplo do que fez com outros movimentos políticos, sociais, culturais e religiosos, a DIPBA foi produzindo uma radiografia da oposição e de grupos considerados subversivos. Homóloga à polícia política brasileira, o DOPS (Departamento ou Delegacia de Ordem Política e Social), a DIPBA também se caracterizou pela produção de informação sobre grupos considerados perigosos à ordem política, mesmo durante os chamados períodos democráticos. As informações coletadas foram de grande valia para a consecução dos regimes autoritários mediante

a perseguição às pessoas fichadas pelas instituições policiais e pelas comunidades de informação.

El 21 de agosto del corriente año, entre otras personas responsables de las citadas inscripciones, fue identificado [REDACTED] el que entre otras cosas manifestó que en noviembre de 1968 y hasta setiembre de 1969, residía en la calle 41 N° 898, de la ciudad de La Plata, donde habitualmente vivían distintos jóvenes, que iban renovándose en esta residencia para conformar una especie de comunidad, de la cual negó toda connotación ideológica.

La misma se trataba de la "COFRADIA DE LA FLOR SOLAR" que posteriormente y hasta la actualidad, pasó a tener como sede una finca ubicada en la calle 122 bis y 72 bis, también de esta ciudad, donde se supone que ha sido utilizada como centro de reuniones y eventualmente de adoctrinamiento de quienes son seguidores de posiciones pseudo-filosóficas tales como "KRONOS" y "SEGUIDORES DE SILO".

Averiguaciones practicadas en las inmediaciones permitieron establecer que desde hace 7 meses residen en el lugar 7 u 8 personas de ambos sexos, jóvenes, con vestimentas hippies que no mantienen trato alguno con vecinos de la zona, los cuales son contestes en afirmar que llevan una vida disipada y son amantes de la música mo-

//derna, habiendo formado un conjunto beat que precisamente lleva el nombre de "COFRADIA DE LA FLOR SOLAR" y es uno de los más importantes en su género en la ciudad de La Plata.

Agregan también que los jóvenes se dedican además a la confección de artículos de cuero, especialmente adornos y fetiches.

Durante los días sábado 27 y domingo 28 de noviembre ppdo., se llevaron a cabo en el lugar indicado, dos fiestas que se prolongaron desde las 22.30 hasta las 03.00 horas, participando de las mismas gran cantidad de hippies, habiéndose escuchado durante su transcurso grabaciones musicales y entonaron canciones acompañados por instrumentos que ellos mismos ejecutaban.

Por último debe destacarse, que de la mencionada COFRADIA no se han obtenido elementos de juicio que permitan juzgarla en correlación con modalidades de carácter subversivo o de tendencias ideológico-política alguna.

5 de diciembre de 1971

Fonte: Colección 5. *Kronos y Silo* (1967-1974). La Plata: Comisión Provincial por la Memoria, 2007. (CD Rom).

O documento também revela como a vizinhança participava da vigilância dirigida pela polícia e pelos serviços de inteligência. São identificadas características públicas, como a execução do rock pelos músicos-moradores (o termo "música moderna" traz o recorrente tom pejorativo presente neste tipo de informe), além da destacada produção artesanal que marca o movimento hippie, cuja confecção de

materiais em couro deste grupo foi de grande destaque. Curiosamente, o documento descarta tendências subversivas no grupo, ao menos pelo documento apresentado. Contudo, o foco da investigação foram dois movimentos de cunho mais espiritual e alternativo: *Kronos* e *Silo*. Sobre tal tema, assevera o pesquisador Julian Axat:

Absolutamente sincrético en sí mismo, el Siloísmo es una corriente de pensamiento autóctona, deudora (por fusión) de este caldo de cultivo que hemos llamado “la nueva era”, y que tienen especial recepción en el contexto contracultural argentino (la dictadura de Onganía), signado hasta entonces por el sistema de creencias tradicional de la Iglesia Católica. Siloísmo, Kronos, Poder Joven, La Comunidad, Partido o Movimiento Humanista, Partido Verde; son las formas (caras) en las que se ha presentado el Siloísmo a través del tiempo. “Secta” para unos, “Movimiento” para otros; lo cierto es que esta agrupación hoy sigue en pie y posee muchos seguidores en todo el mundo. Desde un punto sincrónico (quizás el más representativo) se puede el 4 de mayo de 1969 como el origen al Movimiento Siloísta. Ese día, en la localidad de Punta de Vacas, Mendoza, Mario Rodríguez Cobos, un mendocino proveniente de agrupaciones de Acción Católica, universitario recibido en Ciencias Políticas, autodenominado “Silo” [...] (AXAT, 2007, p.02).

Apesar do documento da DIPBA não incriminar a Cofradía, num crescendo, o cerco vai se estreitando em torno destes músicos. No ano seguinte ao relatório citado, a Cofradía é atingida duramente,

En marzo de 1972, con Lanusse en el poder, un comando secuestró a Morcy Requena y cuatro oscuros lo molieron a golpes durante toda la noche. La herramienta “persuasiva” era, llanamente, macartismo rockero. “Somos los que matamos a Tanguito⁷, si te llegamos a ver otra vez en La Plata, te va a pasar lo mismo que a él”, le repetían, entre golpe y golpe. Fue el comienzo del fin de La Cofradía de la Flor Solar. La golpiza a Morcy, más una orden específica del Ministerio del Interior, terminó con la casa en la que este grupo había establecido, durante cinco años, la comunidad hippie más significativa de Argentina. (VITALE, 2007).

Segue a matéria jornalística que apresentava um novo CD do grupo, em 2007, em que Requena explica:

Ese año bisagra motivó una diáspora. Algunos se fueron a El Bolsón con Miguel Cantilo; otros fundaron la feria artesanal de Mar del Plata –La Cofradía prácticamente inventó la artesanía urbana–; unos pocos migraron a Brasil y el resto se repartió entre Paraná y Europa, donde hubo un intento de

⁷ A trajetória de Tanguito também foi de estreita vinculação com o desenvolvimento do rock argentino e sua morte segue envolta de dúvidas se foi um acidente ou assassinato, ao morrer atropelado por um trem, após sua fuga de um internamento psiquiátrico. Sua morte ocorreu no dia 19 de maio de 1972, mas o depoimento desta citação se refere a uma ameaça do mês de março.

mixtura con Miguel Abuelo -La Cofradía de la Nada- y algunos problemas con Scotland Yard (VITALE, 2007).

Esta foi a tônica do que viria a acontecer principalmente a partir de 1976, mas que já atingia alguns setores durante o início da década. O exílio passou a ser uma das principais saídas para a sobrevivência e, em alguns casos, não apenas física, mas também artística. Assim, não apenas a militância política é duramente atingida, antes e depois do Golpe de 1976, mas também setores intelectuais e artísticos. Afinal, como bem (ou mal) caracteriza as palavras do tenente argentino General Roberto Viola, um dos golpistas de primeira hora, ao lembrar-se do papel desempenhado pelas artes de cunho contestatório:

El teatro, el cine y la música se constituyeron en un arma temible del agresor subversivo. Las canciones de protesta, por ejemplo, jugaban un papel relevante en la formación del clima de subversión que se gestaba: ellas denunciaban situaciones de injusticia social, algunas reales, otras inventadas o deformadas.⁸

A documentação da repressão política argentina é bem elucidativa deste cerceamento, como se percebe neste controle da produção discográfica, aqui envolvendo o trabalho de Cantilo:

⁸ Diario "La Prensa", Buenos Aires, 26 de diciembre de 1979. In: *Una Nación de Subversivos*. Disponível em: <<http://www.nuncamas.org/investig/almiron/cposto/cposto17.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2005.

Fonte: Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y extranjeros que desarrollan sus actividades en la República Argentina – Canciones prohibidas. Comisión Provincial por la Memoria de La Plata, Archivo de la DIPBA, Ref. 17.470.

Considerado veículo de música subversiva e que dissolvía os sólidos muros da moralidade cristã argentina, o disco de Pedro y Pablo é enquadrado pelo serviço de inteligência argentino. Segundo palavras de Cantilo, ao se reportar ao ano de 1971: “El tema ‘Catalina Bahía’ es considerado pornográfico por los diversos directivos y posteriormente el tercer simple de Pedro y Pablo, con los temas ‘Pueblo nuestro que estás en la tierra’ y ‘Tiempo de guitarra’, es censurado por el COMFER (organismo estatal de censura manejado por militares y eclesiásticos) debido a su contenido de critica social” (CANTILO, 2008, p.29).

//////

- S E C R E T O -

-8-

<u>TITULO DEL DISCO</u>	<u>INTERPRETES</u>	<u>TEMAS DE CONTENIDO DE/</u> <u>SOLVENTE Y/O SUBVERSI.</u> <u>VO.-</u>	<u>S/GRABADOR</u>
-----	-----	-----	-----
PEDRO Y PABLO	Pedro y Pablo	"Padro Francisco" "Apremios Ilegales" "Blues del Exodo" "Canciión del ser"	TROVA Indus/- trias Masicales
-----	-----	-----	-----

Fonte: Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y extranjeros que desarrollan sus actividades en la República Argentina – Canciones prohibidas. Comisión Provincial por la Memoria de La Plata, Archivo de la DIPBA, Ref. 17.470.

Apesar de não existir a censura prévia de discos, após a gravação havia um controle do material produzido, sendo avaliado para controlar os discursos emitidos por meio da canção. Além das listas oficiais de canções proibidas pelo COMFER – Comité Federal de Radiodifusión, como assevera o jornalista argentino Dario Marchini, em seu livro “No Toquen: músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y lista negras en Argentina”, havia ainda as ameaças, as bombas, as prisões, cartas intimidatórias aos músicos, locutores e operadores das rádios, jornalistas, entre outros que tentassem entrevistar, difundir canções ou simplesmente noticiar fatos sobre os censurados e perseguidos. As forças de segurança igualmente

podiam adotar decisões locais marcadas pelo mesmo viés repressivo. Além das informações disseminadas pelo COMFER, outros serviços públicos também ressonavam estas proibições, como a SIP (Secretaría de Información Pública) ou a SIDE (Secretaría de Inteligencia del Estado). Nesta última, se localizava o “Departamento de Coordinación de Antecedentes”, onde se incluía uma “asesoría literaria”, que produzia pareceres sobre livros a serem censurados.

Na sequência, temos um dado estatístico sobre o número de discos considerados subversivos, produzido pelas comunidades de informação argentinas:

- S E C R E T O -

-21-

ANEXO XIII

GRAFICO COMPARATIVO DE DISCOGRAFIA SUBVERSIVA Y/O DISOLVENTE EMITIDA DURANTE EL PERIODO 1971/1976

Fonte: Antecedentes ideológicos de artistas nacionales y extranjeros que desarrollan sus actividades en la República Argentina – Canciones prohibidas. Comisión Provincial por la Memoria de La Plata, Archivo de la DIPBA, Ref. 17.470.

Assim, como bem expressa o documento encontrado no arquivo da DIPBA, houve um crescente aumento no número de discos ditos subversivos, passando de 3.417 em 1971, para 14.663 em 1975, e 4.791, em 1976. A queda no número de discos no ano do Golpe demonstra que os músicos, assim como as casas

discográficas, não se arriscaram num período de tão violenta repressão política e cultural. Por outro lado, estes são dados oficiais e podem, ou não ser fiáveis.

Apesar deste controle, Miguel Cantilo, em seu duo com Durietz, se junta à trupe da *Cofradía de la Flor Solar* para gravar o disco *Conesa*, em 1972. Segundo Cantilo, o disco “es la reproducción de una experiencia comunitaria vivida por los músicos que grabaron y arreglaron sus temas en una casa porteña del barrio de Belgrano, situada en la calle que dio nombre al álbum” (CANTILO, 2008, p.37-8). Numa linguagem marcadamente vinculada ao rock setentista, o disco dá vazão às virtuosos dos músicos da Cofradía e revelam canções com temas chave do período, como em *Padre Francisco*⁹. Esta canção foi inspirada na trajetória do Padre Carlos Mugica, que Cantilo conheceu. Ele foi um dos religiosos que se engajou nos movimentos sociais que marcariam a Teologia da Libertação. O nome Francisco trazia à cena o religioso conhecido pelo seu desprendimento material e cuidado com o próximo, virtudes que não se encontravam no alto clero. Esta canção vai ser objeto de censura, principalmente por produzir novos efeitos de sentido, quando o mesmo Carlos Mugica é assassinado, dois anos depois.

No mesmo disco está gravado um dos grandes êxitos de *Pedro y Pablo*: *Catalina Bahía*: “Catalina tenía la rutina/ del eterno crepúsculo en la piel/ su comarca de sexo en una esquina/ sus hectáreas de pecho en un vaivén [...]”. Segundo Cantilo, ela foi considerada subversiva, encontrando obstáculos para ser gravada em 1971. No disco com a *Confradía*, junto a uma gravadora mais experimental, o tema ganha notoriedade e esta bela construção poética e de forte erotismo se transformaria em um dos grandes êxitos da dupla. Novamente, o efeito de sentido dá outros contornos ao texto musical, pois o público e a própria censura estatal interpreta Catalina como sendo uma prostituta, o que não é confirmado pelo autor. Por outro lado, é esta a impressão e isso produz uma leitura ambivalente e que humaniza a hipotética prostituta.

No primeiro LP do duo *Pedro y Pablo*, gravado em 1970, além do êxito *Yo vivo en esta ciudad*, destaca-se *La marcha de la bronca*, obra mais conhecida da dupla,

⁹ Curiosamente, o *leitmotiv* da canção ganha novos contornos atuais com a ascensão do Papa Francisco e os ataques que vem sofrendo de setores mais conservadores, e não unicamente católicos.

considerado um dos hinos setentistas, que reúne uma qualidade literária e rítmica que impele ao movimento e ao questionamento crítico. Como explica Cantilo: “Eran años de represión escolar, de persecuciones policiales callejeras, de prohibiciones derivadas de la moral burguesa, de atropellos a la civilidad por parte de todo tipo de uniformados” (CANTILO, 2008, p.35). Como reação a este estado de coisas e inspirado por soluções musicais de outros músicos, surge a marcha: “No sé muy bien de dónde surgió la marcha, pero en todo caso fue un grito desahogado tras años de represión adolescente. Cuando la escribí tenía 18 años. Estaba harto” (Idem).

La marcha de la bronca (Cantilo)

Bronca cuando rien satisfechos
al haber comprado sus derechos
Bronca cuando se hacen moralistas
y entran a correr a los artistas
Bronca cuando a plena luz del día
sacan a pasear su hipocresía
Bronca de la brava, de la mía,
bronca que se puede recitar
Para los que toman lo que es nuestro
con el guante de disimular
Para el que maneja los piolines
de la marioneta general
Para el que ha marcado las barajas
y recibe siempre la mejor
Con el as de espadas nos domina
y con el de bastos entra a dar y dar y dar
¡Marcha! Un, dos...
No puedo ver
tanta mentira organizada
sin responder con voz ronca
mi bronca
mi bronca
Bronca porque matan con descaro
pero nunca nada queda claro

Bronca porque roba el asaltante
pero también roba el comerciante
Bronca porque está prohibido todo
hasta lo que haré de cualquier modo
Bronca porque no se paga fianza
si nos encarcelan la esperanza
Los que mandan tienen este mundo
Repodrido y dividido en dos
Culpa de su afán de conquistarse
por la fuerza o por la explotación
Bronca pues entonces cuando quieren
que me corte el pelo sin razón,
es mejor tener el pelo libre
que la libertad con fijador
¡Marcha! Un, dos...
No puedo ver
tanta mentira organizada
sin responder con voz ronca
mi bronca
mi bronca
Bronca sin fusiles y sin bombas
Bronca con los dos dedos en Ve
Bronca que también es esperanza
Marcha de la bronca y de la fe...

Esta canção guarda a particularidade de produzir efeitos de sentido também em outros períodos na Argentina. Com o Golpe de 1976, sua crítica aguçada é reatualizada. Contudo, igualmente no ano de 1970, teve ressonância ao denunciar não unicamente a violência estatal ou o controle social, já tão perniciosos à população, mas enumera também outros grupos ou instituições que se valem da violência e que exercem o poder em diferentes esferas sociais, em maior ou menor escala de alcance social. O trabalho vocal foi também uma marca original desta

composição e seu ritmo de marcha contribuiu para a prosódia musical. Há certa atemporalidade no tema da canção, sendo que as soluções musicais adotadas também contribuem para a atualidade da canção. Uma marca característica de certa identidade no rock argentino, pode ser observada no canto, e não apenas em Pedro y Pablo, mas em outros músicos, como bem assevera o pesquisador Julio Ogas:

En otros casos la forma de cantar se puede asociar con otro género consolidado en el territorio argentino como es el tango. Este es el caso del dúo Pedro y Pablo, especialmente de uno de sus integrantes, Miguel Cantilo. Se puede decir que la pronunciación de este vocalista se puede asociar con bastante precisión al modo de hablar porteño. Además en canciones como “Yo vivo en una ciudad” o “Marcha de la bronca”, la estructura métrica de las mismas hace más cercano su manera de cantar a la de algunos cantantes de tango de la época (2013, p.10).

Após um interregno do duo, de 1975 a 1982, explica Cantilo “Como estaba prohibida ‘La Marcha de la Bronca’ (el tema más popular del dúo) yo decidí enviar un mensaje encubierto a nuestro público con un tema en el cual voceáramos como estribillo: ‘La marcha va por dentro’”¹⁰. Assim, em 1982, quando Cantilo já havia retornado do exílio, naquele penúltimo ano da ditadura argentina, passaram a se apresentar em “pequeños locales como La Trastienda (entonces situada en Thames y Gorriti, de Palermo viejo) tocando los nuevos temas que daría origen al álbum ‘Contracrisis’ y, por supuesto, algunos de los viejos temas” (ídem). Como acontecia com outros músicos, o público pressionava para que eles tocassem a proibida *La marcha de la bronca*, até que em uma “ocasión en un local de La Plata estábamos cantando y se filtró por el parlante de amplificación de las voces un mensaje radial de la policía. Hubo varios presentes que salieron huyendo de la sala. No pasaba nada” (ídem)¹¹.

Analisando a discografia de Cantilo, notamos uma quantidade significativa de regravações. Mais do que recompilação de sucessos anteriores, trata-se de um processo de ressignificação, no qual as composições reatualizam seus

¹⁰ Comentários de Miguel Cantilo sobre o disco *Contracrisis*, do duo Pedro y Pablo: Disponível em: <<http://www.pedroypabloweb.com.ar/contracrisis.html>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

¹¹ Impossível não relacionar este episódio com a apresentação de Chico Buarque e Gilberto Gil no concerto *Phono 73*, no Palácio do Anhembi, em São Paulo, quando executaram a canção *Cálice*, também proibida pelas autoridades brasileiras.

sentidos originais. Assim, *La marcha de la bronca* a par do seu sentido histórico, constitui uma reflexão sobre outras situações, para as quais se lança um olhar da mesma forma irónico e surpreendido. No CD *Clásicos*, de 2005, as canções são “compartilhadas” na interpretação de outros grandes nomes do cancioneiro argentino, como León Gieco, Rubén Rada, Charly García, entre outros.

Concluindo, poderíamos afirmar que abordar a trajetória de Cantilo antes e depois do exílio, nesse sentido, mais do que evidenciar o papel nesses anos de um músico talentoso e que foi referencial para a sua geração, se revela um movimento de fazer emergir as memórias dos anos sombrios vividos pela Argentina sob ditadura. Mas o trabalho da memória, no qual situamos a obra musical de Cantilo, não se resume a isso. Não é o Cantilo dos anos 1960 e 1970 que emerge nos dias de hoje, mas um artista e um intelectual que estabelece uma ponte entre os anos de ontem e algumas questões de hoje que não podem ser pensadas a partir de um “puro presente”.

Como afirmado anteriormente, seus trabalhos nos últimos anos ainda revelam uma pujança criativa, ora com matizes sobre dramas do cotidiano e das relações humanas, ora tecendo leituras dos conflitos sociais que não ficaram restritos aos períodos ditatoriais. Seu último trabalho, *Canciones de Buhardilla*, de 2014, com canções compostas numa Espanha em crise, tematiza em *En España* dramas sociais daquele país, inclusive a crise econômica que levou empresas à falência e à demissão de milhões de trabalhadores, com outras consequências não menos graves, como os processos de despejos hipotecários. Nesta canção, há também uma crítica à expulsão de latino-americanos da Espanha, mas lembrando de como, por exemplo, a Argentina recebeu milhares de espanhóis e que agora poderia haver uma reciprocidade da solidariedade expressa em outros períodos: “abran las puertas de la fraternidade que les abriran allá”..

Em *Vos podés*, há uma referência direta às lutas políticas na Espanha, como o movimento dos indignados (15-M) contra as duras medidas econômicas adotadas para, supostamente, frear a derrocada da economia daquele país. Um dos grupos políticos que emergiram deste processo foi o *Podemos*. Assim, em certa medida, a

canção é um chamamento ao ativismo e aos movimentos de transformação social através da luta política.¹²

Além da temática social, este trabalho nasce num contexto adverso, com o falecimento de sua esposa, assim, Cantilo realiza um trabalho de cunho mais autobiográfico e reflexivo: “Poco después de experimentar uno de los momentos más dolorosos de mi vida, la partida de Tibi, mi compañera por más de treinta años, quedó en mí el vacío del duelo que poco a poco traté de sanar con viajes, actuaciones y canciones”.¹³

Recentemente, em outubro de 2015, num espetáculo nas serras de Madrid, em Torrelodones, estavam reunidas algumas dezenas de pessoas para ouvir Cantilo. Uma significativa parte do público não conhecia suas canções, tanto as mais antigas como as lançadas em 2014, apesar disso, a maneira como musicaliza suas reflexões gera ressonância no público. Esta resposta dos ouvintes decorre da interpretação e da prosódia musical mobilizada pelo músico. Igualmente, reverbera justamente pela atualidade das canções por abordar, por exemplo, o drama dos imigrantes e a volta destes a América, na crítica à recusa dos indocumentados, a expulsão de estrangeiros, a resposta estatal autoritária da atualidade e o decorrente agravamento da crise social advindo destas políticas. Com canções novas e antigas, mobilizou via canção e algumas reflexões a atualidade de antigas bandeiras muito presentes nas décadas de 1960 e 1970. Deste modo, resgata com suas canções valores celebrativos, de solidariedade e de crítica social e política, arregimentando ideais de luta de *La marcha de la bronca* à *Vos podés*. Nesse sentido, seu cancioneiro também mobiliza, desestabiliza, descentra.

Cantilo segue sua carreira musical com uma vitalidade que representa fielmente a pulsão trazida pelo rock, suas tensões, sua discordância com o *status quo*, valendo-se de uma poética sempre alicerçada numa acuidade com a estética, com a reflexão filosófica e em valores que rememoram sua trajetória e reverberando críticas

¹² Curiosamente, as lutas populares, descoladas do binômio político-partidário espanhol, na polarização PP e PSOE, foram relativamente vitoriosas com a eleição de políticos que surgiram destes movimentos e que imprimiram derrotas parciais aos partidos mais conservadores nas eleições municipais de maio de 2015, principalmente em Madrid e Barcelona, as duas maiores cidades daquele país.

¹³ Encarte do disco *Canciones de Buhardilla*. Miguel Cantilo, 2014.

às injustiças sociais e reflexões existenciais, produzindo desassossego, sentimento fundamental para as transformações sociais e para o alicerce de práticas mais solidárias e libertárias.

Referências bibliográficas

AXAT, Julian. El Siloísmo y sus variantes. La persecución de lo inexplicable. *Colección 5. Kronos y Silo (1967-1974)*. La Plata: Comisión Provincial por la Memoria, 2007. (CD Rom).

CANTILLO, Miguel. *¡Qué circo! Memoria y presente de medio siglo de rock argentino*. Buenos Aires: Galerna, 2011.

_____. *Chau Loco. Los hippies en la Argentina de los setenta*. Buenos Aires: Galerna, 2006.

_____. *El cantar de Miguel Cantilo*. Buenos Aires: Galerna, 2008.

_____. *Jardines del origen*. Buenos Aires: Colihue, 2014.

DÍAZ, Claudio F. Apropiaciones y tensiones en el rock de América latina. In: *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010, pp. 205-217.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Música popular urbana en la América latina del siglo XX. In: *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010, pp. 219-225.

MAFFI, Mario. *La cultura underground*. Barcelona: Anagrana, v. II, 1975.

MARCHINI, Dario. *No Toquen: músicos populares, gobierno y sociedad/ utopía, persecución y lista negras en Argentina*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

OGAS, Julio. Rock con huellas argentinas proceso de glocalización en la primera etapa del “rock nacional”. *Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock*. Cascavel: Edunioeste, 2013, pp. 01-15.

PUJOL, Sergio. *Rock y dictadura: crónica de una generación (1976-1983)*. Buenos Aires: Booket, 2007

SHUKER, Roy. *Diccionario del rock y la música popular*. Barcelona: Robinbook, 2005.

VAZQUEZ MONTALBÁN, Vazquez. *Cien años de canción y music hall*. 2 ed. Barcelona: Nortedur, 2014 (1974).

VITALE, Cristian. "Al rock se lo comió la máquina". *Página 12*. Sábado, 27 de outubro de 2007. Disponível em: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-8092-2007-10-27.html>>. Acesso em: 13 mai. 2015.

Discografia de Miguel Cantilo/ Pedro y Pablo

Canciones de la Buhardilla. Che Discos, 2014.

Cantangos. 2014.

Cantilenas. 2011.

Consciencia. Che Discos, 2008.

Clásicos. EMI y Che Discos, 2005.

Sudamérica Va. Che Discos, 2003.

Canciones para un Década Infame. Random, 2001. (Recopilación 1989 - 1999)

De amores y pasiones. Che Discos, 1997.

Saqueo. Discos Aguilar, 1994.

Canciones para vivir mejor. Discos Aguilar, 1992.

Pedro y Pablo No-Venta. 1990 (Edición limitada)

Locomotor. Zar Records, 1988.

Mateína. MH, 1986.

Corazón Sudamericano. 1985.

La nueva Vanguardia. Zazam Records – MH, 1984.

Unidad. Zazam Records – MH, 1983.

Pedro y Pablo en gira. (Reeditado como Colección de Oro Music Hall - Le Musique)

Contracrisis. MH - Le Musique, 1982.

Pedro y Pablo en vivo. MH - Le Musique, 1982; Zazam Records (MH), 1981.

En la Jungla. Zazam Records (MH), 1981.

Adonde quiera que voy. Zazam Records (MH), 1980.

Miguel Cantilo y Jorge Durietz... y otros. 1975.

Apóstoles. Tonodisc, 1974.

Miguel Cantilo y Grupo Sur. Trova, 1973.

Conesa. Trova - Random, 1972.

16 grandes éxitos de Pedro y Pablo. 1970 - 1971.

Pedro y Pablo - Yo Vivo en Esta Ciudad. 1970.

La marcha de la bronca. 1970. (simple)

Yo vivo en una ciudad. 1970. (simple)