UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

FACULDADE DE LETRAS

A CONSTRUÇÃO CULTURAL PELAS METÁFORAS:

– A MPB E O ROCK NACIONAL ARGENTINO REPENSAM AS FRONTEIRAS GLOBALIZADAS –

MARILDO JOSÉ NERCOLINI

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

ORIENTADORA: BEATRIZ RESENDE

Rio de Janeiro, abril de 2005.

NERCOLINI, Marildo José.

A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas / Marildo José Nercolini - Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2005.

XI, 354f.**:** il.; 31 cm.

Orientadora: Beatriz Resende.

Tese (doutorado) – UFRJ/ LETRAS/ Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, 2005.

Referências Bibliográficas: f. 336-352.

1. MPB. 2. Rock Nacional Argentino. 3. Estudos de cultura. 4. Metáforas de criação cultural (Hibridação, reciclagem cultural e tradução cultural). 5. Zeca Baleiro. 6.Chico Science e Movimento Manguebeat. 7. *Divididos*. 8. *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. I. Resende, Beatriz. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pós-graduação e Pesquisa em Letras. III. A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas.

A CONSTRUÇÃO CULTURAL PELAS METÁFORAS:
– A MPB E O ROCK NACIONAL ARGENTINO REPENSAM AS FRONTEIRAS GLOBALIZADAS –

MARILDO JOSÉ NERCOLINI

ORIENTADORA: BEATRIZ RESENDE

Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Aprovada por:

_____

Presidente, Prof.ª Drª. Beatriz Resende - Orientadora (UFRJ - UNIRIO).

_____

Prof.ª Drª. Heloísa Buarque de Hollanda (Escola de Comunicação -UFRJ).

_____

Prof. Drª. Santuza Cambraia Naves (PUC-RJ).

_____

Prof.ª Drª. Sílvia Cárcamo de Arcuri (Neolatinas - UFRJ).

_____

Prof. Dr. João Camillo Penna (Ciência da Literatura - UFRJ).

_____

Prof.ª Drª. Ilana Strozenberg (Escola de Comunicação – UFRJ).

_____

Prof.ª Drª. Florencia Garramuño (Universidad de San Andrés – BsAs).

Rio de Janeiro, 26 abril de 2005.

RESUMO

A CONSTRUÇÃO CULTURAL PELAS METÁFORAS:
– A MPB E O ROCK ARGENTINO ARGENTINO REPENSAM AS FRONTEIRAS GLOBALIZADAS –

MARILDO JOSÉ NERCOLINI

ORIENTADORA: BEATRIZ RESENDE

Resumo da Tese de Doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Ciência da Literatura (Literatura Comparada).

Trabalhando nos interstícios, dialogando com elementos globais, tecnologias de ponta e estratégias multidirecionais, mas sem esquecer o que lhe é diferencial e ao mesmo tempo sua moeda de troca: os elementos próprios da cultura onde vivem e criam, o Rock Nacional Argentino (RNA) e a Música Popular Brasileira (MPB) estão inseridos na sociedade de seu tempo e são capazes de captar as transformações pelas quais a sociedade passa, criando a partir dela. Tanto a MPB quanto o RNA têm uma grande importância no imaginário de toda uma geração pós-60 em seus países de origem. Os dois movimentos musicais ajudaram a construir um espaço de manifestação e expressão até então inexistente para uma nova geração que surgia. A partir dos anos 90, em um mundo em que as fronteiras estão rasuradas e as identidades cindidas, esses artistas, contemporâneos do tempo em que vivem, têm uma produção artística e uma postura de criação que dialogam diretamente com esse novo contexto. Transitam por diferentes gêneros, reciclam e traduzem o local de onde vêm, com seus costumes e tradições, colocando o local em contato com a cultura globalizada, dando-lhe uma amplitude cosmopolita, sem perder, no entanto, a dimensão própria. Essa tese pretende analisar comparativamente as trajetórias da MPB e do Rock Nacional Argentino, com ênfase na produção dos anos 90 de Chico Science (e o Movimento Manguebeat) e Zeca Baleiro, no Brasil; e as bandas *Divididos* e *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, na Argentina.

PALAVRAS-CHAVE: 1. Música Popular Brasileira. 2. Rock Nacional Argentino. 3.Estudos de cultura. 4. Metáforas de criação cultural. 5.Hibridação, reciclagem cultural e tradução cultural.

RESUMEN

LA CONSTRUCCIÓN CULTURAL POR LAS METÁFORAS:
– LA MPB Y EL ROCK NACIONAL ARGENTINO REPIENSAN LAS FRONTERAS GLOBALIZADAS –

MARILDO JOSÉ NERCOLINI

ORIENTADORA: BEATRIZ RESENDE

Trabajando en los intersticios, dialogando con los elementos globales, tecnologías de punta y estrategias multidireccionales, pero sin olvidar lo que es su diferencial y su moneda de cambio: los elementos propios de la cultura donde viven y crean, el Rock Nacional Argentino (RNA) y la Música Popular Brasileira (MPB) están insertos en la sociedad de su tiempo y habilitados para captar las transformaciones de esta misma sociedad, creando a partir de ella. Tanto la MPB como el RNA tienen una (enorme) importancia en los imaginarios de toda una generación pos ’60 en sus países de origen. Ambos movimientos musicales ayudaron a construir un espacio de manifestación y expresión para una nueva generación que surgía. A partir de los años ’90, viviendo en un mundo en el que las fronteras están desdibujadas y las identidades escindidas, los artistas, contemporáneos del tiempo en que viven, dialogan con el nuevo contexto en su producción artística y en su postura. Transitan por distintos géneros, reciclan y traducen el lugar de donde vienen, con sus costumbres y tradiciones, colocan lo local en contacto con la cultura globalizada, dándole una amplitud cosmopolita, pero sin perder su dimensión propia. Esta tesis intenta analizar comparativamente las trayectorias de la MPB y del Rock Nacional Argentino, con énfasis en la producción de los anos ’90 de Chico Science – y el Movimiento Manguebeat – y Zeca Baleiro, en Brasil, y las bandas *Divididos* y *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, en Argentina.

PALABRAS-CLAVE: 1. Música Popular Brasileira. 2. Rock Nacional Argentino. 3. Estudios de cultura. 4. Metáforas de construcción cultural. 5. Hibridación, reciclaje cultural y traducción cultural.

ABSTRACT

THE METAPHORS OF A CULTURAL CONSTRUCT:

BRAZILIAN POPULAR MUSIC AND ARGENTINIAN ROCK AS TOOLS IN AN INVESTIGATION ABOUT THE BORDERS OF GLOBALIZATION

MARILDO JOSÉ NERCOLINI

ORIENTADORA: BEATRIZ RESENDE

MPB (Brazilian Popular Music) and RNA (National Argentinian Rock) are, each, deeply rooted within their specific environment and time. For that reason, they can serve as excellent sources for researchers interested in learning about the society they spring from. Both MPB and RNA retain the marks of the transformations undergone by their society, and have recreated such transformations into peculiar aesthetical forms of artistic expression. Deriving from worldwide spread international music genres, MPB and RNA establish a good dialogue with globalized movements, while creating their own identity within the gaps. They abide to the state of art techniques and to marketing, but never forget that which makes them unique, and represents their power of bargaining: the elements inherent to their own culture, the culture of the places where these artists live and create. Both MPB and RNA exert a huge influence on the imaginary of the Post-Sixties generation in their countries, for both movements have helped in the building of a space of expression and manifestations such as had never previously existed in such moulds before. From the Nineties onwards, MPB and RNA artists hold a means of artistic creation and a kind of authorship well inserted into this new world context where the frontiers have been erased and identities have been blended. Their music travels through different places and genres, recycling and translating the places they come from, with their usages and traditions, in a way inserting these places within a globalized culture, giving them a cosmopolitan scope, without ever losing their peculiar means of expression. Therefore, the aim of this dissertation is to analyse and compare the parallel trajectories of MPB and RNA. The focus of the study is cast on the production of the 1990's. The Brazilian corpus consists of the work of Chico Science and the Manguebeat Movement, and of the work of Zeca Baleiro. The Argentinian corpus consists of two bands, *Divididos*, and *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*.

KEY WORDS: 1. Brazilian Popular Music. 2. Argentinian National Rock. 3. Cultural Studies. 4. Metaphors of Cultural Creation. 5. Hybridity, Cultural Recycling and Cultural Translation.

“Acabo de mirar las luces que pasan.
Acabo de cruzar
La plaza, las razas
Y el color.”

Charly García

“Você me
perguntou o que eu faria e
o que eu não faria. Eu lhe
direi o que farei e o que
não farei. Não servirei
aquilo em que não acredito
mais, quer isso se chame
minha família, minha terra
ou minha igreja.”

James Joyce.

“Nasci danado pra prender vida com clips
Ver a lua além do eclipse
Já passei por bad trips
Mas agora o que eu quero
É o escuro afugentar.”

Zeca Baleiro.

“Não por orgulho meu, mas antes por
me faltar o raso da paciência,
acho que sempre desgostei de criaturas
que com pouco e fácil se contentam.”

Guimarães Rosa.

AGRADECIMENTOS

À Beatriz Resende, professora, orientadora e amiga, pela paciência em escutar as dúvidas, as angústias e pelo bom senso de não me deixar ficar nelas, incentivando-me a sempre ir em frente e criar o meu próprio caminho. Sua aguçada capacidade de captar e analisar o momento contemporâneo foi elemento-chave para que eu aprimorasse minha reflexão. Obrigado especialmente por ter acreditado em mim e em meu projeto.

Aos familiares, pelo incentivo, demonstração de carinho e incentivo. Mesmo distantes, sempre estiveram presentes.

Aos amigos: Ana, Anselmo, Carla, Diana, Eleonora, Ellen, Fernanda, Jorge, Rôssi, Sandra, Senna e Thereza. Como dizia Guimarães Rosa: "Amigo para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto quase; e os todos sacrifícios. Ou – amigo – é que a gente seja, mas sem precisar de saber o por quê é que é." Um agradecimento especial à Ana, pela leitura atenta e cuidadosa que fez do texto; e a Anselmo, pela montagem das imagens presentes na tese.

A Álvaro e Florencia, por terem tão bem me acolhido em Buenos Aires, ajudando-me – com disposição e competência – a percorrer a travessia cultural Brasil- Argentina.

À CAPES, pela bolsa que me permitiu passar 6 meses em Buenos Aires, pesquisando e coletando materiais para esta tese.

Ao CNPQ, pela bolsa de doutorado que me deu condições materiais para realizar os estudos e a pesquisa.

Aos funcionários das várias instituições em que pesquisei e recolhi dados (museus, bibliotecas, fundações, jornais, revistas, universidades), pela ajuda na coleta dos materiais.

Um agradecimento especial a Heloísa Buarque. Como intelectual e professora, pela generosidade em colocar sempre à disposição sua profunda e instigante capacidade de análise dos fenômenos culturais; sua reflexão foi presença constante e fundamental em todas as etapas da minha pesquisa. Como amiga e incentivadora, por acompanhar minha caminhada desde o mestrado e por sempre ter demonstrado confiança em mim e na minha capacidade acadêmica.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: 12

I – CULTURA E GLOBALIZAÇÃO – CONTEXTO TEÓRICO..... 24

1 – Cultura 25

2 – Cultura Popular 27

3 – Contexto 32

4 – O Papel da Imaginação 40

5 – A Metáfora 42

6 – Metáforas Ontem e Hoje 48

II – CRIANDO NOS INTERSTÍCIOS, SEM PERDER O PRÓPRIO, SEM DESPREZAR O ALHEIO 55

1 – COMO TUDO COMEÇOU 57

1.1 – O Rock na Argentina: viagem e tradução 57

1.2 – Entre caminhos e descaminhos: o princípio da MPB 75

2 – CONSTRUINDO CAMINHOS COMPARATIVOS 84

2.1 – Enfrentamentos 84

2.2 – Relação com a intelectualidade acadêmica 90

2.3 – Relação com os meios de comunicação de massa 95

III – MPB E RNA REPENSAM IDENTIDADE E NAÇÃO..... 102

1 – PENSANDO A NAÇÃO 102

2 – NAÇÃO E MODERNIDADE 106

3 – NACIONALISMO 110

4 – DESNACIONALIZAÇÃO OU DISSEMINAÇÃO? 112

5 – PENSANDO A NAÇÃO A PARTIR DA AMÉRICA LATINA 117

6 – E AGORA, NAÇÃO? 123

7 – AS NOVAS IDENTIDADES 124

8 – BRASIL E ARGENTINA:
O PAPEL DA MÚSICA NA FORMAÇÃO DAS NOVAS IDENTIDADES 127
8.1 – Nação, identidade nacional e o RNA 128
8.2 – Nação, identidade nacional e MPB 140

IV – ROMPENDO AS FRONTEIRAS:
O RNA E A MPB NOS ANOS 90 158
1 – PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA ……..... 162
2 – DIVIDIDOS 180
3 – CHICO SCIENCE E O MOVIMENTO MANGUEBEAT 201
4 – ZECA BALEIRO E SUA EMBOLADA 227

V – O RNA E A MPB ENTRECRUZANDO CULTURAS:
AS METÁFORAS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO...... 249
1 – TRADUÇÃO CULTURAL 251
1.1 – *Redondos* e a tradução da cultura rock 258
1.2 – Tradução, tradições locais e cultural popular..... 268
2 – HIBRIDAÇÃO 274
2.1 – Erudito e Popular 278
2.2 – Diferentes Linguagens Artísticas 285
2.3 – Diferentes Temporalidades 287
2.4 – Vários Gêneros e Dicções Musicais 289
3 – RECICLAGEM CULTURAL 294
3.1 – A memória da ditadura 304
3.2 – Cultura popular e tradições recicladas 310

CONCLUSÃO 324

BIBLIOGRAFIA 336

ANEXO 1 353

ANEXO 2 354

INTRODUÇÃO

"Cavalo selado, montado, e muito chão adiante.
Viajar — mas de outras maneiras:
transportar o sim desses horizontes."
Guimarães Rosa.

Quando alguém decide aventurar-se numa viagem sem roteiro fechado é fundamental a atitude de abertura para o inusitado que poderá advir. O possível sucesso da empreitada vai depender em grande parte da disposição do viajante em lançar-se e estar preparado para o inesperado e para os riscos que isso implica: a transformação. O contato com o outro, o diferente, pode ampliar os horizontes do possível e trazer mudanças cujo controle pode sair das mãos do viajante. Nos tempos que vivemos se têm todos os mecanismos de previsibilidade e planejamento, com uma proliferação de dados fornecidos por livros, fotos, reportagens, imagens, internet que tornam o outro – por mais que ele esteja a muitas milhas distante - um quase presente. Basta um toque no *mouse* para se penetrar em sua geografia, em sua história, em seus costumes; mas mesmo assim o inusitado se faz presente e as possibilidades de perder-se, quebrar-se, reencontrar-se, refazer-se e transformar-se ainda tornam a viagem – real ou imaginária – atraente ou assustadora, dependendo da atitude do viajante e de seu desejo e condições de aceitar o desafio do lançar-se, sem certezas do resultado final.

Iniciar uma viagem nesses termos significa preparar-se para os possíveis embates, para os diálogos truncados, para as tentativas – algumas frutíferas

outras nem tanto - de aproximação e compreensão, enfim, significa estar preparado para entrar no mundo da tradução de si e do outro com seus caminhos turbulentos, mas sempre instigantes.

Em pesquisa anterior havia analisado o papel fundamental que o cantor-compositor da MPB dos anos 60 ocupara no Brasil de então. Num período (1964-1969) em que o aparato repressivo cerceava o principal instrumento do intelectual: a palavra, por considerá-la subversiva pois colocava em foco a situação de autoritarismo e repressão, minha intenção foi mostrar que, impedida de ser falada, essa palavra se revestiu de linguagem poética, de sons e de imagens, passando a ser difundida pela música. Centrando a análise na trajetória e na criação musical de Chico Buarque e Caetano Veloso, pude constatar que os músicos e compositores brasileiros do período passaram a exercer o papel de intelectuais através de suas composições e de sua postura, mostrando o que em outros espaços não era permitido.

Vencida essa etapa importante da minha jornada de pesquisador, resolvi embarcar em uma viagem mais pretensiosa e desafiadora. Academicamente, decidi mudar de área, da Sociologia para a Literatura; geograficamente, mudar de cidade, de Porto Alegre para o Rio de Janeiro. Sentia a necessidade de novos aportes teóricos e também de novos ares humanos e geográficos. O Rio foi o destino escolhido pois parecia o local mais adequado para preencher esses desejos e necessidades, entre tantas razões, porque essa cidade tem sido um dos palcos privilegiados da MPB, onde ela surgiu, desenvolveu-se e projetou-se como uma das manifestações culturais mais importantes do Brasil contemporâneo.

Estava envolto pela vontade de pensar o tempo que vivia: as identidades pareciam mais fluidas, as fronteiras do conhecimento e das nações se

mostravam mais móveis, as certezas se esvaíam, o contato entre culturas se intensificava de forma nunca antes vista, o processo de globalização entrava na ordem do dia, causando medo e trazendo inúmeros desafios... Envolvido por essas questões, resolvi analisá-las mais a fundo.

Como essas transformações estariam afetando a criação da cultura e da arte, sobretudo da canção? Como a América Latina, o Brasil viviam esses processos? Qual a contribuição dos pensadores latino-americanos nos estudos sobre esses fenômenos? Como a canção, que tivera papel fundamental para pensar e tentar colocar em prática os sonhos dos anos 60, estaria enfrentando esses novos tempos? Esses questionamentos foram delineando a tese de doutorado, principal objetivo da viagem, acadêmica e geográfica, que começava a trilhar.

À MPB juntou-se o Rock Nacional Argentino (RNA)[1] com o qual havia entrando em contato, como ouvinte, nos anos 80, através de Charly García, León Gieco e Fito Paez; e, academicamente, durante o mestrado quando, ao estudar e analisar o que se passava com a música no continente latino-americano, deparei-me com essa manifestação musical que, assim como a MPB no Brasil dos anos 60, tivera um papel muito importante na Argentina. O Rock Nacional se constituiu num espaço de manifestação geracional fundamental na Argentina; os roqueiros tiveram participação importante na luta pela liberdade de expressão, num país que vivia sob uma das mais cruentas ditaduras latino-americanas, mal que assolava vários países do nosso continente nesse período.

---

[1] Cabe esclarecer que a sigla RNA não é usada na Argentina para se referir ao Rock Nacional, mas a usarei em alguns momentos da tese por opção pessoal, com o único propósito de ser mais cômoda.

O Rock Nacional trazia a possibilidade de romper os limites nacionais e incorporar na minha pesquisa a Argentina. Desse modo, pude estender a reflexão para a produção artística e acadêmica latino-americana, imbuído da certeza de que os laços entre os países localizados abaixo do Rio Bravo precisavam ser fortalecidos e que o fomento dessa rede imaginária poderia tornar mais eficaz a produção artística e intelectual desse lado do mundo, dando-lhe maior poder de negociação no mundo globalizado e cada vez mais competitivo.

A reflexão teórica feita durante o curso de doutorado na UFRJ ajudou-me a trilhar esse espaço entre-cultural Brasil-Argentina, fornecendo-me cabedal teórico e metodológico necessário para melhor entender e analisar como se dava a criação cultural no mundo contemporâneo, através do estudo comparativo entre a MPB e o Rock Nacional Argentino. Durante o percurso acadêmico, novos questionamentos surgiam no contato com intelectuais, pesquisadores, colegas e com a cidade que me acolhia. Os muitos diálogos, os debates, os seminários e as leituras feitas proporcionaram-me uma maior proximidade com pensadores latino-americanos e aprimoraram o instrumental teórico para continuar a viagem e corrigir sua rota. Estudos aprofundados de García Canclini, Beatriz Sarlo, Martín-Barbero, Carlos Monsivais, Carlos Rincón, Haroldo de Campos, Silviano Santiago e Heloísa Buarque de Hollanda, que produziam um pensamento ao mesmo tempo localizado e global, descortinavam novas e instigantes questões. Os estudos de cultura por eles realizados me fizeram conectar mais adequadamente com as análises de pensadores como Stuart Hall, Raymond Williams, Andréas Huyssen e Edward Said.

Se estava disposto a falar de uma das manifestações culturais contemporâneas mais importantes para a Argentina, precisava não somente conhecê-

la teoricamente e à distância, mas vivenciá-la em seu espaço privilegiado, onde se projetou e criou seus seguidores: Buenos Aires, a cidade-palco do Rock Nacional. Por um tempo, entre maio e outubro de 2001, morei na capital portenha e entrei em contato com seus costumes e tradições. Vivencie em terras portenhas um momento de profunda crise da nação argentina, que percebia crescer dia após dia. Percorri suas ruas, parques e bibliotecas; deixei-me seduzir pela "Calle Corrientes" com suas inúmeras livrarias, cinemas e salas de teatro; envolvi-me em suas lutas políticas e sociais. Conheci sua gente, intelectuais, estudantes, artistas, escritores, roqueiros consagrados e iniciantes, jornalistas, assim como as pessoas comuns, trabalhadores, artistas de rua, donos de bancas de jornal, "quiosqueiros".

Enfim, disposto a captar e vivenciar a metrópole portenha, local privilegiado de manifestação do Rock Nacional, experimentei o estranhamento de viver numa cultura outra. Experiência que me ajudou a melhor entender a minha própria cultura e perceber o quão enriquecedor pode se tornar esse contato com o outro, desde que se esteja disposto a deixar ouvidos, mente e coração abertos para acolhê-lo em suas diferenças. Nem sempre entendendo ou concordando com tudo, nem sempre me sentindo à vontade, mas sempre disposto a dialogar, a compartilhar, a traduzir e a ser traduzido.

Antes de teorizar e escrever sobre, vivenciei o quanto pude o Rock Nacional, a MPB, a tradução, a reciclagem, a hibridação, as fronteiras culturais e as identidades mais fluidas e móveis. Os deslocamentos geográficos e teóricos realizados permitiram-me captar matizes culturais diferentes, notar os pontos de contato e as diferenças e, sobretudo, fizeram-me perceber como é produtivo e

instigante criar nos interstícios, nos espaços entre-culturais, mesmo com todas as dificuldades decorrentes.

As muitas viagens e deslocamentos feitos pelos cantores e compositores da MPB e pelos roqueiros argentinos me davam a possibilidade de analisar mais profundamente todas essas questões. Zeca Baleiro vinha do Maranhão, Chico Science e o Movimento Manguebeat de Pernambuco, *Divididos* dos arredores de Buenos Aires, *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* de La Plata. Essa geração dos anos 90 estava disposta a conectar o local e o global, mostrando sempre onde estavam situados, de onde vinham e abertos para o diálogo e também para o embate com outras culturas, outras vivências diferentes da sua, criando nesse espaço intersticial. Estabeleciam laços de afiliação com pessoas, propostas, locais e tradições. Refiro-me à afiliação no sentido desenvolvido por Edward Said e, posteriormente, retomado por Heloísa Buarque de Hollanda.

Edward Said (1983), ao tratar sobre afiliação, estava disposto a traçar o itinerário que idéias e teorias acadêmicas percorrem ao se deslocarem de seu local de origem para outros países e comunidades acadêmicas. Said estabeleceu quatro passos dessa jornada. Primeiro, o ponto de partida, isto é, o conjunto de circunstâncias onde a idéia/teoria nasceu ou se fez discurso; o segundo momento, a trajetória percorrida em direção a outros espaços com suas temporalidades diversas; em seguida, as condições de recepção dessa idéia/teoria nesses novos contextos, os enfrentamentos, até ser aceita; por fim, o processo de transformação que essa “teoria viajante” sofre devido a seus novos usos e pelas distintas posições ocupadas nesses diferentes tempos e espaços, gerando novas articulações.

Heloísa Buarque de Hollanda (1999), de maneira sugestiva, dialoga com esse conceito de afiliação e o relaciona com o processo de globalização. Seu enfoque permite-nos perceber como esse processo, originado no centro do poder mundial – Estados Unidos –, ao ser implantado em outros contextos com suas especificidades, é transformado. Gerando "novos *networks*", o processo de globalização forja "conexões entre indivíduos e instituições que nunca antes tiveram a chance de estabelecer contato" e promove "estratégias de ajuda ou de intercâmbios mais efetivos", localizando "povos, pessoas, recursos, crenças e informações - e até disciplinas"[2] (Buarque de Hollanda, 1999: 346).

Em meio à onda globalizadora em que se vêem envoltos e o temor da homogeneização que ela poderia gerar, os roqueiros argentinos e os cantores e compositores da MPB sentem a necessidade de se localizar, de situar a sua produção, de mostrar que não estão soltos no mundo, que possuem o seu capital cultural próprio advindo das vivências da cultura local onde nasceram. Esses artistas estavam dispostos a conectar-se ao processo globalizador, com seus avanços e novas possibilidades, mas demonstravam enfaticamente o desejo de fazê-lo a partir do espaço em que viviam, com suas tradições e traços distintivos, afiliando-se a pessoas que os antecederam – e com as quais queriam estar associados – e a seus contemporâneos – aqueles com os quais se sentiam ligados pelos mesmos desejos e propósitos. Nesse espaço gerado entre o próprio de sua cultura e a cultura globalizada criam a sua arte.

---

[2] Como é o caso dos Estudos Culturais, analisado mais detidamente nesse texto por Buarque de Hollanda.

O resultado dessa pesquisa está aqui, em forma de tese. Quer dar conta da trajetória percorrida pela MPB e pelo Rock Argentino, através de um estudo comparativo desses movimentos musicais. A intenção principal é captar, descrever e analisar como eles constroem sua arte em meio a um mundo globalizado, em que a maior facilidade do contato e das trocas entre culturas traz novos desafios, exige uma renegociação de suas prioridades e, para não cair na tão temida homogeneização, requer mudanças na sua postura de vida e de criação. A ênfase está colocada nos anos 90, período em que, na América Latina, o processo da globalização e as transformações decorrentes se implantavam, trazendo um misto de medo e desafio, pois não se sabia exatamente em que chão se estava pisando e aonde se chegaria. Pensar e produzir arte e cultura nesse contexto exigia situar-se nessa nova realidade: Como criar dentro desse processo? No processo de negociação com o global, o que manter do próprio, o que deter do alheio? Que estratégias usar para responder a essas transformações?

O itinerário da tese foi construído dentro do arcabouço teórico fornecido pela Literatura Comparada, mas fazendo-me auxiliar por outros campos do conhecimento: a História, a Sociologia e a Antropologia, por acreditar que a complexidade contemporânea exige a produção de um conhecimento não mais fechada nos rígidos limites de uma disciplina ou de uma teoria.

No primeiro capítulo busco situar-me teoricamente, apresentando e analisando os pensadores e a reflexão teórica sobre a qual está baseada a tese. Consciente de que muitas abordagens seriam possíveis, estabeleço uma escolha daqueles pensadores e suas análises que me parecem mais adequados para o estudo proposto. Filiou-me a uma concepção de mundo e de cultura ligada aos Estudos de

Cultura, cuja matriz está situada nos estudos de Raymond Williams e Stuart Hall e na leitura deles feita pelos pensadores latino-americanos contemporâneos.

A ênfase da tese está na produção musical do RNA e da MPB dos anos 90, mas para entendê-la e melhor captá-la, volto aos anos 60-70, período em que essas manifestações iniciaram sua trajetória, para situá-las social, histórica e culturalmente. Essa é a intenção dos capítulos dois e três. Neles apresento a trajetória do RNA e da MPB, atendo-me a pessoas, a grupos, a fatos e a idéias que nortearam as propostas e que me pareciam fundamentais para melhor captar o que eram, a que se propunham e as transformações que vivenciaram, interna e externamente, para chegar aonde chegaram nos anos 90. Contextualizo essas manifestações e busco estabelecer comparações entre suas trajetórias.

Dentro de um contexto em que as certezas se esvaíam e as fronteiras se tornavam móveis e se deslocavam, os pressupostos modernos de nação e identidade passavam por profundas transformações, originando configurações identitárias, mais abertas e posicionais. No capítulo três analiso o papel exercido pelos roqueiros argentinos e pelos cantores e compositores da MPB na construção dessas novas configurações identitárias em seus respectivos países.

As análises anteriores preparam e abrem caminho para, nos demais capítulos, pensar a MPB e o Rock Nacional dos anos 90. Tendo presente a riqueza e a diversidade de caminhos surgidos nesse período, estabeleço a escolha de algumas propostas que me pareciam significativas para o estudo. Pela riqueza e diversidade da produção musical e da postura criativa e pela capacidade de captar em suas criações as transformações que a sociedade passa, no Brasil a escolha recai em Chico Science – e o Movimento Manguebeat – e Zeca Baleiro; e na Argentina, nos grupos

Divididos e *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Diante das transformações sociais decorrentes do processo da globalização, transforma-se a maneira de criar a arte e a cultura. As propostas musicais desses criadores são representativas dessa transformação e exercem papel importante na criação musical nos anos 90 em seus respectivos países.

No capítulo quatro apresento as trajetórias desses criadores – como surgiram, que caminhos percorreram e qual sua postura de vida e criação. Dedico especial atenção às entrevistas que esses músicos deram no decorrer da carreira, abrindo espaço para suas falas. Importante notar que mesmo surgidas em espaços distintos e tendo diferentes concepções criativas, a análise de suas propostas permite perceber procedimentos de criação que são recorrentes e que remetem ao que denomino na tese de metáforas de criação cultural, analisadas no último capítulo.

As profundas transformações acontecidas nas últimas décadas, o desenvolvimento tecnológico e dos meios de comunicação de massa - que facilitam o contato entre culturas - e também o aumento substancial das correntes migratórias entre os países, convertem-se na base da pluralidade dos mundos imaginados e passam a ter papel decisivo na criação artística e cultural de cineastas, poetas, intelectuais acadêmicos, artistas plásticos, assim como dos roqueiros argentinos ou dos cantores e compositores de MPB. Como sugere García Canclini (1999), as imagens representam e instituem o social, mas tais imagens se constituem no contato com outras culturas, as relações com o que é próprio da cultura estão marcadas pelos vínculos estabelecidos com outros territórios.

Quando a realidade se transforma são necessários novos arcabouços teóricos para apreendê-la, e o processo metafórico pode transformar-se em

instrumento privilegiado para se pensar a cultura e a relação entre o social e o imaginário. Construído a partir da analogia, da semelhança, da transgressão dos conceitos e classificações vigentes, o processo de descrição e análise pelas metáforas possibilita novas chaves de compreensão e permite a construção de um pensamento que capta o que ainda não está apreendido e codificado. Esse é o caminho escolhido no capítulo 5 para analisar a produção musical dos roqueiros argentinos e dos cantores e compositores de MPB.

Afilio-me àqueles estudiosos da cultura que hoje utilizam as metáforas para descrever ou explicar os processos contemporâneos. A necessidade de contextualização e a sua capacidade de captar e tornar visível o que se move, se combina ou se mescla, possibilitam às metáforas uma percepção mais plural da cultura contemporânea. Tal análise torna-se possível ao se atribuir às metáforas valor epistemológico. Desse modo elas tornam-se aptas, por analogia, a aproximar o distante, o ainda não apreendido completamente, que passa a ser sentido como próprio. Esse distante é aproximado pela semelhança com o conhecido; não para enquadrá-lo dentro dos padrões e classificações vigentes, mas para possibilitar um acercamento do desconhecido a fim de melhor olhá-lo, dizê-lo, estudá-lo e compreendê-lo.

No último capitulo da tese, examino a criação musical feita pelos artistas ou grupos escolhidos. Para questão de estudo e análise, procurei abarcar os procedimentos de criação desses músicos em três grandes grupos de metáforas: tradução cultural, hibridação e reciclagem cultural.

Enfim, esta tese é o resultado da minha trajetória acadêmica e de vida, fruto de minhas preocupações e questionamentos. Visa contribuir para o debate sobre

a cultura contemporânea e o seu melhor entendimento; auxiliar na aproximação necessária e estrategicamente producente entre os países latino-americanos, sobretudo em termos artístico-culturais; e afiliar-se aos pensadores latino-americanos que estão fomentando o fortalecimento de um pensamento construído a partir da América Latina e sobre ela, mas sem se fechar ao debate e às trocas com o pensamento produzido em outras partes do mundo.

I – CULTURA E GLOBALIZAÇÃO
– CONTEXTO TEÓRICO –

A cultura é um campo de batalha cujo embate é intermitente e cujas forças são rearticuladas, reorganizadas conforme as transformações decorrentes do dinamismo da sociedade.

Ao começar por essa afirmação quero colocar em destaque dois temas que são fundamentais para essa tese: metáfora e cultura. Primeiro, para enfatizar o papel que as metáforas desempenham em nossa reflexão contemporânea e, segundo, para marcar a minha afiliação a um determinado campo de análise da cultura; campo esse que vê a cultura de forma dinâmica e como resultado de trocas e embates sociais.

No jogo ágil e mutável da vida em sociedade, a cultura se configura como um jogador fundamental, tanto na defesa quanto no ataque. Para além de uma postura politicamente correta de "o importante é competir", aqui, os muitos contendores entram para vencer, marcar suas posições e fazê-las avançar. Se num jogo clássico são duas as equipes, aqui os times são muitos. Eles se articulam, estabelecem alianças, quebram-nas, num constante rearticular de forças.

Comecemos por aprofundar uma reflexão sobre cultura, noção das mais complicadas para ser compreendida, já o afirmava Raymond Williams. Por um lado devido a seu intrincado desenvolvimento histórico e, por outro, pelo fato de ser

um conceito usado pelas mais diversas disciplinas e por sistemas de pensamentos às vezes incompatíveis.

1 – CULTURA.

Raymond Williams (1976) faz uma análise histórica do conceito de cultura, mostrando que em todos os seus usos originais ela esteve associada à noção de processo, como tendência ao crescimento de algo, inicialmente ligada à agricultura (plantação e colheita), para em seguida, metaforicamente, ser aplicada ao desenvolvimento humano, significando o crescimento do saber, desenvolvimento da mente. Somente no século XVIII a cultura transforma-se num substantivo independente, entendida como processo abstrato ou produto desse processo, campo ao qual está fortemente associada em termos modernos. Com Herder e o romantismo alemão acrescenta-se um fator decisivo nessa reflexão: a necessidade de se falar em culturas, destacando a pluralidade existente e atacando a concepção da cultura européia como único parâmetro. Daí temos o desenrolar de um processo que desembocará no sentido comum à antropologia e à sociologia a partir do século XX, referindo-se às culturas específicas e variáveis das diferentes nações e períodos históricos e também das culturas específicas e variáveis de grupos sociais e econômicos dentro de uma mesma nação. Em síntese, Williams aponta como sendo três as categorias ativas do uso de cultura. Primeira, como substantivo independente e abstrato capaz de descrever processos gerais do desenvolvimento intelectual, espiritual e estético, forte no século XVIII. Segunda, como substantivo independente, usado a partir de Herder, no século XIX, de forma a dar conta de processos gerais ou específicos, indicando uma forma particular de vida, de gente, de um período ou de um grupo. E a terceira categoria, cultura como substantivo independente e abstrato

que descreve trabalhos e práticas intelectuais e especificamente artísticas, com forte difusão atual, que articula a primeira noção, aplicando-a e transferindo-a a trabalhos e práticas que representam e sustentam o processo geral de desenvolvimento intelectual.

Atenho-me fundamentalmente à noção de culturas em sentido sociológico e antropológico, designando um modo de vida global e característico, com seu sistema de significações e envolvendo todas as formas de atividade social.

A partir dele, pode-se pensar a cultura como processo de criação da diferença. Em termos mais amplos, tal processo possibilita a distinção entre o fazer humano e a ação da natureza, e, posteriormente, possibilita a distinção entre os próprios grupos humanos, seja no sentido mais geral enquanto nações (a partir do século XVIII), seja em sentido mais específico, enquanto distintos grupos dentro de uma mesma nação (século XX) ou ainda entre grupos de interesse transnacional (final do século XX e hoje).

Conceber a cultura enquanto processo dinâmico de produção das diferenças nos remete ao processo da construção de identidades. Identidades nacionais, de grupos específicos, de acordo com gênero, classe, objetivos, necessidades... esse é um tema que tem passado nas últimas décadas por profundas reflexões e cujos limites se tem expandido, conforme se verá em distintos pontos desta tese.

Fredric Jameson é contundente ao afirmar que cultura é “o conjunto de estigmas que um grupo porta ante os olhos de outros (e vice-versa)” e que ela

deve ser apreciada “como um veículo ou meio pelo qual a relação entre os grupos é levada a cabo” (Jameson, 1993: 104).

Arjun Appadurai opõem-se à visão essencialista de cultura por essa privilegiar “as idéias de *estar de acordo, estar unido* e do *compartilhado por todos”* (Appadurai, 2001: 27). Esse autor sugere a apreensão da cultura não como propriedade de indivíduos ou grupos, mas enquanto dimensão dos fenômenos sociais, focalizando o seu aspecto contextual.

Tal acepção tende a levar em conta a visão de mundo e os agenciamentos de pessoas e grupos colocados à margem ou dominados. A análise das dimensões culturais põe ênfase nas diferenças, nos contrastes e nas comparações, tornando-se “um recurso heurístico capaz de iluminar pontos de similaridade e contraste entre todo tipo de categorias” (Ibid.: 28).

Em síntese, Appadurai propõe que se analise cultura como:

> *(...) um subconjunto de diferenças que foram selecionadas e mobilizadas com o objetivo de articular as fronteiras da diferença, como tentativa de manutenção de fronteiras, tendo presente o seu caráter móvel e seu deslocamento constante (Ibid.).*

Cabe analisar onde se situa a cultura popular nesse processo.

2 – CULTURA POPULAR.

O que é afinal a cultura popular? Muitos estudos foram e continuam sendo feitos sobre o tema, mas aqui vamos nos ater à análise feita por Stuart Hall. Diferente dos estudos clássicos sobre cultura popular que enfatizavam o embate entre conter e resistir, Hall (2003), em seu texto “Notas para a desconstrução do popular”, propõe-se a analisar a cultura popular como um terreno de luta em constante transformação.

O ponto de partida para qualquer estudo sobre cultura popular são as lutas que se estabelecem em torno das classes trabalhadoras, suas tradições e formas de vida quando da transição social para o capital agrário e, desse, para o capital industrial. A necessidade de reeducação das classes trabalhadoras tornou-se tarefa imprescindível para os detentores do capital que queriam implantar-se enquanto classe dominante e hegemônica, pois as tradições populares se constituíam em foco de resistência. Ao longo do tempo a cultura popular se viu envolvida por apropriações e expropriações. Na marcha para a modernização ocorreram processos em que certas formas e práticas culturais foram expulsas e marginalizadas, algumas, no dizer de Hall (2003: 248), foram "ativamente descartadas para que outras pudessem tomar seus lugares."

No período pós-guerra ocorre uma ruptura profunda nos estudos da cultura popular, pois inicia um novo tipo de relacionamento entre o povo e a concentração dos novos aparatos culturais, com a monopolização das indústrias culturais, trazida por uma profunda revolução tecnológica. Novos embates passam a ser travados e deslocações nas fronteiras entre alta cultura e cultura popular e massiva se dão. E dentro dessas relações e embates que a cultura popular precisa ser analisada, pois, de acordo com Hall, seria contraproducente estudá-la em si, como um estrato autêntico, autônomo e isolado.

Como conceituar a cultura popular? Popular e povo são termos altamente problemáticos, talvez tanto quanto cultura. Afinal, o povo:

> *(...) nem sempre está lá, onde sempre esteve, com sua cultura intocada, suas liberdades e instintos intactos, ainda lutando contra o jugo normando ou coisa assim; como se, caso pudéssemos "descobri-lo" e trazê-lo de volta à cena, ele pudesse estar de prontidão no lugar certo e ser computado (Ibid.: 263).*

Hall apresenta três definições de cultura popular, analisando-as. A primeira tem a ver com o senso comum, ligada àquilo que agrada e é consumido pelas massas, isto é, algo seria popular "porque as massas o sentem, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo imensamente" (Ibid.: 254). Definição mais comercial e mercadológica, associada pelos estudiosos à "manipulação e ao aviltamento da cultura do povo" e por muitos deles contraposta a noção de uma cultura popular "pura", íntegra, enfim, não comercial. Mas é preciso, como Hall o faz, pôr em questão esse maniqueísmo reducionista que coloca, de um lado, as indústrias culturais capitalistas como "agentes da manipulação e da decepção em massa" e, de outro, o povo, sem força, passivo e manipulável.

Se são questionáveis aqueles que crêem numa cultura popular autônoma, defendendo um purismo indefensável, também o são aqueles que a crêem totalmente encapsulada e manipulada pela indústria capitalista. Se os primeiros ignoram a dominação e a subordinação como aspectos intrínsecos das relações sociais, os que defendem a segunda postura ignoram o poder de inserção da cultura. Por um lado, não se pode desconsiderar as relações de poder existentes no mundo da cultura e nem esquecer que as indústrias culturais têm a capacidade de "retrabalhar e remodelar constantemente aquilo que representam", impondo e implantando "definições de nós mesmos de forma a ajustá-las mais facilmente às descrições do poder cultural" (Hall, 2003: 254-255). Por outro, não se pode considerar as pessoas comuns como "tolos culturais" ou telas em branco sobre as quais as indústrias culturais atuam, seres incapazes de agir e de se inserir no campo de luta, incapazes de transformar e recriar, resistir e lutar. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Afinal as relações culturais são complexas, e as formas culturais não são

um todo inteiro e coerente, nem totalmente corrompidas, nem totalmente autênticas, mas sim profundamente contraditórias, e jogam com essas contradições:

> *Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (Ibid.: 255).*

A segunda definição de cultura popular está próxima à dada pela antropologia, e se atém fundamentalmente na descrição de todas as coisas que "o povo faz ou fez", seus costumes e mentalidades, baseada "num inventário que se expande infinitamente" (Ibid.: 256). Seu ponto fraco está em fixar-se demasiadamente nessa descrição exaustiva, sem levar em conta que a verdadeira distinção analítica não surge da listagem feita, mas sim das relações que estruturam a oposição existente entre o que pertence à cultura de elite e o que pertence à cultura periférica. Daí decorre as categorias do popular e do não-popular.

Os *conteúdos* de cada uma dessas categorias mudam, alguns sobem na escala cultural e são apropriados pelas elites, outros, ao serem apropriados pelo popular, perdem seu valor nessa escala estruturante. O princípio estruturador que sustenta a distinção e a diferença entre categorias permanece, os inventários variam. O que importa, portanto, não é somente inventariar tais diferenças, que poderia acarretar no congelamento da cultura popular em um "molde descritivo atemporal", mas perceber as relações de poder que "pontuam e dividem" tais domínios.

Daí decorre a terceira definição de cultura popular, proposta por Hall, que resgata elementos da definição anterior, pois considera como popular "(...) em qualquer época, as formas e atividades cujas raízes se situam nas condições sociais e

materiais de classes específicas; que estiveram incorporadas nas tradições e práticas populares (Ibid.: 257)", mas a expande, insistindo que o essencial para se definir popular é dado pelas relações de tensão contínua entre cultura popular e cultura dominante, um campo de luta sempre variável.

Na mesma linha de reflexão seguida por Appadurai, García Canclini e Jameson, Hall reafirma a cultura como um campo de luta definido pelas relações de forças mutáveis e irregulares, como processo no qual "algumas coisas são ativamente preferidas para que outras possam ser destronadas".

As formas culturais são contraditórias, compostas por elementos antagônicos e instáveis. O seu significado e o seu lugar não estão dados de antemão, nem se encontram inscritos no seu interior, mas são o resultado de um embate social constante e que assume distintas formas: incorporação, distorção, resistência, negociação, recuperação. Para Hall o processo e o poder cultural "em nossa sociedade depende, em primeira instância, dessa delimitação, sempre em cada época num local diferente, entre aquilo que deve ser incorporado à 'grande tradição' e o que não deve" (Ibid.: 259). Uma gama de instituições culturais e educacionais ajuda a disciplinar e a policiar essas fronteiras.

As fronteiras entre cultura popular / massiva / de elite continuam a existir, mas seus limites são constantemente deslocados graças à luta estabelecida no seio da sociedade. A própria tradição não é um inventário de formas e práticas culturais fossilizadas, mas um elemento vivo da cultura. Os arranjos feitos não têm posição fixa e determinada e seus significados não permanecem os mesmos:

> *As tradições não se fixam para sempre: certamente não em termos de uma posição universal em relação a uma única classe. As*

> *culturas, concebidas não como 'formas de vida', mas como 'formas de luta', constantemente se entrecruzam: as lutas culturais relevantes surgem nos pontos de intersecção (Ibid.: 260).*

Os processos culturais, enquanto produtores de diferenças, são marcados por se situarem num tempo e num espaço determinados. Para pensá-los hoje precisamos levar em conta qual é o contexto que nos rodeia e que marca as relações entre as pessoas, as sociedades, as diversas culturas.

3 – CONTEXTO.

No campo da teoria social, a partir da segunda metade do século XX, os mitos da modernidade são desconstruídos, as metanarrativas perdem credibilidade e a noção de identidade nos moldes modernos passa a ser questionada. A crítica da modernidade traz consigo a crítica da razão iluminista, seu fundamento e mito. Entenda-se aqui por modernidade, tanto em sua vertente burguesa quanto na marxista, o processo que tinha por objetivo último a construção, pela razão, da emancipação da humanidade, conjugando liberdade e necessidade. Esse discurso com tendência unificadora entra em crise, com reflexos em amplos setores da sociedade. Questionam-se os seus fundamentos, calcados no racionalismo, no espírito crítico e nas idéias de progresso contínuo e libertação do indivíduo de limitações e opressões através da ciência e do saber. O pensamento contemporâneo vem problematizar esses fundamentos, questionando as representações e os discursos hegemônicos, forjando fendas e a ampliação do espaço para outras percepções da realidade, em busca de uma postura pluralista.

No campo das artes, como Andreas Huyssen (1991), partimos de uma premissa: a sociedade vem sofrendo transformações culturais, que traz consigo uma mudança de sensibilidade. Pode-se discutir a natureza e a profundidade de tais

mudanças, mas não se tem como negar essas transformações. A nova sensibilidade nas artes traz consigo o questionamento das noções de identidade e autonomia, ruptura, novo ou vanguarda, critérios-chave para a estética moderna.

A recepção da obra de arte também sofre modificações; a ênfase é colocada na intensidade receptiva, pois, de acordo com Jameson, a "emoção hermenêutica", decorrente da revelação por parte de especialistas dos segredos e do sentido profundo da obra de arte, passa a dar lugar à "intensidade perceptiva", marcada por uma relação de fruição entre obra e receptor.[3]

A partir do final dos anos 80, outro elemento precisa ser considerado - o processo de globalização, que atinge todos os setores sociais. Esse processo se implanta de forma avassaladora, trazendo profundas transformações e obrigando a qualquer pessoa que estivesse disposta a entender minimamente a sociedade contemporânea a repensar seu instrumental de análise. As chaves anteriores que permitiam penetrar nos já entroncados espaços societais, precisam ser trocadas, adaptadas, refeitas. Em princípio os estudos se ativeram aos aspectos econômicos, políticos e tecnológicos, tidos como globais, deixando a questão cultural relegada a um segundo plano ou ainda analisada dentro dos padrões antigos. Partia-se do pressuposto de que a cultura autêntica estaria ligada ao contexto local, específico. Mas será que hoje se pode ainda falar em cultura autêntica, pura? Se já anteriormente era difícil aceitar estudos nessa linha - afinal, como lembra Hermano Vianna (1995), o contato entre culturas já estava presente na Roma Antiga -, quanto mais hoje.

---

[3] Ver Anders Stephason (1987) em diálogo com Jameson. Também ver Buarque de Hollanda (1991).

Como muito bem destaca Huyssen,[4] não existe cultura global ou local em estado puro, sobretudo em tempos de globalização. Não pode haver cultura global pura, totalmente alijada das tradições locais, nem pode haver mais uma cultura local isolada dos efeitos globais. Mesmo sem esquecer que a globalização, na forma como foi implantada, tem uma geografia de poder que remete a padrões ditados em Nova York, Londres, Paris ou Tóquio, não se pode negar que os elementos globais sempre sofrem a inflexão do local e são por ele contaminados, adaptados, convertidos, hibridados.

De acordo com García Canclini (1995), a globalização supõe produção e consumo de bens econômicos e culturais em um sistema descentralizado, não mais marcado por limites nacionais estreitos. Ela acentua o processo de deslocamento das identidades nacionais, colocando em pauta o hibridismo, a transculturação. O local e o global se imbricam originando articulações novas. O local é penetrado e moldado por influências sociais muito distantes dele, mas, ao mesmo tempo, esse local acaba por transformar os elementos do global que chegam a ele, numa interação de dupla via. Distinto do processo de internacionalização, há muito existente, em que ocorria uma abertura das fronteiras geográficas de cada nação para incorporar bens materiais e simbólicos de outras, hoje o que se produz e consome em termos de bens e serviços não é passível de uma cabal rotulação de "próprio" ou "estrangeiro", pois o processo de produção se dissemina; o parque de produção se mundializa, se pulveriza.

---

[4] Andreas Huyssen em palestra feita no Seminário *Seduzidos pela memória* - promoção da Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em 23 ago. 2000.

Cresce em importância o papel da cidade, sobretudo das megalópoles globalizadas - centros comerciais e bancários, de lazer e produção, local apropriado para viver a cultura resultante do diálogo ou, às vezes, do entrechoque entre as várias culturas que nela se fazem presente. A cidade-mundo se transforma no principal espaço de interação entre as forças globais e as culturas locais; nela se negocia a circulação em escala global de pessoas, de bens e tecnologias, de idéias, imagens e produtos culturais. No dizer de Bhabha, a cidade transforma-se no espaço de "dissemi**n**ação",[5] em que se reúnem povos dispersos, com seus mitos, fantasias e experiências:

> *Essas geografias imaginativas que abarcaram países e impérios estão mudando; aquelas comunidades imaginadas que atuavam nos limites uníssonos da nação estão cantando com vozes diferentes. Se comecei com a dispersão do povo através dos países, quero terminar com sua reunião na cidade. (...) É para a cidade que os migrantes, as minorias e os diaspóricos vêm para mudar a história da nação. (...) É a cidade que oferece o espaço no qual identificações emergenciais e novos movimentos sociais do povo são encenados (Bhabha, 1998: 237).*

Esses processos, porém, não se dão de maneira unívoca. O local e o global se reestruturam, não necessariamente levando ao desaparecimento do primeiro, como alguns propõem. A globalização com seus fluxos desterritorializados de informação, produtos, imagens e conhecimento, além dos fluxos financeiros, está gerando uma “cultura mundial integrada”, que pode levar tanto para uma hibridação criativa quanto para uma homogeneização esterilizante entre o local e o global.

---

[5] Para Hommi Bhabha (1998: p.198) dissemi**n**ação seria o “momento de dispersão de povos que, em outros tempos e outros lugares, nas nações de outros, transforma-se num tempo de reunião”, povos em diáspora, processo da escrita dupla, estruturando a liminaridade cultural “no interior da nação”. As fronteiras da nação tornam-se móveis. O outro está dentro do espaço físico antes demarcado pelo próprio; muitas vezes não somente está ao lado, mas seus elementos culturais estão dentro do pretenso sujeito nacional.

Se por um lado temos a internet, o ciberespaço que possibilitam a produção de um conhecimento desterritorializado, em que interferem na sua criação pessoas de diferentes partes do mundo, em um processo de desmassificação global; por outro, temos o que Ortiz chama de “cultura internacional popular”, isto é, um processo de massificação/homogeneização internacional, patrocinado, por exemplo, pelos grandes conglomerados televisivos ou pelos grandes estúdios e produtores cinematográficos.

O entrelaçamento de culturas, em uma época em que tempo e espaço se diluem frente às novas possibilidades tecnológicas e as intensas migrações, possibilita o contato com o diverso de uma forma até então desconhecida, acarretando transformações individuais e societais também intensas. Para Monsivais, o século XX marcou-se por ser uma época de intensas migrações, destacando as culturais, pois,

> *(...) estas migraciones han sido a tal punto radicales que, en distintos períodos, inventan o legitiman (corroen o rectifican) apariencias urbanas, jerarquías y comportamientos familiares, estilos del consumo, escuelas del sentimiento y el sentimentalismo, idolatrías frenéticas que, las más de las veces, nadie recuerda a los cinco años de su apogeo" (Monsivais, 2000: 33).*

Os "migrantes culturais" - expressão usada por Monsivais – provocam profundas modificações sócio-culturais, adotando atitudes e costumes diversos daqueles com os quais foram educados. Eles colocam em questão, abandonam ou modificam devoções, gostos, maneiras de usar o tempo livre, convicções religiosas e estéticas... enfim, propiciam processos transculturais. Cabe ressaltar que vivemos um tempo em que essa transculturalidade é feita de maneira cada vez mais acentuada e

intensa pelos meios midiáticos e virtuais, afinal hoje é possível "marchar hacia ninguna parte, con la condición de que el viaje lleve a todos lados" (Ibid.: 33).

Os fenômenos culturais, como hoje se apresentam, para serem compreendidos necessitam de análises que superem os estudos centrados nas culturas meramente locais, tradicionais e estáveis; precisam levar em conta os processos translocais e o papel profundamente ativo que a imaginação social tem nesse contexto. O imaginário passa a ter um papel-chave no jogo cultural. É um imaginário alimentado não somente pelo campo do possível dado pelo espaço em que se vive, mas pelas possibilidades trazidas pelo outro, pelas outras culturas, conformando-se num imaginário intercultural que perpassa distintas sociedades, trazida sobretudo pela migração, pelos meios de comunicação de massa e pela revolução tecnológica na área da comunicação entre povos (internet, vídeo-conferências, fax...).

É importante não esquecer, no entanto, que a globalização da cultura não significa sua homogeneização. Se, por um lado, a globalização inclui a utilização de uma variedade de instrumentos de homogeneização (armamentos, técnicas publicitárias, hegemonias lingüísticas, modas e estilos de roupa), que são absorvidos nas economias políticas e culturais locais, por outro, ela é um processo profundamente histórico e, como afirma Appadurai (2001), gerador de localidades, na medida que as diferentes sociedades e grupos humanos se apropriam de maneira distinta dos materiais disponíveis, recriam-nos a partir de suas tradições, de suas necessidades e desejos.

A atual política cultural global é de uma ordem complexa, deslocada e repleta de justaposições, decorrente das deslocações entre economia, cultura e política. Appadurai propõe uma análise em torno de cinco dimensões que, por serem

irregulares e fluidas, denomina paisagens. As relações estabelecidas entre as cinco diferentes paisagens expressam as inflexões provocadas pela situação histórica, lingüística e política das distintas classes de atores envolvidos: “Estado-nação, corporações multinacionais, comunidades em diáspora, grupos e movimentos contidos dentro de cada nação (de índole religiosa, política ou econômica) e até pequenos grupos caracterizados pela natureza íntima e uma forma de relacionar-se cara a cara (...)” (Appadurai, 2001: 47)

Tais paisagens são como blocos que armam o jogo global e constroem os “mundos imaginados”:

- Paisagem étnica: grupos e indivíduos em movimento, pois cada vez mais imigrantes, refugiados, exilados e trabalhadores se enfrentam com a realidade de ter que se mudar de país ou com a própria fantasia de querer mudar-se.

- Paisagem tecnológica: a nova configuração global da tecnologia possibilita o seu deslocamento em alta velocidade. “A distribuição dessa tecnologia se dá por um conjunto de relações cada vez mais complexas entre fluxos de dinheiro, possibilidades políticas e disponibilidade tanto de pessoas qualificadas quanto sem qualificação” (Ibid.: 48).

- Paisagem financeira: difícil hoje seguir o caminho percorrido pelo capital financeiro global, pois mercados monetários, bolsas nacionais de valores e a especulação mercantil movem quantidades gigantescas de dinheiro a velocidades estonteantes, muitas vezes com um simples toque no *mouse*.

- Paisagem midiática: dela fazem parte tanto a distribuição dos equipamentos eletrônicos necessários para a produção e disseminação da informação,

quanto as imagens de mundo produzidas e postas em circulação por esses meios. Provém um gigantesco e complexo repertório de imagens, narrações e paisagens étnicas a receptores do mundo todo, “em que o mundo das mercadorias culturais, das notícias e da política se encontra profundamente mesclados (...), oferecendo elementos a partir dos quais se podem compor roteiros de vidas imaginadas” (Ibid.: 49).

- Paisagens ideológicas: são concatenações de imagens mais diretamente políticas e, freqüentemente, tem a ver com as ideologias dos Estados e das contra-ideologias dos movimentos orientados para conquistar o poder do Estado.

Tais paisagens dão os fundamentos dos fluxos globais da atualidade. Sempre houve o deslocamento e o fluxo de pessoas, capital financeiro, imagens, máquinas e idéias no decorrer da história, mas não com a velocidade, na escala e nos volumes que atualmente se dão, esses processos, hoje, são centrais na política da cultura global.

Para Appadurai os meios de comunicação e os movimentos migratórios, assim como suas inter-relações, são os dois principais ângulos para se analisar as mudanças ocorridas nos últimos anos, exercendo fortes efeitos no trabalho da imaginação - para ele o elemento constitutivo principal da subjetividade moderna.

Os meios de comunicação eletrônicos transformaram os meios de comunicação massivos, os meios de expressão e as comunicações tradicionais, pois oferecem novos recursos e novas disciplinas para a construção da imagem do próprio sujeito e da imagem do mundo, transformando e reconfigurando um campo tão grande quanto são os meios impressos, as formas visuais e auditivas de comunicação.

Provêm recursos e matéria-prima para fazer da construção da imagem do eu um projeto social cotidiano.

Os meios eletrônicos e as migrações massivas caracterizam o mundo de hoje, instigam (às vezes obrigam) ao trabalho da imaginação. Combinados, produzem um conjunto de irregularidades específicas, visto que tanto os espectadores como as imagens estão circulando simultaneamente. As migrações em massa (voluntárias ou forçadas) justapostas com a velocidade e múltiplas direções do fluxo de imagens veiculadas pelos meios massivos de comunicação têm como resultado uma nova e bastante instável ordem na produção de subjetividades modernas.

A crescente presença dos meios de comunicação de massa no cotidiano social, com seus grandes conglomerados que abarcam muito além dos limites nacionais; as novas tecnologias que facilitam a comunicação e o contato entre culturas e, também, o aumento substancial das correntes migratórias de um país para outro, transformaram-se "na base da pluralidade dos mundos imaginados" (Appadurai, op. cit.: 21), acarretando profundas transformações no imaginário social. A imaginação passa a ocupar um lugar de destaque na vida das pessoas.

4 – O PAPEL DA IMAGINAÇÃO.

A imaginação, antes segregada nos estudos acadêmicos ao espaço restrito da arte, do mito e do ritual , rompe esses limites e passa a se fazer presente na lógica da vida cotidiana das pessoas comuns. No mundo globalizado, percebe-se um aumento substancial das migrações feitas por pessoas em busca de melhores condições de vida, seja por motivações econômicas – a falta do trabalho ou a miserabilidade –, seja por motivações políticas – fuga de nações em guerra civil. Tal processo obriga esses migrantes a desenvolverem fortemente sua capacidade

imaginativa para recriar suas vidas em condições muito diferentes daquelas dadas pela cultura de onde são originários. Criam novas “mitografias”, transformadas em “estatutos de novos projetos sociais”, substituindo “a força glacial do *habitus* pelo ritmo acelerado da improvisação” (Hall, 2002: 22). Na criação dessas novas mitografias, os meios de comunicação de massa jogam papel importante:

> *Para os imigrantes, tanto a política de adaptação a seus novos meios sociais como o estímulo a permanecer ou voltar são profundamente afetadas por um imaginário sustentado pelos meios massivos de comunicação, que com freqüência transcendem o território nacional (Ibid.).*

A imaginação hoje se distancia da noção de fantasia. Enquanto a fantasia, por ser individual e privada, tenderia para a criação de um pensamento que dissocia projeto e ato, em um cenário de fuga da realidade; a imaginação transforma-se em possível agenciadora de ações coletivas e elemento importante do cotidiano de pessoas comuns. Metaforicamente, a imaginação seria um lancha-chamas, a desbravar novos caminhos, e não uma porta-de-incêndio, a barrar o fogo e a possibilitar a fuga do mundo.

García Canclini (1999) também afirma o papel chave que o imaginário tem hoje no jogo cultural, destacando que as imagens representam e instituem o social. Com a atual potencialização das trocas, intercâmbios e articulações entre sociedades e cultura, essas imagens são constituídas cada vez mais nesses espaços entre-culturais, e o que seria próprio de uma cultura já estaria habitado pelos elementos provenientes do outro. Cabe às metáforas e às narrativas, formas de organização do imaginário, buscarem ordenar a acentuada dispersão desse imaginário nesses tempos globalizados. Esse ordenamento, sempre flutuante, é

instrumento que busca dar sentido ao funcionamento social. Para García Canclini (1999: 62-63), em síntese:

> *(...) o cultural abarca o conjunto de processos através dos quais representamos ou instituímos imaginariamente o social, concebemos e gerenciamos as relações com os outros - ou seja, as diferenças -, ordenamos sua dispersão e sua incomensurabilidade mediante uma delimitação que flutua entre a ordem que faz possível o funcionamento da sociedade (local e global) e dos atores que abrem-na para o possível.*

Os processos globais e as imagens que os representam se constituem pela circulação mais fluida de capitais, bens e mensagens, assim como de pessoas que se deslocam entre países e culturas, mantendo vínculos freqüentes entre sociedades, fato menos freqüente até meados do século XX.

Cabe-nos agora analisar o papel da metáfora nesse jogo cultural, marcado pela imaginação.

5 – A METÁFORA.

Para falar da metáfora recorro inicialmente a Paul Ricouer (1983), sobretudo a seu livro *A Metáfora Viva*, mas sem a pretensão de fazer uma análise pormenorizada dessa obra e sim resgatar dela alguns elementos fundamentais para situar a discussão sobre metáfora.

O que faz Ricouer é construir uma profunda reflexão filosófica que resgata a metáfora dos confins a que foi por muito tempo submetida, vivificando-a novamente. Retoma os filósofos clássicos, sobretudo Aristóteles, e rediscute a retórica, de onde provêm os estudos sobre metáfora. Para ele, com o passar do tempo, a retórica teve seu escopo amputado e restrito, chegando ao nosso século como o estudo teórico da elocução e como uma teoria dos tropos e das figuras de

linguagem decorrentes deles, deixando de lado sua ligação com o pensamento filosófico. Abandonou-se a tríade teórica que embasava os estudos retóricos presentes em Aristóteles (argumentação, elocução e composição do discurso). Reduziu-se a abrangência da retórica à elocução, mais especificamente, ao estudo das figuras de linguagem, e estas foram transformadas em simples ornamentos da fala e da escrita. A retórica tornou-se taxionômica, limitando-se ao jogo estéril da distinção e da ordenação de tais figuras.

Em Aristóteles a retórica era vista como uma técnica (*techné*), capaz de tornar o discurso consciente de si mesmo e "uma arma destinada a conquistar vitória nas lutas em que o discurso é decisivo" (Ricoeur, 1983: 14). Essa técnica que estaria fundada sobre o conhecimento das causas que engendram os efeitos de persuasão, dá a quem a domina um poder de, por um lado, "dispor das palavras sem as coisas", e, por outro, "de dispor dos homens ao dispor as palavras", ligada ao discurso e, portanto, ao poder. Ao conectar a retórica com o discurso filosófico e analisá-la a partir desse ponto de vista, o que Aristóteles se propunha era "delimitar os usos e abusos legítimos da fala poderosa, forçar a linha que separa o uso do abuso, instituir filosoficamente os liames entre a esfera da validade da retórica e aquela em que a filosofia reina" (Ibid.: 17), enfim, institucionalizar a retórica a partir da filosofia.

A metáfora, enquanto parte desse jogo retórico, era considerada por Aristóteles uma figura fundamental, muito distante da interpretação "cosmética" ou "culinária" a que foi submetida posteriormente, como ornamento para causar deleite.

Aristóteles apresenta sua definição de metáfora na *Poética* e essa mesma definição é usada na *Retórica.* Para ele:

> *A metáfora é o transporte a uma coisa de um nome que designa uma outra, transporte quer do gênero à espécie, quer da espécie ao gênero, quer da espécie à espécie ou segundo a relação de analogia (Aristóteles, apud Ricouer, op. cit.: 20).*[6]

A visão clássica de metáfora está assentada portanto, conclui Ricoeur, na "idéia do desvio" em relação ao uso vulgar; na "idéia de empréstimo" pedido a um domínio de origem e na "idéia de substituição" em relação a "uma palavra vulgar ausente, mas disponível". E é exatamente da predominância dessa última acepção que decorre o uso posterior e redutor da metáfora enquanto ornamento decorativo, pois sendo o termo metafórico apenas substitutivo, a informação fornecida pela metáfora seria nula. Ricoeur, por sua vez, resgata o elemento da transgressão efetuada pela metáfora nessa definição. A metáfora surgiria numa ordem já constituída por gêneros e espécies, regulados em suas relações, dentro de um arcabouço teórico organizado. Porém, ao substituir gênero por espécie, espécie por gênero, ela viola esta ordem, transgredindo-a. Ao mesmo tempo, portanto, que reconhece a estrutura lógica em que está assentada dada cultura, e partindo dela, ela pode subvertê-la e desordenar a classificação prévia.

Por estar situada no entrecruzamento do discurso retórico e do poético a metáfora teria tanto uma função política – persuadir a quem ouvia o discurso –, quanto estética – produzir a *catharsis*, responsável para o filósofo grego pela purificação das paixões, racionalizando os sentimentos e trazendo um maior entendimento de si e do mundo. A poesia e a eloqüência delineiam a metáfora, nela o estético e o político estão entrelaçados. De um lado a busca retórica por encontrar e

---

[6] Na tradução de Jaime Bruna (*In*: Aristóteles, Horácio, Longino. *A poesia clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990: 42): "Metáfora é a transferência dum nome alheio do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, duma espécie para outra, ou por via da analogia."

inventar provas e de outro a *mímesis*, em seu sentido aristotélico, isto é, a busca pela composição de "uma representação mais essencial das ações humanas" (Ibid.: 20). A metáfora, portanto, vive e produz no jogo relacional estabelecido entre poesia-mímesis-catársis e retórica-prova-persuasão.

Ao conectá-la com a *mímesis* Aristóteles tornava a metáfora partícipe da tensão entre referência à realidade e criação, restituição e sobrelevação, afinal a *mímesis*, e por decorrência a metáfora, pressupõe um processo de construção e não uma mera cópia, imitação ou substituição. Se a referência ao mundo real não pode ser esquecida no processo mimético e metafórico, também não se pode esquecer a dimensão criadora que lhe é inseparável, pois entre a referencialidade e a criação, a proximidade com a realidade humana e a sua recriação, a *mímesis* e a metáfora vivem sob uma tensão própria:

> *Por um lado, a imitação é simultaneamente um quadro humano e uma composição original, por outro lado, consiste numa restituição e num deslocamento para o cimo (...) [isto é, para o] maior e mais elevado (Ibid.: 67).*

Essa tensão confere à metáfora a possibilidade de ser compreendida não somente como desvio da linguagem corrente, mas como partícipe do processo mimético de enraizamento, contextualização da lexis. Os desvios metafóricos, analisados nesses parâmetros, permitem apreender o que se vê e percebe e que ainda não encontra explicação na ordenação reinante. Portanto, essa ligação com a *mímesis* possibilita uma compreensão da metáfora que supera ao mesmo tempo o seu esgotamento enquanto mera substituição de tropos inexistentes ou como ornamento discursivo e sua errância nos jogos de linguagem, e a situa num tempo e num espaço, contextualizada numa cultura dada, tendo a realidade como referência, nunca como

determinação. O discurso metafórico teria então uma função ontológica de "apresentar os homens como ativos, e todas as coisas como em ato" (Ibid.: 72).

Para a análise da metáfora, Ricoeur propõe três hipóteses de trabalho. Na primeira sugere que há que se considerar as relações engendradas pela transposição metafórica dentro do jogo discursivo e não somente como palavra ou nome deslocados: a metáfora-discurso que supera a metáfora-nome. A segunda que busca apreender o seu poder de reordenar e criar uma outra lógica, capaz de "re-descrever" a realidade[7], advinda da capacidade metafórica de transgredir a ordem lógica constituída e desordenar a classificação até então existente. Por fim, a hipótese mais arrojada: a metáfora, ao mesmo tempo em que transgride a ordem categorial, pode também engendrá-la. Nessa linha de raciocínio, a metáfora, portanto, estaria na origem da construção de uma ordem, de uma classificação, que ela mesma pode transgredir e transformar. Essa hipótese apresentada por Ricouer parte do pensamento de Gadamer para quem existiria "uma 'metafórica' em ação na origem do pensamento lógico, na raiz de qualquer classificação" (Ibid.: 37), superando assim a oposição entre "próprio" e "figurado", "vulgar" e "estranho", "ordem" e "transgressão", colocando em suspenso a linguagem científica e retirando-a do seu pedestal de total objetividade.

Cabe ainda destacar, como fez Aristóteles, que a metáfora tem a função de instruir através da aproximação entre coisas aparentemente distantes, e o

---

[7] Para Ricouer (Op. cit.: 37), o equívoco categorial é visto como "o intermédio de desconstrução entre descrição e redescrição", dando a metáfora uma função heurística, somente reconhecível se se aceitar o pertencimento da metáfora à ordem do discurso e da obra, e não somente seu caráter de enunciado.

faz colocando diante dos olhos, construindo imagens e possibilitando a apreensão do abstrato sob os traços do concreto, mostrando e fazendo ver:

> *A metáfora que mostra o inanimado como animado tem esse poder de visualizar relações. (...) O visível que faz aparecer o invisível em virtude de uma pretensa semelhança, (...) a capacidade de significar a atualidade" (Ibid.: 58-59).*

A metáfora é ao mesmo tempo fruto e agente de dada cultura. Ela é capaz de engendrar e destruir, mistificar e desmistificar discursos. Não é simplesmente um ornamento narrativo, mas produtora de narrações, auxiliando a compreender o que não é mais possível abarcar com as categorias e classificações vigentes em uma sociedade. Parafraseando Ricoeur, a metáfora, expressão viva que põe diante dos olhos, pode ser capaz de dizer a existência viva, sempre em processo de transformação, e ao redor da qual as pessoas organizam suas vidas.

A análise sócio-cultural feita através das metáforas adquire maior visibilidade em momentos em que a sociedade passa por profundas transformações e reviravoltas, exigindo dos teóricos a construção de novos instrumentais teóricos. Momentos em que os teóricos de cultura precisam estar muito atentos e olhar atentamente o que se passa na sociedade. Um olhar de lince que nada perde, mas também um olhar que tenha a intenção, mesmo que nem sempre o consiga, de evitar o "pré-conceito", o julgamento de valor precoce; um olhar que coloque em suspenso os critérios de valor vigentes e que a tudo preste atenção para captar a vivacidade social, o que move, cria e transforma a cultura. O uso das metáforas como instrumentos de descrição e análise dos fenômenos sociais permite captar esse processo.

Os conhecimentos disponíveis sobre globalização são frutos de construções narrativas, obtidas pelo jogo de aproximações parciais, próprias das construções metafóricas. Mesmo que tenham uma localização específica e sejam criadas dentro de uma nação, as construções narrativas que buscam abarcar a globalização implicam falar para outros e não somente "contar o que existe, mas sim imaginá-lo fora de si mesmo" (García Canclini, 1999: 52). Aí estaria o papel das metáforas:

> *[Elas] explicam o significado de algo por comparação com o diferente.(...) Contamos histórias e empregamos metáforas porque ao falar do que temos queremos nos referir a outra coisa, porque participar em qualquer mercado (...) é como disparar a um alvo que se move (Ibid.).*

A arte, a literatura, a música e os estudos teóricos condensam os movimentos globalizadores em metáforas, servindo para dar visibilidade às novas condições de interação na diversidade cultural do mundo atual. Muito mais do que recurso provisório enquanto não se constroem conceitos científicos, o uso das metáforas pode ser visto como uma necessidade humana "para compreender como funciona a sociedade e como atuar nela" (Ibid.: 57).

Narrações metafóricas permitem aproximar-se do imaginário e jogar com ele. Elas produzem conhecimento "enquanto buscam captar o que se volve fugitivo na desordem global, o que não se deixa delimitar pelas fronteiras mas sim que as atravessa e as vê reaparecer um pouco mais adiante, nas barreiras da discriminação" (Ibid.: 58).

6 – METÁFORAS ONTEM E HOJE.

Quais as metáforas que permitem hoje pensar as transformações que ocorrem? Quais as que marcaram e marcam a trajetória dos cantores e compositores

do Rock Nacional Argentino e da Música Popular Brasileira? Para iniciar essa reflexão, recorremos a Stuart Hall (2003) que em seu texto *Para Allon White - Metáforas de transformação* nos aponta alguns elementos que são pertinentes com a linha da reflexão que aqui se busca fazer. Ao analisar as metáforas de transformação social, Hall afirma que elas permitem imaginar o que aconteceria se valores culturais predominantes fossem questionados e/ou transformados, se velhos padrões e normas desaparecessem e também, permitiriam perceber novos significados e valores, novas configurações socioculturais.

A análise das metáforas próprias de cada contexto permite pensar as relações entre o social e o simbólico sem reducionismos, para isso é necessário dar-lhes valor analítico, isto é, "meios para pensarmos as relações entre domínio social e simbólico no processo de transformação" (Hall, 2003: 220).

Nos anos 60, criadores e pensadores da cultura ligavam as metáforas clássicas de transformação ao modelo "momento revolucionário"; o social, o simbólico e o cultural eram costurados um ao outro, numa correspondência rudimentar. Acreditava-se que quando a configuração social vigente fosse derrubada, traria consigo uma inversão ou substituição de valores e símbolos. A concepção de mundo predominante era baseada em visões do mundo mutuamente excludentes e culturas antagônicas, numa simplificação brutal. As transformações sociais, simbólicas e culturais eram pensadas através do conceito de revolução, visto de modo reducionista. O pensamento contemporâneo tenta superar essas simplificações dramáticas e inversões binárias.

Que metáforas alternativas temos hoje para imaginar uma política cultural? Como se dá essa relação entre o social e o simbólico, entre o poder e a cultura? Até onde vão os limites e as transgressões nos processos culturais? Para pensar quais seriam as metáforas próprias de hoje, Hall resgata Bakhtin e a carnavalização. O carnavalesco em Bakhtin teria a originalidade de não propor uma simples inversão metafórica, pois ele transgride a distinção binária entre "alto" e "baixo": o baixo invadiria o alto, ofuscando a imposição de uma ordem hierárquica, criando formas impuras e híbridas do grotesco, revelando a interdependência do baixo com o alto e vice-versa. Enfim, tal concepção mostra a natureza inextricavelmente mista e ambivalente de toda vida cultural e a reversibilidade das formas, símbolos, linguagens e significados culturais; expõe o exercício arbitrário do poder cultural, a simplificação e a exclusão própria da tradição e dos cânones; mostra o funcionamento dos princípios de clausura cultural e aborda as hierarquias simbólicas como contraditórias.

As pesquisas feitas pelo *Centre for Contemporary Cultural Studies*, de Birmingham, tendo à frente Raymond Wiliams, Stuart Hall e Hoggart, também são um importante marco nesses estudos. Tais pesquisas rejeitam a noção de progresso cultural essencialista e elitista, assim como a visão binária que predominava nos estudos em torno da cultura de massa. A ênfase é colocada nas formas de resistência - e não na luta de classes -, nos movimentos em direção a configurações mais conjunturais e na dimensão simbólica que ganha centralidade. Para Hall, o que ocorreu foi uma transformação das metáforas da "dialética do antagonismo de classe", até então predominantes, para metáforas marcadas pela "dialógica da plurivalência."

O princípio dialógico celebra a alteridade e ganha relevância:

> *(...) o eu é constituído apenas através de seu relacionamento com o outro; toda compreensão é dialógica por natureza; o significado pertence a uma palavra na sua posição entre os falantes, e a concordância entre os colaboradores no relacionamento é definida como uma co-valorização (Hall, 2003: 234).*

Nesse processo de substituição das metáforas dialéticas pelas metáforas dialógicas, Hall destaca algumas mudanças significativas: a) a bifurcação dialética é substituída pela ênfase nos termos variáveis do antagonismo, na intersecção de diferentes "valências" dentro do mesmo terreno discursivo; b)deixa às claras a falta de garantia de uma lógica ou de uma lei para o jogo da significação; c) as posições dadas de antemão pelo antagonismo de classe dão lugar a análises em que os posicionamentos dos locais de enunciação são infinitamente variáveis; d) a noção de articulação e desarticulação irrompe o maniqueísmo e a rigidez binária da lógica da luta de classe.

E como se dá esse deslocamento? Do dialético para o dialógico, o deslocamento não se dá de maneira abrupta, nem total. O que parece acontecer é uma espacialização dos momentos de conflito e antagonismo que até então eram captados por metáforas de condensação. Nessas, aproprio-me do outro, dos elementos que me interessam – traços típicos, por exemplo, da antropofagia, metáfora que marcou a Tropicália, como veremos mais tarde. Esse deslocamento:

> *(...) é antes uma questão de ser surpreendido no meridiano que divide duas variantes da mesma idéia; de estar suspenso entre duas metáforas – de abandonar uma sem que se possa transcendê-la, e de mover-se na direção da outra sem poder englobá-la inteiramente (Ibid.: 236).*

Nas metáforas dialógicas abre-se mão de qualquer idéia de transcendência, sugere-se que em "cada momento de inversão, há sempre o retorno

sub-reptício do traço do passado; em qualquer ruptura estão os efeitos surpreendentes de reduplicação, repetição e ambivalência" (Ibid.: 236). O fio condutor desse deslocamento é a inserção da ambivalência e da ambigüidade no "espaço das metáforas condensadas de inversão e transcendência". O antagonismo não é refutado, mas sim repensado em outros termos. Os pólos antagônicos do próprio e do outro não são abarcados nem representados de forma completa, pois esses pólos são pensados em termos de economia do excesso, por um lado, e da ausência e falta, por outro; estão sempre sobre ou subdeterminados. No dizer de Hall (Ibid.): "Há sempre algo não explicado, ou excedente". A tradução cultural pode aqui se apresentar como exemplo típico desse processo metafórico, pois o sentimento de falta ou excesso é sua marca. Sua realização plena – se fosse possível – acarretaria a apropriação do outro e o seu fim; e sob as aparências de uma vitória acachapante, na verdade teríamos a completa derrota da tradução, pois, como muito bem afirma Alberto Moreiras (2001: 35):

> *Não há possibilidade crítica que não envolva uma indecibilidade – o contrário disso é utilizar, de modo mecânico, um programa de codificação e recodificação de valores: na verdade, um serviço de manutenção.*

Cabe ressaltar que na linha de reflexão feita por Hall, a qual este trabalho se afilia, não ocorre uma simples inversão das metáforas clássicas de transformação, ligadas à dialética, pelas metáforas meramente horizontais ou laterais, tornadas hoje, no dizer desse pensador, banais no debate sobre cultura. A única alternativa não é romper com toda e qualquer formulação marcada pela hierarquização, por exemplo, entre alta cultura, cultura de massa ou popular. Se tais distinções hierárquicas não são mais convincentes e produtivas, o seu simples abandono não resolveria os problemas que traziam. Os conceitos de ambivalência,

hibridismo ou interdependência perturbam e transgridem “a estabilidade desse ordenamento hierárquico binário do campo da cultura em alto e baixo” (Hall, 2003: 239), mas não destroem a sua força operacional como princípio hierárquico da cultura. É preciso colocar tais hierarquizações sob rasura, como afirmava Derrida.

As fronteiras continuam a existir, mas elas não estão dadas de antemão, não existem em si mesmas, enquanto repositórios eternos de valor cultural classificatório, mas sim são decorrência da luta que se estabelece no campo da cultura. Não são fronteiras naturais e imóveis e nem tampouco intransponíveis e imodificáveis, afinal as práticas culturais estão situadas no jogo de poder que marca a sociedade e as tentativas de construir novas fronteiras em outro lugar permanecem. Como bem sintetiza Hall (Op. cit.: 239-240):

> *Uma das formas pelas quais o poder opera na esfera aparentemente descentrada da cultura é através da luta por seu aproveitamento a fim de sobrepô-la, regular e cercar suas diversas formas e energias transgressivas dentro da estrutura e das lógicas de um duplo normativo ou canônico (...) [operação] sempre ligada (...) aos mecanismos da hegemonia cultural.*

A partir dos pressupostos teóricos apresentados, este trabalho passa a analisar a MPB e o Rock Nacional Argentino.

II – CRIANDO NOS INTERSTÍCIOS
– SEM PERDER O PRÓPRIO, SEM DESPREZAR O ALHEIO –

A juventude da geração 60 passou a exigir e lutar por um espaço na sociedade, que até então lhe fora negado ou restringido. A contestação foi a pedra de toque dessa nova geração que buscava criar seus próprios espaços de criação e manifestação contrapondo-se aos padrões sociais vigentes. Seguindo a tendência de outras partes do mundo, tanto na Argentina quanto no Brasil aconteceu, nesse período, um grande envolvimento de jovens em movimentos políticos e artístico-culturais. Havia uma confluência das várias artes e seus criadores e uma forte tendência dos jovens para interferirem nos rumos das sociedades onde viviam e criavam. Arte, cultura e política se davam as mãos em busca da transformação, articuladas em torno da revolução, a palavra que deu o tom dos anos 60. De acordo com Claúdia Gilman (2003: 26), a revolução era a "pedra de toque" no período, buscava-se nesse conceito e em suas atribuições a "garantia necessária de legitimidade dos escritores, dos críticos, das obras, das idéias e dos comportamentos." Tomada em diferentes acepções de acordo com a tendência política a que o artista estava ligado, a revolução deu a linha para a criação tanto de artistas plásticos, cantores, compositores, poetas, escritores ou cineastas, quanto de dramaturgos, atores e intelectuais acadêmicos. Esses criadores acreditavam ser uma vanguarda revolucionária e agiam como tal. Imbuídos da missão de construir o novo, a nova sociedade, a arte, a música, o teatro, o cinema novo, renegavam o *status*

quo estabelecido e sentiam-se capazes de fomentar transformações macrossociais e ditar rumos considerados mais justos e democráticos para as sociedades onde viviam.

Entre artistas e pensadores latino-americanos predominava a ideologia das esquerdas em seus diversos matizes. Fomentados pela Revolução Cubana e tendo a "Che" Guevara e a Régis Debray como pontas-de-lança, acreditavam que uma vanguarda organizada poderia criar as condições necessárias para a revolução, crença que o exemplo revolucionário cubano, a deficiente análise da situação e a possibilidade de organização do movimento operário e camponês não fizeram mais que reforçar.

A idéia central das esquerdas, portanto, era que se vivia em um período pré-revolucionário. E, nesse contexto, a produção artística passou – e não poderia ser de outra maneira – por um processo de politização crescente. A arte tinha que ter "opinião", manifestando o descontentamento frente à realidade que vivia o continente. Mas essa manifestação não percorreu caminhos únicos.

Grande parte dos compositores, cineastas, artistas plásticos, dramaturgos, escritores e poetas encarava a arte como elemento importante da estratégia revolucionária, normatizando-a a fim de transformá-la em instrumento revolucionário. A música popular, por exemplo, deveria ajudar a resgatar os valores mais genuínos da nacionalidade e auxiliar na sedimentação de uma cultura nacional, tendo além de função estética uma função profundamente política, vista como um instrumento de conscientização, mostrando a realidade injusta em que vivia a maioria da população e fomentando uma tomada de posição. Heloísa Buarque sintetiza bem ao afirmar que nos anos 60 se viu surgir

> *(....) uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais (Buarque de Hollanda e Gonçalves, 1984: 65).*

Nesse período, a existência de uma relação direta entre arte e sociedade, arte e realidade era uma bandeira levantada pelos artistas. Acreditava-se na eficácia política da palavra revolucionária. Alguns acontecimentos podem ser considerados como marcos-seminais dessa postura: Maio de 68 na França, a contracultura e o movimento *hippie* na Califórnia, o surgimento do rock como música que embalaria essa geração e, aproximando-nos geograficamente, a Revolução Cubana, a nova música latino-americana, o Cinema Novo e a Tropicália no Brasil, o Rock Nacional na Argentina.

Se os poetas *beatniks*, os hippies e os líderes da esquerda latino-americana (encabeçados por Fidel Castro e pelo argentino "Che" Guevarra), transformaram-se em ícones dessa nova geração, não se pode esquecer dos *Beatles*, fomentadores de uma nova linguagem musical cuja proposta transformou-se em pilar que serviu como sustentação para propostas roqueiras que começavam a se espalhar pelas diversas partes do mundo. Jovens se animavam a compor, cantar e tocar bebendo nessa fonte inspiradora, criando e recriando a partir dos parâmetros dados por ela.

1 – COMO TUDO COMEÇOU.

1.1 – O Rock na Argentina: viagem e tradução.

O rock, quando chegou à Argentina, vindo de países cuja cultura e situação geopolítica eram tão distintas desse país latino-americano, localizado ao sul

do Equador, deparou-se com o outro. De um lado, o poderio econômico, o desenvolvimento social e a supremacia política anglo-saxônica e norte-americana; de outro, uma realidade marcada pela luta para superar os muitos problemas decorrentes de um país periférico. Musicalmente, a Argentina se via envolvida pela defesa do tango como símbolo nacional e pela presença de uma música de raízes nativas: o *folklore*.[1] Mas, como em outras partes do mundo, começou a se formar em terras argentinas uma nova geração de jovens dispostos a criar seus próprios canais de manifestação, a lutar para abrir espaços sociais e a ser valorizados socialmente, contrapondo-se aos padrões estéticos predominantes e ditados pelas gerações anteriores.

Quando o rock chegou à Argentina tomou de assalto adolescentes de 13 a 15 anos, sedentos por novas linguagens e maneiras de expressão musical e comportamental. Como todo viajante, o rock se defrontou com uma outra realidade e, no processo, foi transformando a quem o acolhia e também se transformando. No embate e no diálogo, incorporou elementos distintos na língua, no jeito de tocar os instrumentos e na harmonia.

Além desse aspecto geracional da luta da juventude por criar seus próprios espaços, a chegada do rock na Argentina foi decorrência de outros fatores: o desenvolvimento das indústrias culturais, que possibilitaram a massificação de

---

[1] *Folklore* é um termo que, na Argentina, passou a ser usado no linguajar popular e também pela imprensa para designar expressões musicais com origem e temática rurais, provindas do interior, das províncias. Alguns exemplos: *chamamé, zamba, baguala, milonga, bugios...* Já "folclore" é expressão normalmente usada por estudiosos para designar expressões culturais e artísticas de origem popular desconhecida. Em função disso, prefiro manter a grafia "folklore" quando me referir a essa expressão musical argentina de origem rural. Alguns acadêmicos e estudiosos do tema preferem a expressão "música de projeção folclórica" para designar esse tipo de música com base rural, mas com autoria conhecida e comercializada pelos selos discográficos. Sobre esse tema, pode-se ver http://www.surdelsur.com/musica/folklore/index.htm e http://www.elfolkloreargentino.com.

produtos culturais; a política expansionista das grandes gravadoras, sobretudo norte-americanas, a caminho de se tornarem multinacionais e conquistarem o mercado externo; e também o crescimento do papel dos meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema e a televisão, que auxiliaram no processo de divulgação desses produtos.

Na Argentina, o rock transformou-se num poderoso articulador das identidades juvenis urbanas e, de acordo com Pablo Alabarces (1993), fomentou a criação de uma cultura rock ou uma "cultura adolescente", responsável em grande medida pela formação, entre os jovens argentinos, de um sentido de pertencimento muito mais geracional que social, etário que geográfico, cronológico que econômico, substituindo as antigas formas de interpelação, mais ligadas às instituições políticas, como partidos e sindicatos.

Sedentos por se conectarem com o som produzido por bandas inglesas e, em menor medida, norte-americanas, esses adolescentes argentinos deixaram-se tomar pelo rock. Inicialmente foi uma "possessão" física, pois a música roqueira, com seu ritmo empolgante, arrebatava-lhes primeiro o corpo e, em seguida, os corações e as mentes. Esses incipientes roqueiros buscavam aprender, primeiro, pela imitação, tentando apropriar-se desse novo capital cultural que se apresentava como atraente e sedutor. Ouvir os discos, retirar as notas, os acordes e as harmonias e tentar repeti-las: eis os primeiros passos da longa caminhada que iniciavam. Como bons hospedeiros, acolheram o visitante estranho, deram-lhe as boas vindas e tentaram estabelecer o diálogo. Sentiam o rock como algo inovador, capaz de expressar suas angústias e seus desejos de contestação e com ele se identificavam.

Passado o estupor inicial, esses adolescentes buscaram eles próprios tocarem, reproduzindo o som roqueiro das bandas estrangeiras, em uma mímesis pouco criadora, envoltos por uma atitude de respeito obsequioso que os impedia de ir além. Talvez por ainda não conseguirem, nesse momento, superar o pensamento reinante de que "o que vem de fora é melhor" e um certo sentimento de inferioridade cultural próprio de países periféricos.

Mas o processo se aprofundou. Eles começaram a fazer versões de canções roqueiras estrangeiras e, desse modo, ainda que timidamente, incorporaram um elemento próprio da sua cultura: o espanhol, sua língua. E em seguida, mais seguros de suas capacidades e do que lhes era próprio, começaram eles mesmos a criar. Desejosos de expressar as suas vivências e os traços da cultura local, passaram a compor suas próprias canções, falando do contexto que os rodeava, de seus desejos, do seu mundo, e a tocar explorando os sons mais nativos, mas sem deixar de levar em conta esse outro mundo que se havia aberto. O tango e o *folklore* afloravam nos ritmos e nas temáticas, traduzidos, mesclados, hibridados e reciclados com o rock.

Os horizontes se ampliaram, e os elementos próprios da cultura que os circundava passaram a estabelecer um contraponto importante, ocupando seu espaço e sendo valorizados. No embate criativo, o diálogo que esses jovens roqueiros estebeleciam com o local se aprofundou. A atitude inicialmente passiva de ouvir e repetir os ídolos estrangeiros deu lugar a uma atitude mais criativa, de tentar compor a partir das suas próprias características e das características do lugar onde viviam. Criação-recriação: atitudes inerentes ao processo da tradução cultural.

Essa nova linguagem musical tomou os corações e mentes de alguns adolescentes em Rosário e Buenos Aires, duas cidades portuárias e, portanto, mais

propensas a receber os “viajantes” e com maior facilidade de contato com o que se fazia lá fora. Litto Nebbia e seus amigos, tomados de assalto pela proposta roqueira, sobretudo via *Beatles*, embarcaram nessa balsa e se lançaram pelos mares bravios dessa proposta que se configurava: o rock. Criaram uma banda de amigos formada pelos rosarinos Ciro Fogliata, Juan Carlos “Chango” Pueblas, Guillermo Romero, Tito Adjaide e o mais novo deles, Litto Nebbia. Inicialmente, tocavam em festas e bailes da cidade. O primeiro nome do grupo era em inglês – *The Wild Cats* –, o que já nos dá um primeiro elemento da mimetização com o rock cantado em inglês.

Litto, o último a integrar-se ao grupo, trouxe a idéia de compor rock em espanhol, criando letras que tinham a ver com a realidade do espaço onde viviam. Essa idéia foi logo incorporada e tornou-se a grande responsável pela maior guinada na carreira do grupo e também por desencadear a criação do Rock Nacional Argentino. O rock, pela primeira vez, passou a ser criado e cantado em espanhol.

O nome da banda foi argentinizado: *Los Gatos Selvajes.* Dispostos a ampliar seus horizontes, esses adolescentes compraram os instrumentos necessários e, em janeiro de 1965, embarcaram para a capital. Em Buenos Aires conseguiram trabalho em uma produtora que organizava bailes aos sábados e tinha um programa de televisão no canal 13, *La Escala Musical*, onde se apresentavam. Aí faziam *covers* de bandas norte-americanas ou inglesas e, eventualmente, cantavam alguma composição própria, criadas por Nebbia. Ainda em 1965, receberam a proposta de gravar, primeiro um compacto simples e depois um LP.

Este disco, *Los Gatos Selvajes*, sintetiza a trajetória inicial do rock na Argentina. Nele percebemos o fascínio desses jovens pelo rock inglês, exemplificado pela versão que fazem de “Ticket to Hide” dos *Beatles*, transformada em “Boleto

para pasear". Quando do seu relançamento em forma de CD,[2] em 1994, a gravadora incorporou a reprodução de uma apresentação ao vivo do grupo, feita no programa *La Escala Musical,* e aí ficava explícita a tentativa primeira de mimetizar o jeito de tocar e cantar dos *Fab Four* ao interpretarem "She loves you". Porém, as composições próprias, criadas por Nebbia, apareciam nesse álbum em maior quantidade, já demonstrando o amadurecimento da banda. Eram composições com temática adolescente: as primeiras paixões, o primeiro beijo, a solidão, demonstrando toda a ingenuidade de um adolescente entre 13 e 15 anos, idade que Litto tinha quando as compôs. Na época, o disco teve pouca repercussão e venda, mas seu lançamento foi um fato histórico, pois foi a primeira gravação de rock em espanhol e atestou o nascimento do Rock Nacional Argentino.

A produtora que os havia contratado foi a falência, o programa televisivo em que se apresentavam saiu do ar. As dificuldades de sobrevivência eram muitas. Alguns dos componentes da banda retornaram a Rosário, mas Litto Nebbia e Ciro Fogliatta não desistiram e juntaram-se a outros novos roqueiros – Oscar Moro, Alfredo Toth e Kay Galiffi. Em 1967 estava formado *Los Gatos*.

Desde de 1966, a Argentina passou a viver sob um regime militar, fruto de um golpe de estado que impôs o General Onganía como presidente-ditador. Institucionalizou-se no país a doutrina de segurança nacional, em nome da qual se dissolveram os partidos políticos, designou-se uma Nova Corte Suprema, impuseram-se interventores nas províncias, fecharam-se jornais, revistas, salas de teatro. A ditadura interveio em instituições públicas – a Universidad de Buenos

---

[2] Relançado pelo selo Melopea, de Litto Nebbia, em 1994.

Aires, por exemplo – e privadas – como o Instituto Di Tella, principal espaço argentino de manifestação da vanguarda artística e musical; perseguiram-se artistas e intelectuais e, sobretudo, as lideranças políticas de esquerda, com ênfase nos movimentos estudantis e operários.[3] Os incipientes roqueiros, em nome da "moral e dos bons costumes", eram freqüentemente presos pois, de acordo com os militares, rebelavam-se contra a ordem estabelecida pelo seu modo de vestir e viver. Rodolfo García (2001)[4] assim relata:

> *Vivíamos em uma ditadura. Era um estado policial, havia muita censura, era muito difícil tocar; éramos muito perseguidos. Os policiais apareciam nas apresentações e levavam todos presos; você ficava 24 horas preso. Você estava caminhando na rua e simplesmente por ter cabelo comprido o levavam. Chegamos a ser presos três vezes na mesma semana.*[5]

Moris (*Apud* La História Viva ..., 1993: 115), outro roqueiro dos princípios, comenta ironicamente as contrariedades que os roqueiros sofreram no início:

> *Todos estavam contra: o dono do armazém, sua mulher, a polícia, o comissário, a avó, a prima, teu pai, tua mãe, o colégio, o professor, as emissoras de rádio. (...) O mundo adulto tinha decidido que alguém não podia pensar se ainda não tivesse barba e bigode.*

Desconsiderados pelos produtores discográficos, pelas emissoras de rádio e televisão e perseguidos pela polícia, os jovens roqueiros criaram um circuito alternativo e forjaram seu próprio espaço. Litto Nebbia com sua banda *Los Gatos* conseguiram um emprego para tocar em um bar que ficava na Avenida Pueyrredón,

---

[3] Ver Quesada, 2001; Longoni, 1998.
[4] Entrevista concedida por Rodolfo García, músico de Almendra, em 22 mai. 2001.
[5] As citações feitas de entrevistas, partes de artigos ou livros em espanhol são traduções livres feitas pelo autor a partir do texto original.

substituindo um grupo de jazz. O local chamava-se “La Cueva” e transformou-se em espaço de encontro da primeira geração de roqueiros argentinos. Ali se encontravam, além da banda *Los Gatos*, Javier Martinez, Cláudio Gabis e Alejandro Medina (que viriam a montar a banda de *blues Manal)*, além de outros roqueiros históricos como Pajarito Zaguri, Moris, Tanguito e Miguel Abuelo. Posteriormente, jornalistas e alguns roqueiros criaram em torno de “La Cueva” toda uma lenda, transformando-a em lugar sagrado para o Rock Nacional. Buscou-se mostrá-la como tendo a mesma importância que tivera “The Cavern”, em Liverpool, para os *Beatles.* Litto Nebbia é muito crítico em relação a essa mistificação:

> *Isso tem a ver com o folclore da Argentina. (…) Eu ia para “La Cueva” para trabalhar, não ia para beber e me divertir. Era de Rosário, não tinha onde dormir, e nos pagavam 40 pesos por noite. Por esses 40 pesos tocávamos das 10 da noite até as 4 horas da manhã, sem parar, como música de fundo. Usávamos esse dinheiro para alugar um quarto, onde dormiam sete pessoas, para um café com leite e cigarros. E assim vivemos durante os dez meses em que trabalhamos aí. Nesse lugar o som era ruim, se ouvia muito mal, estava cheio de pulgas e, à noite, a polícia aparecia com freqüência para nos levar presos. O que era bom era a boemia que daí saía. Depois nos reuníamos para tocar guitarra, sonhar... Mas dizer que o lugar era o centro da música roqueira, como o foi "The Cavern", em Liverpool... Não, não era bem assim... (Nebbia, 2001).*[6]

Na verdade “La Cueva” foi importante como centro de reunião de um grupo de jovens que estava a fim de criar espaço para um rock argentino. Alguns desses jovens inclusive não podiam entrar, pois não tinham dinheiro, e esperavam do lado de fora até que o bar fechasse e então se dirigiam para o bairro Once, a onze quadras de “La Cueva”, onde terminavam a noite numa pizzaria – “La Perla del Once”. Conta a lenda que foi no banheiro da “Perla” que começou a ser criado o

---

[6] Entrevista de Litto Nebbia concedida ao autor em 02 jul. 2001.

primeiro grande sucesso do Rock Argentino – “La Balsa”. Tanguito proferiu uma frase – “Estoy muy solo em este mundo de mierda” –, Litto Nebbia pegou o mote e criou o restante da canção.

> Estoy muy solo y triste acá
> en este mundo abandonado,
> tengo una idea:
> es la de irme al lugar que yo más quiera.
> Me falta algo para ir
> pues caminando yo no puedo,
> construiré una balsa y me iré a naufragar.
> Tengo que conseguir mucha madera,
> tengo que conseguir de donde pueda.
> Y cuando mi balsa esté lista
> partiré hacia la locura,
> con mi balsa yo me iré a naufragar.

Os estudiosos e roqueiros consideram esta composição como o primeiro rock argentino. “La Balsa” é a metáfora (aqui pensada enquanto figura retórica) adequada para entender o período inicial do Rock Argentino. O poeta deixa clara sua insatisfação, sente-se abandonado em um mundo que não o satisfaz. Decide, então, ir a busca de seus sonhos e navegar por mares até então não navegados. Para isso, planeja construir uma “balsa” e com lançar-se rumo ao desconhecido. Tarefa difícil, desafiadora e cheia de obstáculos: necessita conseguir “mucha madera”, de “donde pueda”, para construir “la balsa” e lançar-se ao mar, navegar, buscando a “locura”. Propor-se a criar rock num país periférico, em meio à ditadura, que não permitia aos jovens se manifestarem, e cantando em castelhano, naquele momento era de fato “una locura”.

A insegurança e a falta de certezas acompanham o poeta, afinal lançar-se ao mar em uma balsa, correndo o risco de naufragar, nada tinha de seguro. Mas ele, mesmo assim, está disposto a tentar. O seu desejo é mais forte. Passados

mais de 30 anos, podemos dizer que conseguiu. Agora “a balsa” do RNA parece estar em um lugar mais seguro, já ancorou em terras argentinas e ocupa seu espaço no imaginário de sua cultura.

Em 1967, *Los Gatos* conseguiram fazer um teste na gravadora RCA e gravaram um compacto simples, contendo de um lado “La Balsa”, composta por Nebbia e Tanguito, e do outro “Ayer no más”, de Moris. Em seguida gravaram um álbum contendo, além das músicas já citadas, outras composições de Nebbia e também de companheiros que o acompanhavam desde “La Cueva”. A intenção, por ele explicitada, era de abrir espaço para que os demais roqueiros também se tornassem conhecidos.[7] Venderam mais de 200 mil cópias, abrindo o caminho para que outros grupos também gravassem, pois demonstraram para as gravadoras que a sua música tinha qualidade e apelo popular. *Manal* e mais tarde *Almendra* também conseguiram gravar seus discos. Em 1968, estava formada a tríade que deu o pontapé inicial para tornar o Rock Nacional conhecido: *Los Gatos*, *Almendra* e *Manal*.

Almendra era liderado por Luís Alberto Spinetta, até hoje reverenciado, juntamente com Nebbia e Charly García, como um dos maiores nomes do rock argentino. Spinetta reuniu um grupo de amigos que viviam em Belgrano, bairro portenho de classe média: Rodolfo García, Emilio Del Guercio e Edelmiro Molinari. Ensaiavam na casa do pai de Spinetta e fizeram sua primeira apresentação pública em 1969, no espaço por excelência das vanguardas portenhas: o Instituto Di Tella.

---

[7] Litto Nebbia (*Apud* De la Puente e Quintana, 1988: 17) afirma que: “Yo pensé que el primero que lograra en una grabadora, lo primero que tenía que hacer era meter a otros, cada uno con su conjunto”.

Luis Alberto Spinetta e seu grupo *Almendra* tinham uma proposta de letras mais elaboradas no sentido da metáfora poética. Em suas letras também estava presente o desejo de construir algo distinto: a utopia roqueira e o desejo de mudar o mundo. Em “Muchacha, ojos de papel”, um de seus primeiros sucessos, percebem-se tais características:

> Muchacha ojos de papel,
> ¿adónde vas? Quédate hasta el alba.
> Muchacha pequeños pies,
> no corras más.
> Quédate hasta el alba.
> Sueña un sueño despacito entre mis manos
> hasta que por la ventana suba el sol.
> Muchacha piel de rayón,
> no corras más.
> Tu tiempo es hoy.
> Y no hables más, muchacha
> corazón de tiza.
> Cuando todo duerma
> te robare un color.
> Muchacha voz de gorrión,
> ¿adonde vas?
> Quédate hasta el día.
> Muchacha pechos de miel,
> no corras más.
> Quédate hasta el día.
> Duerme un poco
> y yo entretanto construiré
> un castillo con tu vientre hasta que el sol,
> muchacha, te haga reír
> hasta llorar, hasta llorar.
> Y no hables más, muchacha
> corazón de tiza.
> Cuando todo duerma
> te robaré un color.

Nessa canção, destaca-se uma profusão de metáforas poéticas: “muchacha ojos de papel (...), piel de rayón, corazón de tiza, voz de gorrión, pechos de miel”. À primeira vista, nota-se a predominância de uma temática amorosa; mas, uma segunda leitura parece possível. Os elementos da letra podem nos remeter à

situação que vivia o RNA no período de sua implantação. O poeta, inicialmente, refere-se à necessidade de vencer a debilidade ("voz de gorrión") e a falta de esperança e de sentido de vida ("ojos de papel, corazón de tiza"); em seguida, menciona o trabalho imprescindível de convencer a si próprio e aos demais jovens companheiros da importância de voltar a acreditar que "el tiempo es hoy", que as coisas podem ser feitas agora. O sonho já existe e as dificuldades também. O poeta não está sozinho, ele tem alguém com quem compartilhar seus anseios, ainda que primeiro precise convencê-lo a ficar "hasta el alba", até que nasça o sol, com a esperança de um novo tempo. Está decidido a não mais fugir; sente que, finalmente, o tempo chegou, como diz Spinetta em outra de suas composições desse período: "Laura ve, aunque es grande su vida comienza aquí y la vez termina la sed de su espera."[8]

Mesmo conseguindo gravar seus discos, as dificuldades continuaram. Os roqueiros argentinos sofreram com a censura da ditadura e a perseguição policial. Como nos contou Rodolfo García, eles se apresentavam tarde da noite, em pequenos teatros, após as sessões das peças ou dos filmes. A polícia sempre estava por perto com a desculpa de impedir a entrada de menores de idade. E eles sempre encontravam algum e, então, levavam todos, inclusive os músicos, para passarem uma noite na prisão. Mas a criatividade roqueira conseguiu driblar os policiais:

> *Aí surgiu uma idéia que resolveu a situação. Começamos a organizar apresentações nos domingos de manhã, ao redor das 11 horas, no Teatro Coliseo, um dos melhores de Buenos Aires. Com isso desmontamos o argumento da polícia. Entrar no Teatro Coliseo e levar pessoas detidas ao meio dia seria um escândalo. O mesmo aconteceu com as famílias. Você, como pai, podia dizer a*

---

[8] Verso da canção de Spinetta: "*Laura va*".

> *seu filho: "Como você vai sair às 11 da noite para ir a um show que começa à 1 hora da manhã?" Mas é muito diferente o jovem sair às 10 horas da manhã para ver um show e prometer voltar a tempo para o almoço com a família (Rodolfo García, 2001).*

Essas estratégias foram ampliando o público roqueiro. A imprensa alternativa começou a dar espaço e a apoiar os roqueiros argentinos, sobretudo algumas revistas com muito boa circulação: *Pinap, Pelo, Expreso Imaginario, La Maga.* Além disso, algumas dessas revistas começaram a organizar festivais de rock, como o patrocinado pela revista *Pinap*, em outubro de 1969, em que se apresentaram os principais grupos de rock argentinos então existentes. No ano seguinte, a revista *Pelo* organizou, em fevereiro e novembro, outros dois festivais, chamados *B.A. Rock* (Buenos Aires Rock), no velódromo municipal do bairro de Palermo. Mesmo sem acesso aos meios de comunicação de massa, enfrentando o descaso das gravadoras e a perseguição da ditadura militar, os roqueiros foram, eles próprios, criando e ampliando seu público.

Em meio à luta do RNA para ocupar seu espaço social, Luís Alberto Spinetta escreveu, em 1974, um manifesto que expressava as intenções dos primeiros roqueiros e também denunciava o que não estava bem no movimento. Com o título: "Rock: música dura, la suicidada por la sociedad", esse manifesto saiu no jornal alternativo *Rolanroc* e foi reproduzido no livro de Daniel Grinberg (1993).

Ao mesmo tempo em que Spinetta (*Apud* Grinberg, 1993: 149) afirma a diversidade de caminhos existentes dentro do RNA – "são tantos os matizes que compreendem a atitude criativa da música local", também chama a atenção para as deformações existentes – "são tantos os passos que sucessivamente deformam os projetos." Para evitar essa deformação, ele sugere que o roqueiro siga o "instinto" –

palavra-chave para entender o Rock Argentino, sobretudo o das primeiras gerações – e não se deixe enredar pelo mercado.

Aos músicos de rock não cabe associar-se àqueles que, em relação à criação, tomam atitudes "paternalistas", "tradicionais – no sentido doentio de tradição", "formalistas" ou "mitômanas". Cabe-lhes, sim, dar espaço ao instinto de vida, afinal "os projetos em matéria de rock argentino nascem de um instinto" e "o rock não é somente uma forma determinada de ritmo ou melodia. É o impulso natural de elucidar através de uma liberação total os conhecimentos profundos aos quais, dada a repressão existente, nem todos os homens têm acesso" (Ibid.: 149). E essa atitude vital não pode ser substituída por "expressões superficiais" que somente estimulam "mudanças exteriores e contra-revolucionárias" (Ibid.).

O instinto, no texto, é associado à liberdade de criação, à autonomia e à autenticidade dos roqueiros; e é contraposto à sua profissionalização, isto é, deixar o rock ser conduzido pelas gravadoras e pelos "managers" e transformá-lo em "negócio", em mais uma mercadoria a ser comercializada. Percebe-se aqui a presença das duas principais metáforas que acompanham o RNA desde o seu começo: "zafar" e "transar".[9] Elas configuram os parâmetros de avaliação das propostas musicais roqueiras, determinando o seu grau de pertencimento ao rock. Quanto mais conseguem escapar (um dos significados da palavra "zafar" em espanhol) das tramas do mercado, recusando-se a "transar" – negociar – com ele, mais autênticas são as propostas e mais próximas estarão dos ideais defendidos pelo RNA.

---

[9] "Zafar" e "(no) transar" são mais bem estudadas nos capítulos 4 e 5 desta tese, quando analiso as propostas de *Divididos* e dos *Redondos.*

Spinetta expressa no texto o grande temor dos roqueiros: a perda da autonomia e da liberdade, ou, em outras palavras, a perda da capacidade de “zafar”. Ao aceitar “transar” com o mercado, corre-se o risco de transformar o rock em simples negócio, o mesmo negócio “do qual tantos sobrevivem às custas dos músicos, poetas, autores e homens criativos em geral” (Ibid.)

Outro aspecto importante destacado por Spinetta é o desejo e a necessidade manifestados pelos roqueiros de dialogarem de forma criativa e não subserviente com músicos e criadores de outras partes do mundo. Ele denuncia os “tildadores[10] de lo extranjerizante”, aqueles que, trancafiados em seus valores ultranacionalistas, recusam-se a dialogar com o que vem de fora e rotulam àqueles que o fazem de “venderem sua alma ao capital estrangeiro” e de deturparem a cultura local. Para Spinetta o que, de fato, esses “tildadores” fazem é reprimir “a informação necessária de músicas e atitudes criativas que acontecem em outras partes do planeta” e considerar “que os músicos argentinos não podem se identificar com sentimentos hoje em dia universais” (Ibid.: 150).

Ao atacarem os roqueiros de estrangeirizantes e não patriotas, seus detratores, além de demonstrarem falta de informação e conservadorismo tacanho, “estão minimizando a riqueza de uma criação local apenas florescida” (Ibid.). O manifesto encerra-se com a afirmação de que “o Rock, música dura, varia e se modifica, é um instinto de transformação” (Ibid.).

---

[10] “Tildadores” é um neologismo criado a partir do verbo “tildar”, isto é, atribuir a alguém um defeito ou algo negativo, rotular alguém de forma preconceituosa.

Entre 1973 e 1976 a Argentina voltou a viver um período de relativa democracia, bruscamente interrompido por um novo golpe militar. Uma Junta Militar, liderada pelo General Videla, assumiu o poder estatal e teve início uma das ditaduras mais sangrentas da América Latina. O golpe militar de 24 de março de 1976 definiu a si mesmo como o "Processo de Reorganização Nacional". De acordo com Maria Sáens Quesada (2001), a perseguição, a prisão e o assassinato dos oposicionistas começou logo. Em setembro de 1977 já estavam detidos ou mortos mais de 8 mil "subversivos". Quesada (2001: 659) cita a frase do então interventor de Buenos Aires, que dá uma idéia do terror que se implantou na Argentina:

> *Primeiro mataremos todos os subversivos, logo em seguida mataremos seus colaboradores, depois seus simpatizantes, em seguida aqueles que permaneçam indiferentes, e finalmente mataremos os tímidos.*

O Processo foi "o reinado do terror". De acordo com Francine Masiello (1987: 25):

> *Os abusos desse governo são bem conhecidos: a "guerra suja" feita contra o povo; a eliminação de toda oposição, a coerção dos inocentes mediante o seqüestro e a tortura; as intervenções paramilitares em fábricas, universidades e domicílios privados; e o exílio massivo [de intelectuais e artistas] que resultou em uma nação separada de si mesma.*

Nesse contexto, o roqueiro argentino incorporou um traço fortemente político: a luta contra a ditadura. A atuação truculenta do governo militar acarretou a a repressão e o enfraquecimento do movimento político juvenil. O Rock Nacional tornou-se um dos poucos espaços de manifestação na Argentina, servindo como pólo aglutinador da identidade juvenil. Passou a atingir, desde então, não somente os jovens trabalhadores, mas a classe média, os estudantes secundários e universitários e os ex-militantes políticos. Os recitais se tornaram verdadeiros rituais-manifestações.

Sui Gêneris, banda de rock surgida em 72, formado por Charly Garcia e Nito Mestre, representam muito bem esse período. Suas canções, que inicialmente eram baladas juvenis, incorporaram uma temática social e política e contribuíram para transformar o Rock Nacional em espaço de resistência possível diante do caos repressor implantado.

No período mais duro da repressão – 1976-1979 – o Rock Nacional circulou clandestinamente, pois foram proibidos os grandes recitais, assim como a atuação dos roqueiros em programas de televisão e rádio. Muitas letras das canções foram censuradas; buscavam-se nelas provas da subversão. Mas os roqueiros conseguiram abrir fendas no sólido muro de proibições construído pelos militares: ao invés de discos, começaram a proliferar os cassetes; se as atuações em teatros ou estádios estavam proibidas, organizavam recitais em cafés, sótãos ou pequenos auditórios; e, assim como aconteceu no Brasil durante a ditadura implantada em 1964, começaram a usar a linguagem metafórica em suas composições, burlando os censores. Os recitais de rock se converteram em lugar de resistência e espaço de congregação da juventude, criando vínculos identitários entre público e músicos. De acordo com Pablo Vila (1992: 229), o Rock Nacional transformou-se em "um refúgio, um espaço de resistência e um canal de participação no contexto de uma sociedade fechada e autoritária em crise", assumindo papel fundamental no processo de socialização e ressocialização "de amplos setores da juventude argentina durante o período militar."

Longe de constituir-se num todo homogêneo, o RNA abriga propostas variadas e muitas vezes conflitantes. Mesclando elementos de origens múltiplas e diversas, mas de forma original, o RNA trabalha elementos locais e globais. Faz uma

fusão, de acordo com Pablo Vila (1991), de *rock'n'roll, blues, pop, rock* sinfônico, *punk, jazz, folk* americano, *heavy metal, reggae,* música erudita, bossa nova, samba, tango, *folklore*. Relações variáveis desses elementos se estabelecem, dependendo do período e do músico em questão. Culto e popular, erudito e massivo, as mais diversas combinações são feitas, mesclam-se temas da realidade argentina com outros vindos do cenário internacional, o próprio e o alheio, gerando uma música de qualidade, representativa do seu tempo e espaço, mas sem estar presa a eles.

Para Charly, um dos tantos caminhos surgidos no Rock Nacional e certamente um dos mais representativos, o *rock* argentino: "é mais do que música e letra", é uma forma de vida: "trata de estar equalizado com o que passa no mundo, perturbar a ordem estabelecida e impulsionar às pessoas a fazer algo". Charly reivindica para o roqueiro o papel de "caminhar continuamente pelos limites do sistema [...] compondo canções que, com sorte, ajudem a mudar um pouco o inconsciente coletivo, 'el coco' das pessoas" (Charly, *apud* Vila, 1991: 264 e 268).

Por fim, é importante destacar que desde o princípio houve uma forte ligação do RNA com a música brasileira, sobretudo com a Bossa Nova. Litto Nebbia foi, certamente, um dos maiores responsáveis por isso. Grande admirador da música que se fazia do outro lado da fronteira, ele buscou acercar-se do som brasileiro. Para se ter uma idéia da sua relação com a MPB, de acordo com Nebbia,[11] a segunda parte de "La Balsa", considerado o primeiro rock argentino, pode ser cantada com a partitura de "Garota de Ipanema". Litto Nebbia busca deixar claro nas entrevistas sua ligação com a MPB, demonstrando ter grande admiração e conhecimento dela. Em

---

[11] Entrevista de Litto Nebbia concedida em 02 jul. 2001.

sua extensa carreira fica explícito seu desejo de cantar e criar a partir da realidade de seu país, de sua gente, mas sempre conectado com o mundo, não se fechando em formas consagradas e sempre buscando novas mesclas e sons. Foi o primeiro a dialogar com o tango, mas sem deixar de lado o *folklore*, o *jazz-fusion* e sobretudo a MPB. Litto foi um desbravador fundamental para o RNA, forjando espaços antes inexistentes:

> *Em 71 já estava envolvido com a fusão, comecei a tocar com uns caras que tinham dez ou vinte anos mais que eu e que vinham de outros gêneros. Isto abriu minha cabeça e me fez perceber que se eu queria tocar em um nível universal, não teria que me fazer de roqueiro, nem de* folklorista, *nem de brasileiro, nem se* jazzeiro, *nem de nada (...) Aprendi a me localizar (…) e sobretudo a escutar (Nebbia,* apud *Rial Úngaro: 2000).*

Na relação estabelecida entre RNA e MPB, tampouco é demasiado lembrar que, em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira, quando Caetano apresentou "Alegria, Alegria" (canção com a qual a Tropicália dava seus primeiros passos) estava acompanhado por um grupo argentino, os *Beat Boys*. Portanto, a guitarra chegou à MPB pelas mãos de "los hermanos" roqueiros argentinos.

1.2 – Entre caminhos e descaminhos: o princípio da MPB.

No Brasil dos anos 60 surgiu toda uma nova geração que vai marcar a música brasileira daí em diante: Caetano Veloso, Gil, Chico Buarque, Edu Lobo, Elis Regina, Gal Costa, Bethânia e tantos outros.

Da efervescência reinante no ambiente universitário brasileiro dos anos 60, vimos surgir lideranças políticas ligadas ao movimento estudantil e, mais tarde, a organizações políticas de esquerda, desde partidos até guerrilhas; mas

também vimos surgir, entrecruzando política e cultura, expoentes nas mais variadas áreas artísticas: cinema, artes plásticas, poesia, teatro ou música.

Nos bares de DCEs (Chico Buarque, por exemplo, começou a esboçar a sua trajetória musical, regado a cerveja, cigarro e violão, no *Sambafo* junto com amigos como Toquinho[12]), nos festivais universitários (mais tarde abarcados pelas grandes redes de televisão, sedentas por ampliar seu público, parte dele fiel ao rádio); e em locais como o Solar da Fossa (espécie de *apart-hotel* em que conviviam os Caetano Veloso, Gilberto Gil, Toquinho, Paulinho da Viola, Zé Kéti e, às vezes, Chico Buarque) foi tomando forma o que se passou a chamar Música Popular Brasileira,[13] logo abreviada para MPB. Tal denominação, e conseqüente abreviação, começou a ganhar força em 1965.[14]

Para aprofundar essa questão é interessante recorrer ao estudo feito por Carlos Sandroni (2004) que historiciza as transformações que o termo popular associado à música teve no Brasil. Até os anos 40, o adjetivo "popular" esteve associado primordialmente a um tipo de música de origem mais rural, como o atestam os estudos de Mário de Andrade sobre música brasileira. A partir do final dos anos 40 o termo "popular" também passou a abranger um tipo de música urbana, feito por compositores vindos de uma parcela menos letrada da população (compositores dos morros cariocas, por exemplo), que começaram a ter suas músicas tocadas nas emissoras de rádio. Nos anos 50, a música de origem rural passou a ser

---

[12] Humberto Werneck (*Apud* Hollanda, 1989: 28) afirma que "a própria FAU era um fervedouro de música popular brasileira: no porão do prédio, algumas vezes por semana, tinha lugar um forrobodó etílico-político-musical que um colega de Chico (...), o Mané (...), batizou apropriadamente de Sambafo."

[13]Ver Calado, 1995, p.89-105.

[14]Além de Wisnik (1996), essa tese é defendida, entre outros, por Carlos Sandroni (2004) e Marcus Napolitano (2003). Interessante também o estudo feito por Walnice Galvão, 1976.

denominada folclórica, e o termo “música popular” começou a ser associada à música urbana produzida no Brasil. De acordo com Oneyda Alvarenga (*Apud* Sandroni, 2004: 28), a música folclórica teria o caráter de mantenedora última do caráter nacional, e a segunda teria um caráter mais urbano, comercial e midiático (usando o disco e as rádios como meios principais de difusão), mas que, apesar disso, manteria “um lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo”.

Nos anos 60, “música popular brasileira”, as três palavras unidas passam a designar músicas urbanas veiculadas pelos discos, rádios e, logo em seguida, pela televisão. Não abarcava, porém, toda música urbana. Seus criadores estabeleciam uma delimitação, excluindo o rock, com seus sons eletrônicos e sua origem inglesa e norte-americana, a música romântica e a considerada brega. Como bem analisa Wisnik, nesse período, a denominação Música Popular Brasileira vinha associada

> *(...) a um purismo defensivo contra a cultura internacional (a música pop e o rock, a vanguarda e a Jovem Guarda) e contra o gosto e a presença das massas (o romantismo dito hoje brega, a música sertaneja, e outra vez a Jovem Guarda) (Wisnik, 1996: 1).*

A expressão “popular” foi apropriada pelas classes médias universitárias, envoltas pela ideologia de esquerda e pelo pensamento nacional-popular, com o objetivo de pensar a identidade brasileira, buscar suas especificidades e preservá-la da então chamada “influência nefasta” do “Imperialismo Ianque”.

No final da década de 60, a Música Popular Brasileira já havia sido transformada numa sigla – MPB, o que para Wisnik “mais do que uma simples abreviação prática, não por acaso aparentada com alguma sigla de partido ou frente, supõe um pacto difuso entre aqueles que a usam” (Ibid.); virou uma senha distintiva

da cultura cancional universitária então efervescente. Bastava referir-se à MPB que todos sabiam do que se tratava, mesmo que não conseguissem explicar totalmente.

Inicialmente predominou na MPB uma proposta mais ligada ao ideal nacional-popular, marcadamente política, mais preocupada com o conteúdo do que com a forma da canção. Mas, aos poucos, outros caminhos foram construídos, entre os quais a Tropicália.[15]

Antenados com as transformações que se vislumbravam em outras artes, especialmente o cinema (a proposta revolucionário de Glauber Rocha), o teatro (o Oficina com a sua forma quase anárquica de encenação e a redescoberta de Oswald de Andrade) e as artes plásticas (Hélio Oiticica e a obra interativa, Tropicália e parangolés), os tropicalistas deram uma guinada nos caminhos da MPB. Propunham rotas alternativas, bebendo em fontes renegadas – às vezes até demonizadas – por colegas músicos que estavam mais voltados à defesa de uma música popular pretensamente mais "pura" e ligada às "raízes".[16]

Caetano surgiu como expoente desse processo, muito em função de sua personalidade forte e arrojada, sem medo do confronto. Interessante notar que muitas das propostas de mudança tiveram em Gilberto Gil o fomentador inicial, mas encontraram em Caetano o arrojo necessário para serem levadas adiante. A influência dos *Beatles*, o contato e trabalho inicial com a proposta roqueira dos *Mutantes*, o desejo de misturar o som mais primal nordestino com o pop internacional, o local e o internacional, a vontade de iniciar um movimento novo na

---

[15] Desenvolvo estudo mais aprofundado sobre a Tropicália em Nercolini, 1997. Além dos que aqui serão citados, ver também os estudos feitos por: Cambraia Naves, 1988; Diniz, 1987; Favaretto, 1979; Muggiati, 1988; Schwarz, 1978.
[16] Ver: Tinhorão, 1974 e também Tinhorão , 1998.

MPB, se nasceram na cabeça iluminada de Gil, tiveram na voz, nos gestos e na ousadia de Caetano o caudal adequado para invadirem o cenário nacional e provocarem o escândalo que provocaram. Disposta a explodir as certezas impostas, a dialogar com as mais diversas tendências, a Tropicália foi construindo-se sob o signo do confronto e do diálogo.

Como afirma Paulo Henrique Britto (2003: 193-194), a atitude dos tropicalistas era distinta do "tom de indignação moral e certeza ideológica dos cancionistas engajados", pois se atinha a "uma abordagem irônica e afetuosa". O alvo de sua crítica não eram somente as estruturas do poder constituído, mas também o "conservadorismo como atitude comportamental", a "caretice". Também a noção de participação dos tropicalistas era distinta, pois operava, de acordo com Favaretto (2003: 244), "um deslocamento da arte participante para um tipo de intervenção na estrutura da canção e no gesto, gestos simbólicos, que atingiram tão fortemente [as pessoas] quanto a estranheza da composição musical". A crítica tropicalista passava pelas experimentações estéticas, musicais e comportamentais (maneira de vestir-se, tamanho do cabelo, cores das roupas, dubiedade sexual...).

Musicalmente os tropicalistas realizavam, no dizer de Wisnik (2001a: 184) "a carnavalização paródica dos gêneros musicais, que se traduz[ia] numa densa trama de registros sonoros e poéticos", colocando em cena "ao mesmo tempo o samba de roda, o cantador nordestino, o bolero urbano, os Beatles e Jimi Hendrix", e para isso recorriam à estratégia antropofágica oswaldiana.

Essa revolução na MPB veio a público durante o Festival da Música Popular Brasileira de 1967, organizado pela rede Record, quando Caetano apresentou "Alegria, alegria" e Gilberto Gil, "Domingo no parque", acompanhados,

respectivamente dos *Beat Boys*, grupo de rock argentino, e dos *Mutantes*, incipiente grupo de rock brasileiro. A Tropicália começava a tomar forma. A inclusão da guitarra elétrica num festival de música popular brasileira foi causa de fortes discussões. Os tropicalistas, desde o princípio, causaram polêmica: defensores e acusadores se apresentaram rapidamente.

"Alegria, alegria", para Augusto de Campos (1974), teve para a Tropicália o mesmo papel que "Desafinado" para a Bossa Nova: uma tomada de posição crítica em face aos rumos da música popular brasileira. Assumindo a postura oswaldiana, Caetano e Gilberto Gil, antropofagicamente, incorporaram os avanços da pesquisa musical feita no exterior à nossa música, em nível de som e de letra, sem, no entanto, negar a sua própria origem – brasileiros. "Alegria, alegria" rompe com o tipo então predominante de canção – que tinha um sentido político direto, uma linearidade na letra e era acompanhada, preferencialmente, pelo violão. Caetano criou uma letra cinematográfica – "letra-câmara-na-mão" –, certamente influenciado pela arte de Godard e Glauber (sua tantas vezes declarada grande paixão).

Canção feita em cima de fragmentos, "Alegria, alegria" estava enredada pelo dia-a-dia da comunicação moderna que se implantava no Brasil e expressava as peculiaridades da fragmentada realidade urbana brasileira de então:

> Caminhando contra o vento
> Sem lenço sem documento
> No sol de quase dezembro
> Eu vou
>
> O sol se reparte em crimes
> Espaçonaves guerrilhas
> Em Cardinales bonitas
> Eu vou

Em caras de presidentes
Em grandes beijos de amor
Em dentes pernas bandeiras
Bomba e Brigitte Bardot

O Sol nas bancas de revista
Me enche de alegria e preguiça
Quem lê tanta notícia?
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Os olhos cheios de cores
O peito cheio de amores vãos
Eu vou
Por que não? Por que não?
Ela pensa em casamento
E eu nunca mais fui à escola
Sem lenço sem documento
Eu vou

Eu tomo uma coca-cola
Ela pensa em casamento
Uma canção me consola
Eu vou

Por entre fotos e nomes
Sem livros e sem fuzil
Sem fome sem telefone
No coração do Brasil

Ela nem sabe até pensei
Em cantar na televisão
O sol é tão bonito
Eu vou

Sem lenço sem documento
Nada no bolso ou nas mãos
Eu quero seguir vivendo amor
Eu vou
Por que não? Por que não?

O poeta sai a passear pelo espaço urbano e descreve aquilo que vê. É um caminhar sem amarras, *sem lenço e sem documento*, sem compromissos ideológicos ou políticos. Livre, mostra a realidade que o envolve, ou as evocações

que ela lhe traz. Sua linguagem é entrecortada, estilhaçada. O pouco uso dos verbos de ação comprova a atitude pretendida pelo seu autor: observar.

Diante d'*O Sol* – jornal alternativo editado na época –, o poeta se enche *de alegria e preguiça*, afinal são tantas as notícias entrelaçando fatos e pessoas de forma aparentemente disforme e sem nexo, fugindo dos padrões cartesianos. Como na vida real, ele mistura em suas páginas temas como *crimes, guerrilhas, bombas, presidentes, bandeiras,* mesclados com *espaçonaves, Cardinales bonitas, Brigitte Bardot, grandes beijos de amor, pernas, dentes*.

Ao espaço público mais politizado – marcado no período pelas *bandeiras* políticas agitadas e *guerrilhas* reprimidas por *presidentes* (militares) e suas *bombas* -, Caetano junta temas considerados profanos - estrelas de cinema - e temas privados (*grandes beijos de amor, casamento*...). Ora, se era preciso discutir a política, a economia, a revolução, as desigualdades sócio-econômicas, também devia discutir-se o amor, as artes, o erótico, a mulher, a relação entre os sexos, o casamento... sem distinção.

Por entre fotos e nomes, o poeta destaca sua busca pela independência. Ele afirma não se atrelar a uma postura acadêmica - *sem livros* - e nem tampouco à guerrilha - *sem fuzil*. Não aceita restrições ao seu trabalho, nem o patrulhamento que condenava o acesso aos meios de comunicação de massa. Antropofagicamente, propõe-se a cantar na televisão, não a rechaçando. Não tem compromissos ideológicos com a esquerda, que renegava os meios de comunicação de massa, as *Cardinales*, *Bardots* e as "revistas coloridas"; nem com a direita, marcada pelo conservadorismo político e comportamental.

Não se sente preso às convenções sociais, pois nem documentos possui. Mãos e bolsos livres, mente e coração também. Quer viver, *amor*. *Por que não?* Por que somente a música "politicamente engajada", com seus dois ou três acordes, a falar das tristezas e desgraças, em tom seco e direto, seriam aceitáveis? Por que não se pode ousar com os acordes e notas, com as palavras e com os gestos? Por que também não se pode questionar a problemática cotidiana e comportamental, o casamento, a relação homem-mulher? Por que não se pode querer resgatar a alegria, a vontade de viver, sem permanecer num tom de seriedade estéril? *Por que não?* Afinal, como Caetano busca demonstrar em "Tropicália", canção-manifesto lançada em 1968, somos um país onde convivem *bossas* e *palhoças, matas e mulatas*, novidade e tradição; a piscina, construída no pátio interno de alguma grande mansão, convive com a *água azul de Amaralina*; *faróis* urbanos convivem com *coqueiros, brisa e fala nordestina*. Como querer simplificar esse país? Aqui convive o que há de mais moderno, seja na música (Bossa Nova), arquitetura (*monumentos*, Brasília), no urbano (Ipanema), com o que há de mais antigo e tradicional, sejam palhoças, sertões, matas, Iracemas. Fugindo de uma visão maniqueísta do Brasil, a Tropicália parte da realidade que se apresenta, mostra a feiúra, a beleza, o inadequado, o *kitsch*, o preconceito presente, para, a partir de tal constatação, desmistificar os valores falsos.

Ainda em "Tropicália", Caetano explicita a aversão tropicalista ao preconceito então existente em relação a certos gêneros musicais e cantores. Da Bossa a Roberto Carlos, passando por mulatas, Carmem Miranda e "A banda": eis a nossa riqueiza musical. E ela não pode ser reduzida aos padrões puristas-nacionalistas ditados pela, assim chamada por Augusto de Campos, "Tradicional

Família Musical", a defender o "autêntico" som nacional. Aqui tem espaço para Chico e Carmem Miranda, samba de morro e Bossa Nova, "Coração de Luto" e "Desafinado", Roberto Carlos e ele próprio, Caetano. E àqueles que se recusam a enxergar esse óbvio, lembra o refrão de Roberto Carlos: "Que tudo o mais vá pro inferno".

2 – CONSTRUINDO CAMINHOS COMPARATIVOS.

2.1 Enfrentamentos.

Em relação aos enfrentamentos geracionais, percebem-se diferenças significativas entre a MPB e o RNA. No Brasil, quando a geração 60, marcadamente cantores e compositores advindos das universidades, começou a produzir, a relação com a geração que tinha vindo anteriormente, os bossanovistas,[17] foi de parceria e diálogo intenso. Caetano, Chico, Gilberto Gil... todos beberam nas fontes de João Gilberto, Vinícius de Moraes e Tom Jobim. E em vários momentos criaram parcerias musicais, além da relação de amizade que mantinham. Os tropicalistas foram os que, na verdade, sofreram o rescaldo do enfrentamento com a velha geração do samba tradicional, e também com parte da nova geração ligada à música de protesto, ao introduzirem elementos novos, tanto na estética corporal, quanto na forma de criação musical. O fato de terem dialogado com o que acontecia no cenário internacional, especialmente com o rock e suas guitarras elétricas, foi duramente atacado por aqueles que se propunham a fazer uma música engajada e que viam a proposta tropicalista como estrangeirizante.

---

[17] Sobre a Bossa Nova, faço estudo mais aprofundado em Nercolini, 1987. Ver também os estudos de Homem de Mello, 1976; Tárik de Souza, 1988; Rocha Brito, *in:* Campos, 1978; Tatit, 2004.

Grande e criativa foi a relação estabelecida entre os cantores e compositores da MPB dos anos 60 com as gerações que os antecederam. Aqui nos fixaremos na estabelecida entre a Tropicália e a Bossa Nova. Partimos da afirmação de Caetano Veloso sobre os rumos da MPB, feita em debate realizado pela *Revista Civilização Brasileira* em 1966: "Só a retomada da linha evolutiva pode nos dar uma organicidade para selecionar e ter um julgamento de criação" (Veloso; Gullar *et alii*, 1966: 378). Afiliando-se à Bossa Nova, Caetano propunha que se retomasse os caminhos de pesquisa por ela aberta. O que significaria essa retomada da linha evolutiva?

Antônio Cícero (2003: 203) aponta que nas artes se pode falar em evolução no sentido técnico, isto é, evoluir em riqueza ou complexidade morfológica, sintática ou semântica. Nessa acepção "cada período subseqüente mantém, ao menos enquanto possibilidade teórica, as aquisições dos períodos anteriores", podendo avançar com as novas descobertas, complexificando-se; o que não garante que a obra "mais evoluída" no sentido técnico seja artística ou esteticamente "superior ou melhor do que a menos evoluída". A relação da Bossa Nova com o samba tradicional, sobretudo com o samba-canção, seria um exemplo dessa evolução. Ao mesmo tempo em que a Bossa Nova se distingue do samba tradicional, é dele descendente, retomando-o. Como afirma Luiz Tatit (2004: 79-81), os bossanovistas "depuraram" o samba-canção, eliminando os "excessos passionais, temáticos ou enunciativos". Para isso substituíram "a oratória passional pela linguagem coloquial", reduziram ou neutralizaram a potência da voz em proveito da melodia e empregaram novos acordes e assim sugeriram novos sentidos e direções

melódicas, eliminando do acompanhamento “toda sorte de notas supérfluas que não contribuíssem diretamente para a caracterização da função harmônica.”

Para Antonio Cícero (Op. cit.: 207), a música popular, sua constituição e progressão, “se dá como um empreendimento francamente sintético”, pois “a progressão da música popular se manifesta como o editamento ao já dado de elementos que lhe são adventícios (o que não exclui a – alternativa ou concomitante – subtração de tais ou quais elementos ao já dado).” Na passagem do samba para a Bossa Nova ocorre uma evolução técnica, complexificando-se as estruturas musicais e incorporando-se elementos decorrentes do desenvolvimento da música erudita.

Essa natureza sincrética e contingente da música popular traz como conseqüência que ela “tanto possa permanecer no mesmo lugar quanto possa, a cada instante, escolher entre inúmeros caminhos contingentes a seguir” (Ibid.: 208), e, por isso, na conclusão de Cícero, a música popular “é capaz de conhecer diversas evoluções pontuais, mas não tem uma linha evolutiva.” Para esse autor, quando Caetano se refere à linha evolutiva da MPB o que de fato está em questão é “manter viva a possibilidade, aberta pela Bossa Nova” e “utilizar a *informação da modernidade musical na recriação, na renovação, no dar-um-passo-à-frente da música popular brasileira”* [grifo do autor] ou, em síntese, Caetano “estava simplesmente se opondo àqueles que combatiam qualquer inovação na música popular” (Ibid.).

Na linha hegemônica da MPB de então (segunda metade dos anos 60), predominava uma atitude de preservação de uma forma habitual de fazer canções. Antônio Cícero associa tal postura à noção de resguardo de Platão (*Apud* Cícero, *op.cit*.: 209), que afirmava: “devemos nos resguardar de mudar para uma forma nova

de música, por ser algo extremamente arriscado", pois "de maneira nenhuma se mexem os modos da música sem que se mexam algumas das mais importantes convenções sociais e políticas." Os tropicalistas se insurgiram contra essa atitude e, ainda seguindo a análise de Cícero, assumiram uma postura próxima à de Kandinsky, para quem a evolução no sentido de elucidação conceitual "só é possível quando o trajeto está desimpedido, ou seja, quando não há barreiras no caminho", quando se removem do caminho os preconceitos que excluem "qualquer forma [de arte] que não corresponda a determinadas especificações" (Ibid.: 210). Como Kandinsky, os tropicalistas viam como positiva a transformação da arte e a liberdade de remover preconceitos e atacavam a falta de coragem, o medo e a impotência de abrir-se a novas possibilidades criativas.

Se na passagem do samba-canção para a Bossa Nova se percebe uma "evolução técnica", na passagem da Bossa Nova para a Tropicália se dá uma elucidação conceitual da MPB, mostrando que esta não tem limites preestabelecidos, afinal não tem essência. Tal atitude possibilita ao músico-criador a abertura para o diálogo com a contemporaneidade e com a tradição: "É por isso que o tropicalista é capaz de trazer à tona gêneros, canções e cantores que se encontravam condenados ao ostracismo pelos representantes involuntariamente provincianos do bom-gostismo" (Ibid.: 213) e, cabe acrescentar, ousar também dialogar com a revolucionária proposta dos *Beatles* e do pop rock internacional. A Tropicália traz para a MPB a informação da modernidade, entendida como "a desfolclorização e desprovincialização da música popular, isto é, [...] a sua inserção no mundo histórico em que se desdobram as artes universais: nada menos do que a proclamação de sua maioridade" (Ibid.).

Cabe por fim destacar que a proposta tropicalista adquiriu sentido e força porque subverteu e revolucionou os padrões estabelecidos pela MPB estando dentro dela, sendo reconhecida pelo público e pelos demais colegas – mesmo que alguns deles discordassem – como fazendo parte da MPB. A Tropicália se confundia com a MPB "no momento mesmo em que dela toma[va] distância para comentá-la" (Ibid.: 212).

No Rock Argentino o processo foi distinto. O enfrentamento geracional foi mais acentuado, assim como o enfrentamento com as instituições da sociedade, marcadamente mais conservadora, como era a Argentina. A palavra com Charly Garcia, sem dúvida um dos seus maiores representantes:

> *Aqui, por uma espécie de imitação do estilo europeu ou o que quer que seja, sempre tudo é mais "careta". Muitas pessoas com poucos recursos tratam de aparentar, de figurar inclusive na forma de vestir. (...) Sinto que aqui há pessoas com medo de criar. (…) Nos agarramos ao passado todo o tempo.*[18]

O embate com os padrões sociais estabelecidos não demorou a acontecer. Esses roqueiros adolescentes, numa necessidade de afirmar-se pela contestação, negavam a cultura musical ligada às gerações anteriores; mas, elementos dessa cultura já estavam neles presentes e, à medida que começaram a criar, tais elementos apareceram. As harmonias e as letras de suas composições roqueiras tinham traços tangueiros e do *folklore*. No caso de Nebbia, isto era facilmente compreensível, pois ele fora criado numa família de músicos. No ambiente familiar e nos shows de seus pais, que acompanhava com freqüência,

---

[18] Entrevista com Charly García em: "Charly y Baglietto hablan de todo", *Clarín*, Espectáculos, 22 abril 1984, p. 2.

ouvia-se muito tango, *folklore*, jazz e a música que se fazia ali do lado, no país vizinho – o Brasil.

No processo de tradução me transformo e transformo o outro a ser traduzido. Traduzo o que interessa e/ou o que me toca e se transforma em objeto de desejo. Para esses adolescentes argentinos, o rock interessava enquanto possibilidade de uma nova linguagem, criada e adequada às novas gerações - a juventude que procurava abrir seu espaço. Mas também enquanto objeto de desejo, pois havia uma identificação geracional de sentimentos e propostas. E nesse processo de tradução do rock para o contexto argentino, ele é transformado e também transforma a quem o recria e traduz.

Não havia, naquele momento inicial, qualquer possibilidade de se estabelecer um diálogo com os tangueiros, que eram vistos no imaginário da nação como aqueles que criavam a música urbana argentina por excelência – o tango, visto como sinônimo de música argentina, tanto para o consumo interno quanto para exportação. A tradição tangueira não aceitava dividir espaço com uma molecada adolescente imbuída de idéias novas e que ouvia e tentava imitar os roqueiros internacionais. As diferenças eram bem marcadas. Os jovens partem para o enfrentamento direto com a velha geração, buscando criar seu espaço e ocupá-lo, pois não mais se viam representados pelo que esses produziam.

As diferenças foram o que primeiro chamou a atenção. A guitarra elétrica criava um som distinto ao *bandoneón*, os ritmos eram outros, a temática das letras também. Os roqueiros reproduziam o barulho da metrópole que se expandia e que abarcava o caótico e o não compreensível. As roupas escuras dos tangueiros, com terno, chapéu, sapato lustrado, cabelo bem aparado e penteado, dava lugar ao

colorido das roupas, cabelos longos e desgrenhados, barba - ou seus fiapos, pois eram muito jovens - por fazer. O movimento do corpo também causava espanto e estupor. Cantores que ficavam mais soltos no palco, que requebravam os quadris, ao invés de realizarem os movimentos bem medidos dos cantores de tango. A dança era outro elemento que causava calafrios. Ao invés dos passos medidos, harmonicamente arranjados e sedutores das "parejas", um jeito meio tresloucado de dançar, sozinhos, requebrando e movimentando o corpo sem passos determinados. Duro foi reconhecer que nas criações desses moleques, os traços tangueiros e parte de sua estética estavam presentes. Mas esse reconhecimento somente mais tarde foi aceito, primeiro pelos roqueiros e, bem mais tarde, pelos tangueiros. Como diz Charly García (*Apud* Grinberg, 1993: 145):

> *Para mim, o início do rock basicamente é uma mescla de tango, bossa nova e blues. Os primeiros rocks nacionais são letras de tango com música de blues e um pouco de bossa nova graças a Litto Nebbia.*

Percebe-se desde as primeiras composições dos roqueiros traços do tango, mas, ao que parece, não de forma consciente, e sim intuitiva. Aliás, a intuição parece marcar essa primeira geração do rock argentino. Não se sente um planejamento coletivo, estratégias montadas, nem uma teorização sobre suas práticas. Seguem o instinto. O distanciamento do mundo acadêmico pode ser visto como uma das razões dessa atitude.

2.2 Relação com a intelectualidade acadêmica.

No Brasil, os estudantes universitários foram os primeiros e principais fomentadores do que veio a chamar-se MPB. Daí decorre outro fator distintivo entre a MPB e o RNA: foram muito diferentes as relações desses movimentos com o

mundo acadêmico, os intelectuais e as demais artes. No Brasil, desde os anos 60, estabeleceu-se uma forte relação entre boa parte dos artistas plásticos, dos intelectuais, dos poetas, com a MPB. O cantor-compositor de MPB fazia parte das discussões e da efervescência cultural do período.[19] Era um protagonista respeitado e participava dos debates nacionais sobre os rumos políticos e culturais do país. A produção musical da MPB era alvo de estudos e debates acadêmicos entre intelectuais renomados, como Ferreira Gullar, Roberto Schwarz, Augusto de Campos, e os próprios criadores. Tal proximidade possibilitava ao cantor-compositor de MPB pensar e teorizar sobre sua prática, fato esse que acontecia não somente com os músicos, mas também com poetas, cineastas e dramaturgos do período. Arnaldo Jabor (2003: 181) sintetiza muita bem essa questão:

> *Na minha geração a nossa vivência era muito teórica, era uma experiência, desculpem a palavra, praxística, no sentido de que nós estávamos sempre tentando teorizar o que a gente fazia e ao mesmo tempo praticar o que pensava. (...) Nós nunca fomos artistas ingênuos, espontâneos, fazendo coisas que depois os acadêmicos iriam destrinçar (...). A gente vivia numa espécie de "fio da navalha" entre a teoria e a prática.*

Com o passar do tempo, os estudos acadêmicos sobre a MPB se intensificaram, o que é um bom índice para perceber a relação de proximidade existente entre a academia e a música popular produzida no Brasil. Em mapeamento inicial e não exaustivo, coordenado por Santuza Cambraia e realizado pelo Núcleo de Estudos Musicais do CESAP - Universidade Cândido Mendes, foram compilados 426 trabalhos acadêmicos publicados sobre a música popular no Brasil, entre 1965 e 2001. São pesquisas ligadas a diversas disciplinas da área das Ciências Humanas

---

[19] No capítulo 3 esse tema será aprofundado.

(História, Sociologia, Antropologia, Teoria Literária, Literatura Comparada, Teoria da Comunicação). O levantamento bibliográfico realizado deixou de lado textos jornalísticos, biográficos e de crítica musical, atendo-se a dissertações, teses, artigos e livros publicados sobre o tema.[20]

O que se percebe na Argentina é que os roqueiros tiveram grandes dificuldades na sua relação com a academia, com as outras artes e com os intelectuais. Houve exceções, como algumas apresentações de roqueiros feitas no Instituto Di Tella, espaço por excelência das mais distintas vanguardas artísticas na Buenos Aires dos anos 60 (música contemporânea, artes plásticas, poesia...). Ali, em 5 de outubro de 1967, Roberto Jacoby organizou no Centro de Experimentação Audiovisual uma festa psicodélica, com a apresentação das bandas *Manal* e *Almendra*, para comemorar cinco anos do lançamento do primeiro sucesso dos *Beatles* – "Love me do". O evento foi denominado "Be-in en el Di Tella".[21]

O artista plástico Roberto Jacoby era um dos mais ativos participantes da arte de vanguarda dos anos 60 na Argentina. Estava envolvido com pesquisas sobre os meios massivos de comunicação e organizou vários *happenings* naquela temporada. De acordo com relato de Ana Longoni (1998), durante a mostra *Experiencia* que se realizou no Di Tella em maio de 1968, Jacoby montou um teletipo que mantinha informações atualizadas sobre os fatos que aconteciam na França: a revolta estudantil, a greve dos trabalhadores e a convulsão social nas ruas de Paris. A montagem era completada pela foto de um negro norte-americano se

---

[20] Este levantamento está publicado em: Cambraia Naves; Oliveira Coelho *et alli*, 2001.
[21] Ver relato em Castrillón, 1998.

manifestando contra a Guerra do Vietnã e por um mural que trazia um texto que sintetizava o espírito dos artistas plásticos vanguardistas do período:

> *Acabou-se a contemplação estética porque a estética se dissolve na vida (...). A "arte" não tem nenhuma importância: o que conta é a vida. É a história destes anos que virão. É a criação da obra coletiva mais gigantesca da história: a conquista da terra, da liberdade do homem (Jacoby,* apud *Langoni, 1998: 24).*

Jacoby mais tarde seria figura importante junto a Frederico Moura na construção da proposta de *Vírus,* grupo fundamental do rock argentino dos anos 80. Além de auxiliar na composição das letras dos primeiros discos do grupo, foi peça chave na montagem dos shows do grupo pensados enquanto espetáculos teatrais, com diretor de cena, troca de cenários, coreografia, mudança de roupas, luzes e cores, algo inovador até aquele momento – 1982 – no Rock Argentino.[22]

Outra exceção é a banda *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* que, imbuídos dos ideais da cultura rock e da contracultura dos anos 60, promoviam uma aproximação criativa e intensa entre poetas, artistas plásticos, jornalistas e alguns intelectuais, como veremos em análise detalhada nos capítulos 4 e 5 desta tese.

Em termos gerais, o que se percebe é que, tanto de um lado, quanto do outro, os olhares eram de desconfiança e desprezo. Para se ter uma idéia aproximada

---

[22] Jacoby, em entrevista concedida em 18 out. 2001, assim descreve o primeiro show de Vírus, realizado no Teatro Olímpia em Buenos Aires, em 1982: "(…) Una de las cosas mas importantes de Virus fue la modificación del espacio y la relación entre público y la gente que hacía el show. (…)Para el grande público fue Virus que trae para el escenario esa propuesta: el espectáculo, con director de escena, con cambios, con máscaras. El primer show grande que hacen en el Teatro Olimpia, Federico y yo hicimos junto el vestuario. Había 14 cambios de vestuario. Ellos tenían guitarras con inalámbrico (eran las primeras que aparecieron acá) e empezaban tocando en el hall del teatro. Aparecían desde atrás. (…) Tocaban el primer tema con la bolsa de basura, se arrancaban y tenían otra ropa, sacaban esa e tenían otra, y otra... Y seguían sacando, sacando, sacando... hasta que quedaban de futbolistas. Entonces jugaban una partida de fútbol en el escenario. (…)Era muy complejo, tenían un director de escena, un director de coreografía... Y todos muy importantes."

desse distanciamento, vejamos o que Pipo Lernoud, um dos primeiros roqueiros argentinos, escreveu em um panfleto que circulou em 1966:

> *Na Argentina (…) os intelectuais perderam o trem. Todos ficaram girando ao redor de longuíssimas discussões que desembocavam na frustração. O intelectual portenho é o animal mais inútil do universo. Morre em um café, resolvendo complicadas abstrações, vestido de cadáver, enquanto a seu lado passa a vida em cores e* cinemascope *(Lernoud,* apud *Grinberg, op.cit.: 44).*

Para se pensar o porquê desse distanciamento entre o mundo acadêmico e o Rock Nacional, levanta-se uma dupla hipótese. Na Argentina, em termos gerais, percebe-se uma atitude preconceituosa dos acadêmicos em relação à música popular, sobretudo àquelas manifestações ligadas à cultura de massa. Atitude essa que, a partir dos anos 90, começou a arrefecer, com vários estudos publicados sobre o tango, por exemplo, ou atualmente com pesquisas sobre a "Cumbia Villera". Mas, especificamente em relação ao Rock Nacional, são raríssimos os estudos acadêmicos sobre esse fenômeno que, desde os anos 60, configura-se como uma das principais manifestações culturais urbanas surgidas em solo argentino. Algumas exceções são os estudos elaborados e publicados por Pablo Vila, Francine Masiero e Pablo Alabarces.[23] Como afirma Polimeni (2001):

> *Não é que o fenômeno não exista, mas sim que a academia estava interessada em outras coisas. Ao existir o fenômeno, isso revela a miopia dos pesquisadores acadêmicos. E está mais do que na hora da academia prestar atenção no Rock Nacional e estudá-lo.*

A segunda hipótese tem a ver com a postura dos roqueiros argentinos que, desde o princípio, buscaram a preservação de sua autonomia, protegendo-se dos

---

[23] Cabe citar uma publicação resultante de um concurso de ensaios realizados pela Fundación Octubre, em 1998, que contém dez ensaios sobre o Rock Nacional. Entre os autores estão Gonzalo Aguiar, destacado professor e pesquisador argentino, e Cristian Gabriel de Napoli, poeta e professor. Ver: Napoli, Aguilar et alii, 1998.

recém-chegados e daqueles que não faziam parte do movimento. Para Polimeni isso se explicaria pelo fato de que o Rock Nacional, pelas dificuldades históricas que enfrentou, “se estabeleceu muito como uma cultura de gueto, de autodefesa, de resistência”, o que acarretou uma dificuldade de aceitar o olhar de quem estava de fora, privilegiando o olhar daqueles que participavam de sua trajetória. Isso explicaria, por exemplo, as muitas publicações sobre a história do RNA, suas bandas e seus roqueiros feitas por aqueles que foram um dos grandes responsáveis para que a proposta roqueira se tornasse conhecida: os jornalistas.

2.3 Relação com os meios de comunicação de massa.

Outro elemento que se deve levar em conta nesse período inicial da MPB e do RNA foi o espaço ocupado nos meios de comunicação de massa. A televisão chegou ao Brasil ainda nos anos 50, mas sua difusão e massificação aconteceram somente a partir da década de 60. Ela buscava ocupar um espaço que até então era dominado pelas rádios, com seus programas de auditório que tinham ajudado a criar grandes ídolos da nossa canção popular. Os proprietários dos canais de televisão apostaram no poder da música popular com vistas a conquistar seu espaço junto ao público.

O que a rádio representou para os cantores nas décadas anteriores, a televisão passou a fazê-lo para a geração 60, especialmente através dos festivais da canção[24] e dos programas musicais que buscavam abarcar as diferentes tendências então existentes: Bossa Nova, Jovem Guarda, Tropicália. Se por um lado a televisão se valeu do músico para firmar-se no mercado; por outro, o próprio músico, através

---

[24] Ver Homem de Mello (2003) que faz um estudo exaustivo dos festivais de MPB no Brasil.

da televisão, tornou-se conhecido e teve suas canções e idéias divulgadas para um público muito maior do que aquele que poderia ser atingido pelos seus espetáculos.

No caso argentino, esse espaço de divulgação pelos grandes meios de comunicação de massa esteve por muito tempo vetado para os roqueiros. Dificilmente os programas de rádio e menos ainda os de televisão abriram espaço para essa nova proposta musical que se descortinava. Houve casos isolados, como os programas realizados entre 1972 e 1975 por Miguel Grinberg, na Radio Municipal de Buenos Aires; e também o programa "Melopea", comandado por Litto Nebbia nessa mesma rádio. Mas o governo ditatorial acabou com tais programas, transferindo Grinberg para uma policlínica e impedindo Litto de fazer o que se propunha (proibiram a presença de público e depois exigiram que os programas fossem gravados e pudessem, assim, passar pelo crivo dos censores.). Na televisão, *Los Gatos Salvajes* chegaram a participar do programa dominical *La Escala Musical* durante seis meses, em 1965.[25]

Programas comandados por esses roqueiros não eram sequer cogitados pelos donos de emissoras ou canais de televisão, como aconteceu aqui no Brasil, onde cantores como Elis Regina (*O Fino da Bossa*), Roberto Carlos (*Jovens tardes de domingo*), Chico Buarque (*Pra ver a banda passar*), Caetano Veloso e a trupe tropicalista (*Divino Maravilhoso*) estiveram à frente de programas televisivos semanais, nas principais redes de televisão do país. Nem as rádios costumavam divulgar os discos dos roqueiros argentinos, somente em casos especiais, de sucessos arrebatadores, como foi o caso de "La Balsa", ou então de "Muchacha, ojos de

---

[25] Ver relato em Grinberg, 1993.

papel", que tem parte usada em um comercial de televisão. Talvez essa seja a origem da relação até hoje truncada dos roqueiros e seus seguidores com a televisão e os meios massivos de comunicação.

O início da difusão massiva do Rock Argentino pelos meios de comunicação aconteceu em 1982 e, paradoxalmente, esteve ligado a um ato de censura que partiu da ditadura militar. O governo militar, em 1982, retoma as Ilhas Malvinas, entrando em guerra contra a Inglaterra. Era o último ato de desespero dos militares para permanecer no poder e resgatar o apoio popular. A sociedade estava convulsionada, o sentimento nacionalista aflorava de maneira muito forte. O governo decretou a proibição de música cantada em inglês pelas rádios e televisões, e os meios de comunicação massivos, que até então estavam pouco interessados no rock feito na Argentina, viram-se obrigados a fazê-lo, afinal poucas opções restavam. Glória Guerrero, jornalista que desde o princípio esteve ligada ao Rock Argentino, em artigo publicado em julho de 82, relata:

> *Hoje – desde fora [do movimento roqueiro], e por circunstâncias nada gratas, alheias a esta expressão – abrem-se as portas do mercado e da opinião pública, que em boa medida começaram a confiar no rock. Hoje, finalmente os músicos de rock parecem ter deixado de ser nocivos. (...) Era previsível; a guerra [o governo militar] decidiu que não se difundisse música cantada em inglês em nenhuma mídia (…) y os programadores viram-se obrigados a recorrer ao rock argentino. As rádios (não do mesmo modo que as televisões, obstinadamente mais reticentes) viram-se de repente inundadas de Charly García, León Gieco e Litto Nebbia. (...) Hoje os meios de difusão descobrem que, como um boomerang, volta-se contra eles o repúdio que durante anos dedicaram, corte de manga incluído, à música nacional contemporânea. E recorrem desesperadamente às companhias discográficas, pedindo novo material. (…) Agora que o rock pode ser escutado, o rock vende. E as companhias precisam de rock para continuar a vender. Os departamentos nacionais [das gravadoras] inventaram, em alguns casos, a subdivisão "rock" para um melhor funcionamento. E o senhor que anteriormente desfilava em seus lindos ternos e*

> *gravatas, agora se disfarça com camiseta e medalhão para receber os gloriosos salvadores do desastre financeiro: os roqueiros (Guerrero, op.cit.: 22).*

No desejo de angariar apoio popular à guerra e também para se manter no poder, também os militares abriram espaço e permitiram que se organizasse um festival de rock em maio de 1982, chamado "Festival da Solidariedade Latino-Americana". Durou um dia inteiro e dele participaram os principais roqueiros do momento. O público no local foi estimado em mais de quarenta mil pessoas, além de outros milhares que puderam acompanhar parte do espetáculo transmitido ao vivo por emissoras de rádio e televisão (inclusive para outros países da América Latina). Hoje, a realização desse festival gera controvérsias. Muitos acusam os roqueiros que participaram de terem se deixado cooptar pelos militares, mas naquele dia o que se viu foi uma grande manifestação dos roqueiros contra a guerra e os militares, com canções pedindo pela paz.

Os roqueiros argentinos – que sempre se posicionaram contra a ditadura e o governo militar e foram fortemente perseguidos por eles – encontravam-se em situação bastante constrangedora. Como aceitar que o caminho para a difusão massiva em seu país teve o auxílio, ainda que indireto, dos militares? Não se pode esquecer que o rock, mesmo sem acesso aos meios de comunicação de massa, já tinha conquistado seu público, seus seguidores e fãs já existiam e foram conquistados com muita luta e contra todas as dificuldades. Com a palavra alguns roqueiros que participaram desse festival. Litto Nebbia (2001) assim se manifesta:

> *Existem versões de pessoas que não estiveram lá por uma questão geracional, e que, quando têm que opinar na imprensa, dizem que aquele que participou do festival foi um traidor. Não sabem o que estão falando. (…) Naquele momento havia atos de solidariedade [com os soldados em guerra] assim como atos de repúdio contra*

> *tudo que fosse inglês. Essa coisa popular que surge de repente. Teve rádios que quebraram todos os discos em inglês. Uma estupidez. Queimavam todos os discos em inglês, queriam colocar os discos argentinos, mas não os tinham porque nunca os tinham tocado, nunca os tinham aceitado, sempre passavam música estrangeira. (...) Uma desgraça. Quando os caras foram buscar os discos, não os tinham porque eram os discos que tinham rejeitado antes. Quando você levava seus discos nas rádios daqui, eles diziam: "Passamos música estrangeira, não passamos músicas argentinas." Por isso digo que é uma mentira. Nem pensar que o rock esteve associado com isso, porque nunca esteve.*[26]

E por fim, Charly García (*Apud* Ramos e Lejbwicz, 1993: 50), furioso:

> *Nessa época, os mauricinhos*[27] *– que nunca tinham ido a um show – de repente sintonizavam a rádio e escutavam alguma coisa de García. Eu ficava furioso que o pessoal de San Isidro, e tantos outros, me conhecessem por causa de uma guerra... A onda era: "Devido à Guerra das Malvinas surgiu o rock nacional." E eu dizia: - Vão a merda! Nenhuma guerra de nenhuma Malvinas fez surgir movimento algum. Eu já estava aqui há um bom tempo e me parece que, historicamente, se tudo isso não tivesse acontecido teria sido melhor." Ou seja, para o rock foi melhor, mas isso me parece de última. Na verdade pegaram um disco velho e tocaram. Aqui estavam todos loucos: "Quem sustenta nossos luxos? Ah, os roqueiros." Aqueles que estavam lutando eram jovens roqueiros e agora todos diziam: "Venham, somos todos gente boa", nos tocavam nas rádios... Tudo parecia bem...* Fuck you.

Essa postura é compreensível. Afinal, afrontando o regime militar que negava ao jovem uma identidade coletiva, o Rock Nacional Argentino interpelou diretamente o jovem, "um ator ao qual estava proibido interpelar", nomeou "algo ao qual era negado um nome", valorou "uma palavra – jovem –, que o governo militar havia equiparado com o demoníaco" (Vila, 1991: 259).

---

[26] Entrevista concedida ao autor por Litto Nebbia, em Buenos Aires, 02 jul. 2001.

[27] Charly usa a expressão "concheto", gíria portenha, normalmente pejorativa, para designar pessoa que está sempre na moda, está "in" na forma de falar, vestir, caminhar. Em português "mauricinho" tem valor aproximado.

O governo militar que havia perseguido e censurado os roqueiros desde o princípio, repentinamente, buscou encontrar neles um aliado para mobilizar o patriotismo da juventude. Como conseqüência dessa iniciativa, ocorreu um deslocamento social do rock das margens para o centro. O roqueiro adquiriu uma legitimidade que sempre lhe havia sido negada pela ditadura. De acordo com Masiero (1987: 29), o que aconteceu, porém, foi "um desvio dos interesses programáticos do regime" e que trouxe como conseqüência o "surgimento de uma consciência que não havia sido planejada nem pelas autoridades nem pelos próprios músicos". O Rock Nacional passou a cumprir a partir desse momento uma dupla e inesperada função: primeiro, "deu identidade à juventude argentina que havia sido recrutada para lutar na guerra"; e, segundo, "ofereceu uma mensagem pacifista em tempos de guerra", vinculando os adolescentes e jovens a pessoas e a outros movimentos sociais que estavam lutando contra a ditadura. Cabe lembrar a aproximação dos roqueiros com as Mães da Praça de Maio,[28] os shows de Luís Alberto Spinetta com a presença de Adolfo Esquivel e os espetáculos de Leon Gieco em bairros operários.

De um gênero suspeito, o Rock Nacional é convertido "em bandeira de expressão nacionalista que logo é agitada contra o regime", colocando "desafios imprevistos ao silêncio institucionalizado" (Ibid.), voz alternativa dentro de um discurso que se queria único.

Enfim, a Música Popular Brasileira e o Rock Nacional Argentino, sem dúvida, têm uma importância muito grande no imaginário de toda uma geração pós-

---

[28] Esta aproximação será aprofundada no capítulo 5.

60 em seus países de origem. Ambos possuem uma história muito rica; aqui nesse capítulo trouxemos alguns elementos de suas extensas trajetórias. Os dois movimentos musicais ajudaram a construir um espaço de manifestação e expressão até então inexistente para uma nova geração que surgia. São histórias distintas, mas com elementos em comum, que nos ajudam a melhor compreender uma época e o que se passava ao sul do Equador, em dois países latino-americanos que sempre tiveram na música uma de suas principais manifestações identitárias.

III – MPB E RNA REPENSAM IDENTIDADE E NAÇÃO.

Por que no Brasil chamamos de Música Popular Brasileira e por que na Argentina o rock local se chama "Rock Nacional"? Para tentar entender essas questões é necessário estabelecer a relação desses movimentos musicais com a problemática da nação e da identidade nacional. Antes de estabelecer tal relação, analisemos histórica e teoricamente o conceito de nação e termos correlatos – identidade e nacionalismo.

1. PENSANDO A NAÇÃO.

A constituição da nação em termos modernos se configurou a partir do desenvolvimento do conceito de povo, que havia dominado a filosofia política do século XVIII. Nesse primeiro momento, acentuou-se a importância de fatores naturais e tradicionais, em particular, a raça, a religião e a língua. Como um destino que pairava sobre os indivíduos e ao qual estes não se poderiam subtrair sem traição, a nação foi adquirindo importância fundamental para a modernidade e para os rumos que esta pretendia implantar. Touraine (1994: 144) afirma que "é no caso da nação que a tese modernista se expressou com mais força", mas, continua, dizendo que é também onde "se chocou com as maiores resistências".

No pensamento político de Rousseau a idéia e o sentido de nação ocupavam lugar central. Ele afirmava a necessidade de o indivíduo ampliar seus

horizontes, abrangendo o que se passava com outras pessoas como parte do seu próprio sentir, percebendo no outro algo de si próprio. Mas para que isso acontecesse os indivíduos precisariam sentir que possuem laços comuns de destino, cultura e história, e que vivem "sob a mesma lei (...) para a proteção e o bem estar de todos" (Rousseau, *[1772]* 1982: 176). Aí estaria o papel da nação e a sua importância. A nação, na concepção rousseauniana, forneceria "o mais poderoso e irrecusável objeto de lealdade a sentimentos ampliados", capaz de possibilitar a existência e perpetuação da sociedade. Para ele:

> *(...) são as instituições nacionais que fornecem o gênio, o caráter, os gostos e os hábitos de um povo, que o fazem ser ele e não outro, que lhe inspiram aquele ardente amor de pátria fundamentado sobre hábitos impossíveis de serem extirpados (Ibid.).*

De Hegel, um dos estruturadores da nação no pensamento moderno, resgatamos a noção de "espírito de um povo". Na busca hegeliana por estruturas plenas, concebe o "espírito de um povo" como um todo concreto que se desenvolve em todas as ações e em todas as direções de um povo e se realiza quando este chega a fruir e a compreender a si como tal. Tornado consciente, esse espírito que é universal, veste-se de uma forma particular e constitui o direito, a moral e a religião de cada nação, dando a esta seu caráter próprio. Os indivíduos seriam educados nessa atmosfera e dela não poderiam transcender.

O historiador Eric Hobsbawm (1979) estabelece como momento chave na construção da nação moderna os "movimentos nacionalistas conscientes", entre os quais destaca os movimentos fundados por Giuseppe Mazzini na Itália, Polônia, Suíça, Alemanha e França, entre 1831 e 1836. Inspirados nos ideais da Revolução Francesa e vivendo as transformações trazidas pelo processo de

industrialização, esses movimentos foram marcos da desintegração do movimento revolucionário europeu em segmentos nacionais. Portanto, o surgimento do nacionalismo seria fruto de uma "dupla revolução": a francesa, de caráter mais político, e a inglesa – industrial - de caráter mais econômico, "não tanto como uma coisa que pertença à história dos dois países que foram seus principais suportes e símbolos, mas sim como a cratera gêmea de um vulcão (...) bem maior" (Hobsbawn, 1979:18), que passa a atingir com suas lavas terras bem mais distantes.

Em Ernest Renan, pensador francês do século XIX, já temos presentes muitas das bases para a reflexão que hoje se faz sobre nação. No texto fundamental *Qu'est qu'une nation?*[1] ele associa a criação de uma nação a uma conquista quase sempre violenta. Em princípio ocorre a dominação de um ou vários povos que viviam em determinado território por outro, mais poderoso bélica e/ou economicamente. Mas essa violência original é esquecida e busca-se a fusão das diferentes populações. Por exemplo, os germânicos adotaram o cristianismo tão logo eles tiveram contato com os povos gregos e latinos.

Os fatos violentos são a fonte de toda formação política. A unidade, normalmente, se fez sempre brutalmente; a reunião da França do Norte e da França do Sul resultou de um extermínio e de um terror contínuo por mais de um século; o mesmo ocorreu no Brasil, se recordarmos expulsões, pelos portugueses, de franceses, holandeses ou mesmo ingleses com suas tentativas de colonizar parcelas de nosso território; ou então, em termos de América Latina, as mais diversas nações indígenas dizimadas pelo colonizador espanhol e as muitas guerras de independência

---

[1] Conferência proferida por Ernest Renan em 1882, na Sorbonne. Nesse trabalho é usado a edição bilíngue feita pela Tapir Press de 1996.

ocorridas. A idéia de que a conquista foi a fonte de tudo é estrategicamente esquecida, afinal a essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham bastante coisas em comum, e também que todos tenham que esquecer outras tantas.

Diferentes critérios foram apontados como constitutivos fundamentais da nação: raça, língua comum, religião, fronteiras geográficas naturais. Renan, porém, desconstruiu cada um desses critérios, mostrando a sua ineficácia para explicar a constituição de uma sociedade nacional.[2]

Para Renan, a nação é constituída pela possessão de um rico legado de memórias do passado, pelo consentimento sempre renovado, pelo desejo de viver junto e pela vontade contínua de valorizar a herança recebida. Ter glórias em comum no passado, uma vontade comum no presente: eis a condição essencial para ser um povo.

Em um período em que se assegurava a natureza perene da nação, o avanço propiciado por Renan nessa reflexão foi fundamental, pois veio afirmar o princípio não-naturalista da nação moderna. Para ele é a *vontade* de nacionalidade que unifica a memória histórica e assegura o consentimento de cada dia, articula o povo-nação como um plebiscito diário e faz seus membros lembrarem determinadas coisas e esquecerem outras. Ora, se as vontades humanas mudam, também as nações,

---

[2] Quanto à raça, Renan lembra que, por exemplo, a França é céltica, ibérica, germânica; a Alemanha é germânica, céltica, e eslava. Quanto à língua, ela convida à unidade, sem no entanto forçá-la. Cita o caso das diversas nações da América Espanhola e Espanha que falam a mesma língua e não formam uma única nação, a Escócia fala inglês, os egípcios falam arábico. A religião, assim como a raça e a língua, não mais oferecem bases suficientes para a constituição da nacionalidade moderna, pois já no século XIX e muito mais agora não há grandes massas de pessoas professando uniformemente uma crença singular, ou, mais importante ainda, acontece uma dissociação crescente entre religião e Estado.

fruto dessa vontade, podem mudar. O homem não é escravo da raça, nem da língua, nem da religião, nem do curso dos rios, nem da direção das cadeias de montanhas.

2. NAÇÃO E MODERNIDADE.

A nação no sentido que conhecemos é muito recente na história. A antigüidade clássica tinha suas repúblicas, suas cidades reais, confederações de repúblicas locais, impérios, mas nenhuma constituía uma nação no sentido moderno do termo. O que fez com que uma criação narrativa razoavelmente recente (dois séculos) conseguisse adquirir tamanho peso nos destinos da sociedade moderna?

A resposta para Benedict Anderson (1985) estaria nas raízes culturais do nacionalismo.[3] Para Anderson, a possibilidade de se imaginar a nação historicamente surge quando e onde três conceitos culturais básicos deixaram de ter domínio axiomático sobre o pensamento dos homens: a idéia de que uma determinada língua escrita oferecia acesso privilegiado à verdade ontológica; a crença de que a sociedade era organizada de maneira natural em torno de e sob centros elevados – monarcas, pessoas distintas das demais, com poder advindo de disposição cosmológica – divina; e a concepção de temporalidade, em que cosmologia e história não se distinguiam, sendo essencialmente idênticas às origens do mundo e dos homens.

Tais concepções deram lugar a um novo sistema de produção e relações produtivas – o capitalismo; a uma nova forma de governo, separando poder terreno do divino; ao desenvolvimento de novas tecnologias que possibilitavam,

---

[3] "O nacionalismo deve ser compreendido pondo-o lado a lado, não com ideologias políticas abraçadas conscientemente, mas com os sistemas culturais amplos que o procederam, a partir dos quais – bem como contra os quais – passaram a existir" (Anderson, 1985: 20).

entre outras coisas, as transformações substanciais no sistema de comunicações, especialmente o advento da imprensa; e a uma noção de tempo homogêneo e vazio medido pelo relógio e pelo calendário. Homi Bhabha destaca, além disso, um outro elemento também fundamental: a narrativa da nação moderna teve iniciou com a noção da "arbitrariedade do signo" que cindiu a sagrada ontologia medieval, com seu imaginário visual e auditivo: "Ao separar a linguagem da realidade (...) o significante arbitrário permite uma temporalidade nacional do enquanto isso [meanwhile], uma forma de tempo homogêneo e vazio" (Bhabha, 1998: 223). Passou-se a buscar, portanto, um novo modo significativo de vincular fraternidade, poder e tempo: a nação. Esse processo foi acelerado pelo capitalismo editorial que possibilitou a um número cada vez maior de pessoas "pensarem sobre si mesmas e se relacionarem com outras, de maneira profundamente renovada" (Ibid.: 45).

As culturas nacionais são uma forma distintivamente moderna. Numa época pré-moderna ou em sociedades tradicionais, a lealdade e a identificação das pessoas eram dadas à tribo, ao povoado, à religião e à região, mas foram sendo transferidas gradualmente, nas sociedades ocidentais, à nação. Assim, as identidades nacionais foram sendo formadas e transformadas "no interior da representação".[4] A nação, portanto, precisa ser analisada não somente como entidade política, mas como um sistema de representação cultural, que produz sentidos.

Para Homi Bhabha (1993) as nações, como narrativas, perdem suas origens nos mitos do tempo e somente realizam completamente seus horizontes nos olhos da mente e daí emergem como uma idéia histórica poderosa no Ocidente,

---

[4] Ver Hall, 1997.

transformando-se em uma das maiores estruturas ideológicas ambivalentes dentro das representações ideológicas da modernidade. O desenvolvimento desigual do capitalismo inscreve ao mesmo tempo progresso e retrocesso, racionalidade e irracionalidade política no código genético da nação, originando o que Bhabha, resgatando Tom Nairn, chama metaforicamente de “Janus Moderna”.

A perspectiva ambivalente da nação como narração estabelece a compreensão das fronteiras culturais como limiares de sentidos, que devem ser cruzadas, rasuradas e traduzidas no processo da produção cultural. A fronteira é a face de Janus, e a questão do dentro/fora se configura como um processo de hibridação que incorpora novos povos ao corpo político, gerando outras posições de sentido e significado.

Em cada época a questão da diferença cultural emerge como um desafio para relativizar noções de diversidade da cultura, revelando as margens da modernidade:

> *América conduz à África; as nações da Europa e Ásia se encontram na Austrália; as margens da nação deslocam o centro; os povos da periferia retornam para reescrever a história e a ficção das metrópoles (Bhabha, 1993: 6).*

A identidade nacional, como vimos, é uma construção que se narra, cuja ênfase é colocada nas origens, na continuidade, na tradição e na intemporalidade. A identidade nacional é representada como primordial; seus elementos essenciais e o seu caráter permaneceriam imutáveis, apesar de todas as vicissitudes históricas. Ocupando lugar destacado nessa narrativa, o mito fundacional seria a história que localiza a origem da nação num passado distante, perdido nas

brumas de um tempo mítico com seus heróis, e ponto de origem de um povo em sua pretensa pureza.

A narrativa nacional se configura também na invenção da tradição, isto é, em um conjunto de práticas, de natureza ritual ou simbólica, que pretende, pela repetição, inculcar determinados valores e normas de comportamentos, implicando na continuidade com um passado histórico eleito como adequado.

A narrativa da nação é contada e recontada nas histórias e nas literaturas nacionais, na mídia e na cultura popular. São histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Conecta, de acordo com García Canclini (1997: 57-58), “nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte”, prendendo-nos “invisivelmente ao passado”.

Os produtos culturais – como a literatura, a música, o cinema e o teatro – são parte integrante do processo de construção das diferenças nacionais. Afetados pelo contexto social, eles são também instrumentos na criação e modificação desse mesmo contexto.

No caso específico das literaturas nacionais, elas podem prover um senso de experiência nacional mediado pelos interesses e conteúdos daqueles que selecionam e validam os textos canonizados e trabalham para demonstrar o que é importante, distinguindo entre “nós” e “eles” através da construção de fronteiras, marcando “quem” e “o que” faz parte ou é excluído da nação.

3. NACIONALISMO.

Na primeira metade do século XX, o sentimento nacional passou por um processo de exacerbação no Ocidente. O estado-nação radicalizou seu ideário, e o nacionalismo se implantou, estabelecendo rígidos limites, fronteiras excludentes e, o mais grave, desenvolvendo um espírito de superioridade nacional com sede expansionista. Mas, os tentáculos nacionalistas, buscando sufocar culturas, povos, realidades diferentes – considerados inferiores ou inimigos – acabaram por voltar-se contra a própria idéia de nação, sufocando-a.

Essa exacerbação pode ser encontrada embrionariamente na narração geradora do ideário nacional. Se recorrermos novamente a Hegel e a Rousseau, podemos perceber seus indícios.[5] Para o filósofo alemão:

> *O fim último de um povo é chegar à consciência de si mesmo ou fazer o mundo conforme si mesmo. Chegar a conhecer o que é de fato e tornar objetivo este saber, realizando-o em um mundo presente, objetivando-se (Hegel, [1837] 1928: 48).*

Já no filósofo francês os indícios sufocantes do nacionalismo estavam ainda mais explícitos. Ele propunha que a educação formasse nos indivíduos um amor incondicional à pátria:

> *A educação deveria dar às almas uma formação nacional e orientar as nossas opiniões e gostos de tal modo que sejam patrióticos por inclinação, por paixão, por necessidade. Quando abre os olhos pela primeira vez, um bebê deve ver a sua pátria e até o dia de sua morte não deve ver qualquer outra coisa nunca. (...) Quando deixou de ter uma pátria, deixou de existir e se não morreu, está pior do que morto (Rousseau, op.cit.: 176).*

---

[5] Isto também é perceptível no pensamento de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), pensador alemão, um dos primeiros a formular o nexo entre língua e nação, vendo no idioma próprio de cada povo a cristalização do espírito nacional mais puro.

O sentimento nacionalista exagerado, com o estabelecimento de rígidos limites entre nós e os outros - em termos de “ordem e caos”, “bom e mau” -, originou um nacionalismo causador de guerras e destruição, desrespeitando o diferente, estabelecendo regimes de força, censura e morte. De Hitler a Mussolini, sem esquecer de Franco e Salazar e dos muitos generais latino-americanos, todos com sua mão de ferro a cometer atrocidades em nome da expansão de ideais considerados por eles os mais elevados ou da defesa de um pretenso ideário nacional colocado em perigo. Trancada em si, a nação começou a definhar por asfixia, ou pelo menos se viu obrigada a tomar outros rumos.

A arte expressou esses processos de forma lapidar. Picasso, com *Guernica,* expôs o desespero, a dor, o sofrimento e a destruição causados pela guerra em nome desse nacionalismo tentacular. Também a poesia o fez, e Jorge Luís Borges (1989: 500) com “Juan López y John Ward”[6] exemplifica muito bem.

> *Les tocó en suerte una época extraña.*
>
> *El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno provisto de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitologia peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogos y de símbolos. Esa división, cara a los cartógrafos, auspiciaba las guerras.*
>
> *López había nacido en la ciudad junto al río inmóvil; Ward, en las afueras de la ciudad por la que caminó Father Brown. Había estudiado castellano para leer el Quijote.*
>
> *El otro profesaba el amor de Conrad, que le había sido revelado en una aula de la calle Viamonte.*
>
> *Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara, en unas islas demasiado famosas, y cada uno de los dos fue Caín, y cada uno, Abel.*

---

[6] O poema “Juan López y John Ward” foi publicado inicialmente em *Los Conjurados*, de 1985.

Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen.
El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos entender.

Referindo-se à Guerra das Malvinas, Borges mostra, do lado argentino, os ditadores a tentar salvar a pele e manter o regime ditatorial, buscando resgatar na população o sentimento nacionalista; do lado inglês, os tentáculos da Dama de Ferro e seus tantos iguais a defender seu poderio e superioridade ao redor do planeta.

O poeta inicia demonstrando sua estranheza diante de um tempo que parcelou o planeta em estados nacionais, com seus heróis, memórias, mitos originais, costumes, estátuas e datas comemorativas. Essa divisão, ao fixar limites rígidos e dividir povos, trouxe consigo animosidades e guerras. Então, Borges passa a falar do argentino Juan e do inglês John, que poderiam também ser um judeu e outro alemão, um vietcong e outro norte-americano, um sérvio e outro kosovar, um iraniano e outro iraquiano... Conheciam a cultura um do outro, poderiam ter sido amigos, mas acabam por se encontrar num campo de batalha, e ao invés de comentarem e se deliciarem com Quixote ou Conrad, transformam-se em Caim e Abel; ao invés do livro, trazem armas nas mãos; ao invés de vida, trazem a morte um para o outro.

4. DESNACIONALIZAÇÃO OU DISSEMINAÇÃO?

A asfixia nacionalista e o processo de globalização que começa a se implantar de forma avassaladora a partir da segunda metade dos anos 80 trazem consigo o questionamento das nações-estados e o fortalecimento das idéias de um estado global e de uma economia globalizada.

Segundo Zygmunt Baumann, a globalização traria consigo o processo de desnacionalização e, com ele – devido à perda da sensação de que existe uma instância que está no controle –, o forte sentimento de catástrofe hoje presente:

> *Tudo no mundo tinha um significado e esse significado emanava de um centro dividido mas único – dois enormes blocos de poder presos e colados um ao outro em combate total. Com o Grande Cisma fora do caminho, o mundo não parece mais uma totalidade e, sim, um campo de forças dispersas e díspares, que se reúnem em pontos difíceis de prever e ganham impulso sem que ninguém saiba realmente como pará-las. Em poucas palavras: ninguém parece estar no controle agora (Baumann, 1999: 65-6).*

A economia, a cultura e o poder não mais estariam sob a tutela de um estado nacional autônomo. Os centros de decisão e de produção de significados e valor seriam hoje extraterritoriais e não mais estariam sob o controle das restrições locais/nacionais. A independência das elites globais face às unidades territoriais, política e culturalmente demarcadas, seriam um exemplo desse processo.

Uma das razões do enfraquecimento do estado-nação seria o definhamento dos agentes ordenadores tradicionais, como o Estado. Para Weber, o Estado se caracteriza por ter o monopólio dos meios coercitivos em seu território. A soberania legislativa e executiva do Estado moderno apoiava-se no tripé: soberania militar, econômica e cultural. O seu estabelecimento exigia a supressão das ambições independentistas de populações menores, expropriando-lhes nos três aspectos: militar, econômico e cultural. Era fundamental a política entre os Estados para traçar e preservar as fronteiras de cada nação. Ordem global correspondia “ao total das ordens locais.” Mas, diante das transformações da ordem mundial, para preservar sua capacidade de policiar a lei e a ordem, os Estados tiveram que buscar alianças e entregar voluntariamente pedaços cada vez maiores de sua soberania. Veja-se o caso

da Colômbia, dividida entre guerrilhas, “capos” de cartéis de drogas, paramilitares de direita e governo, e que se viu obrigada em 2000 a assinar acordo com Estados Unidos, aceitando sua ingerência em território colombiano a pretexto de combater o narcotráfico, o terrorismo e a violência generalizada.[7]

Do tripé, a economia foi o setor mais afetado. Ela se separou drasticamente da política. Os Estados, sem recursos suficientes, não teriam mais autonomia de manobra para suportar a pressão - pela simples razão de que, de acordo com Baumann, “alguns minutos bastam para que empresas e até Estados entrem em colapso” (Ibid.: 73), apontando que, por exemplo, as transações financeiras especulativas – com tendência desestabilizadora – possuem, hoje, um volume diário cinqüenta vezes maior que o volume de trocas comerciais e quase o mesmo montante que a soma das reservas de todos os bancos centrais do mundo. A economia estaria isenta do controle político. Ainda de acordo com Baumann, o Estado seria conclamado a não tocar no que se refere à vida econômica, pois dentro da visão atualmente hegemônica do neoliberalismo, sob a qual se estaria implantando a globalização, o mercado deveria se auto-regular. Caberia ao Estado a manutenção da ordem.

Para Baumann, o mercado global dependeria da fragmentação política, do retalhamento do cenário mundial. Estados fracos não atrapalhariam os planos do

---

[7] O Plano previa a criação de três batalhões antinarcóticos, treinados por forças especiais americanas e equipados com 60 helicópteros sofisticados fornecidos pelos EUA. Essas equipes teriam como meta erradicar, por meio da pulverização aérea de herbicidas, 60 mil hectares de plantações de coca. Conforme: http://www.estadao.com.br/internacional/colombia/para1.htm, acessado em 17 abr. 2005.

mercado global.[8] Enfim, nessa linha de pensamento, a fragmentação política e a globalização econômica tornar-se-iam "aliados íntimos e conspiradores afinados", duas faces do mesmo processo. A globalização seria opção livre para alguns e destino cruel para outros, visto que, de acordo com esse autor, excluiria dois terços da população mundial.

Numa visão menos catastrófica, Heloísa Buarque de Hollanda (1999: 346) afirma que:

> *Num sentido geral, globalização refere-se a fenômenos transnacionais de grande escala como fluxos de capital, migrações massivas, regimes flexíveis de trabalho, telecomunicações, turismo e transferências culturais. Entretanto, num sentido mais focal, é importante enfatizar que falar de globalização é também falar das novas formas através das quais estes mesmos fenômenos localizam povos, pessoas, recursos, crenças e informações - e até disciplinas - em novos networks, forjando conexões entre indivíduos e instituições que nunca antes tiveram a chance de estabelecer contato ou promover estratégias de ajuda ou de intercâmbios mais efetivos. Falar de globalização é, portanto, falar também sobre formas altamente específicas e culturalmente determinadas através das quais as populações locais interagem, freqüentemente reagem e continuamente transformam processos transnacionais.*

Não se pode, enfim, cair nem no catastrofismo, vendo na globalização somente o vírus da homogeneização, nem na euforia de que ela estaria trazendo a democracia globalizada, a igualdade e uma "grande família universal".

Pensando em termos culturais, talvez fosse mais adequado falar não em processo de desnacionalização, que traz consigo uma carga de destruição, de fim dos limites nacionais, mas em disseminação, pois parece que esses limites são reprogramados, movimentados em outras direções, abrindo possibilidades de serem

---

[8] "Os quase-Estados, Estados fracos podem ser facilmente reduzidos ao (útil) papel de distritos policiais locais que garantem o nível médio de ordem necessário para a realização de negócio, mas não precisam ser temidos como freios à liberdade das empresas globais" (Bauman, 1999: 76).

reinscritos em outros termos. A nação, superando a metáfora do “muitos como um” enquanto expressão espacial de um povo unitário, vê-se dividida no interior dela própria, e percebe-se tomada pelos discursos de minorias, pelas histórias heterogêneas de povos em disputa, por autoridades antagônicas e por locais tensos de diferença cultural articulando a heterogeneidade de sua população.

Os intensos fluxos migratórios, os meios de comunicação cada vez mais capazes de superar os limites de tempo e espaço, as infovias, a internet e tantos outros processos correlatos, acabam por propiciar trocas culturais intensas, imbricação do local no global, e vice-versa, num processo que Homi Bhabha cunha de “*disseminação*”. Disseminação de significados, tempos, povos, fronteiras culturais e tradições históricas gerando uma cultura nacional marcada pela alteridade radical, capaz de criar formas alternativas de viver e narrar a nação, livre dos velhos moldes.

As fronteiras da nação passam a não ter a clareza cartesiana de antes, seus limites tornam-se móveis. O outro está dentro do espaço físico antes demarcado pelo próprio; muitas vezes não somente está ao lado, mas seus elementos culturais estão dentro do pretenso sujeito nacional.

Conforme Bhabha, os povos errantes – colonizados, pós-colonizados, migrantes, minorias...– , não contidos no familiar da cultura nacional, são marcos da fronteira móvel, alienam as fronteiras da nação moderna; sua língua estrangeira “cliva a voz patriótica da unissonância” e articula “a morte-em-vida da idéia da ‘comunidade imaginada’ da nação”, e “o seu silêncio fala a estrangeiridade da língua” (Bhabha, op. cit.: 231).

5. PENSANDO A NAÇÃO A PARTIR DA AMÉRICA LATINA.

Como pensar a nação a partir da América Latina, sobretudo em países como o Brasil e a Argentina em que ela mantém sua importância, onde o imaginário popular insiste em resgatá-la e colocá-la como questão pertinente e importante? A crise argentina de 2001 e a eleição presidencial brasileira de 2002 nos fornecem subsídios para pensar esse processo.

Com a eleição do candidato petista Luís Inácio Lula da Silva em 2002 aflorou todo um sentimento de brasilidade, que na prática foi uma das razões da própria vitória de Lula. No horizonte do pensamento das esquerdas, vislumbrava-se a possibilidade de construção de uma proposta de nação que nos anos 60 estava sendo gestada e que, com a ditadura militar, foi abortada. Parecia novamente possível colocar em prática a utopia do Brasil não mais como a nação do futuro, mas como presente: uma nação soberana, aliada com "los hermanos" latino-americanos, livre dos tentáculos do FMI e dos Estados Unidos; uma nação que valorizasse a cor local e dela se orgulhasse. Lula, afinal, configurava-se como um legítimo representante da *terra brasilis*, operário, sofredor, ex-retirante nordestino, que vem para o Sudeste e, de baixo, constrói sua liderança primeiro como sindicalista, depois como político, criando o Partido dos Trabalhadores.

Mas os tempos eram outros, e logo se constatou que a construção de uma nação naqueles moldes utópicos dos anos 60 não era mais possível. Novamente se fazia necessário repensar o Brasil como nação, como projeto. Aproveitando-se que em 2004 se lembrava os 40 anos do golpe militar de 64, inúmeros congressos, mostras, discussões e painéis foram organizados pelo país, pois com a eleição de Lula parecia novamente ter aparecido uma oportunidade real de implantação do

projeto de nação abortado pela ditadura militar, mas, novamente, falhou. Talvez porque nem ontem nem hoje ele fosse possível. As transformações pelas quais o mundo estava passando não o permitiam.

A crise Argentina de 2001 colocou-nos outra faceta do problema: o que poderia acontecer se o estado-nação desaparecesse em países que ainda não estavam preparados para isso. Nada melhor para pensar sobre esse tema do que recorrer a Beatriz Sarlo, uma das principais intelectuais argentinas. Diante de uma platéia majoritariamente de intelectuais norte-americanos e ingleses que elucubravam com as benesses que o fim das nações traria, Sarlo[9] teve a ousadia de colocar-se contra a corrente e afirmar: "Vinda da Argentina como eu venho, é praticamente impossível reprimir o sentimento de viver em um país comprometido por uma crise que somente uma perspectiva cega e otimista não consideraria como terminal (Sarlo, 2002)."[10]

Na Argentina "a dissolução do estado nacional não trouxe padrões pós-modernos, mas antes os sinais de um impulso pós-paleo-moderno" (Ibid.),[11] em que o governo central esteve prestes a perder seu poder e ficar refém, de um lado, dos muitos poderes locais advindos das províncias, numa situação pré-século XIX, e de outro, das forças internacionais representadas por governos de algumas nações estrangeiras (nomeadamente EUA) e de organismos como o FMI. A explosão das

---

[9] SARLO, Beatriz. The New Latin Americanism: cultural studies (Xerox). Texto apresentado para a Conferência Internacional – "The New Latin Americanism: Cultural Studies Beyond Borders -, organizado pelo "Centre for Latin American Cultural", realizado na Universidade de Manchester, Inglaterra, entre 21 e 22 de junho de 2002.

[10] No original: "Coming from Argentina as I do, it is quite impossible to repress the feeling of living in a country compromised by a crisis that only a blind, optimistic perspective would not consider terminal."

[11] No original: "The dissolution of the national state does not follow a post-modern pattern, but rather the signs of a post-paleo-modern impulse."

sociedades nacionais não pode ser comemorada como a notícia do milênio, pois como no caso da Argentina, Colômbia e Venezuela "a explosão da sociedade deixa seus restos em um estado com total falta de poder, vítima de poderosos e, talvez, vitimizador dos mais fracos ainda" (Ibid.).[12]

Na crise argentina, que viveu seus momentos mais agudos no final de 2001 e princípio de 2002, o repúdio à classe política que comandava o país foi um dos elos de convergência que congregava os mais distintos setores argentinos. "Que se vayan todos" era a palavra de ordem. O repúdio e os protestos populares – os famosos "caserolazos" –, aliados a fatores políticos e econômicos, acabaram por expulsar dois presidentes, primeiro De La Rúa, e logo em seguida o seu substituto Rodríguez Saá.[13] De acordo com Sarlo, naquele momento o poder político perdeu sua capacidade de agregar interesse e perspectiva:

> *[A política] perdeu a capacidade de construir blocos de identificação e carece de qualquer potencial imaginário. Sem um mínimo de identificação, não há política; sem uma mínima delegação de interesse imediato em função de uma construção que considere e, ao mesmo tempo, generalize, modifique, faça mais universal esse interesse, não há condições para a política. Os argentinos deixaram de reconhecer na política esse pólo de identificação e de representação. O imaginário político está quebrado (Sarlo,* apud *Nercolini, 2002: 15-16).*

Aos poucos, porém, percebeu-se que para reconstruir a nação era necessário reestruturar também o poder político-institucional. Um grupo de intelectuais, tendo à frente Beatriz Sarlo, com seu grupo da *Revista Punto de Vista* e

---

[12] No original: " (...) the explosion of society leaves its remainders in a state of total disempowerment, victims of the stronger and, perhaps, victimizers of the even weaker."

[13] O Congresso elegeu o peronista Adolfo Rodríguez Saá em dezembro de 2001. Após anunciar a moratória da dívida externa, perde o apoio de seu partido e renuncia ao cargo uma semana após tê-lo assumido.

BazarAmericano.com, e Mempo Giardenelli, com os membros da fundação que leva seu nome, apoiados por intelectuais e artistas, encabeçaram a luta por eleições gerais para se fazer uma nova constituinte e, assim, pôr em prática um novo pacto federativo, buscando, em última instância, a reconstrução da nação em novos parâmetros. Manifestos públicos, uso da internet, discussões abertas, foram algumas de suas estratégias, mas a proposta não avançou; por mais combalida que estivesse a classe política instalada, ela ainda detinha poderes.

Assumiu interinamente, eleito pelo Congresso Nacional, Eduardo Duhalde, peronista. Eleições presidenciais foram marcadas, a participação popular foi massiva, superando o descaso e as altas taxas de abstenção que tinham sido a marca das eleições para o senado imediatamente anteriores à débâcle. Na falta de novas lideranças políticas, velhos nomes se apresentaram. Menem foi o caso mais lastimável por representar exatamente a postura típica de um governo corrupto, causador do desmanche da nação. Ainda capaz de, com seu discurso populista e sua figura carismática, arrebatar parcelas da população, vai no decorrer da campanha perdendo terreno e, prestes a sofrer uma derrota avassaladora, desistiu da disputa. Mesmo por caminhos tortos – talvez os únicos possíveis naquele momento –, o poder político estatal se rearticulou sob o comando de um presidente peronista vindo do interior, Nestor Kirchner. Impregnado de um discurso e de uma prática neopopulista e fortemente empenhado em resgatar a nacionalidade abalada, Kirchner, que havia recebido 22% dos votos no primeiro turno, foi adquirindo a confiança dos

argentinos.[14] Imbuídos por distintas razões (alguns para recuperar o dinheiro retido nos bancos, outros para voltarem a ocupar o antigo status social, e ainda aqueles dispostos a reconstruir a sociedade nacional) os mais diversos setores sociais argentinos permaneciam mobilizados. O sentimento de orgulho nacional perdido e a vontade de recriá-lo pareciam congregar a todos.

Uma sensação generalizada pairava no ar: a Argentina estava "no fundo do poço", um fundo que parecia não ter fim e que parecia se aprofundar cada vez mais. Mas, aos poucos a nação foi sendo refeita. As atitudes tomadas pelo governo de rever os processos contra os militares ditadores e também de encabeçar uma renhida luta para reestruturar a Suprema Corte, processando juízes comprovadamente corruptos, assim como uma política externa que buscava aliar-se ao Brasil, do governo Lula, e rediscutir a Dívida Externa em outros parâmetros trouxeram mais ânimo nesse processo de renascimento. Nas artes e na cultura ocorreu um surto criativo que tomou conta dos teatros, cinemas, centros de cultura e praças. Os tempos eram outros, a Argentina foi aos poucos saindo do "fundo do poço", mas com uma atitude distinta e que aflorava a duras penas: uma consciência maior de sua localização – "Somos parte da América Latina" –, perdendo, mesmo que com pesar, a utopia de ser uma parte da Europa deslocada ao sul do continente americano.

---

[14]As eleições realizadas em 27 de abril de 2003 deram como resultado no primeiro turno: Carlos Menem com 24,5% dos votos e Néstor Kirchner com 22,2%. Prevendo uma derrota histórica apontada por todas as pesquisas, Menem retira sua candidatura, e Kirchner é empossado presidente. Mesmo assumindo nessa situação constrangedora, o presidente consegue reverter o quadro e sua aprovação popular em 2005 beira a 80%, conforme pesquisas de opinião.

Diante da crise argentina e do processo que ocorre em países como Colômbia, Venezuela e Brasil, parece pertinente, como Sarlo o faz, começar a refletir sobre o que acontece, em meio a um mundo que se globaliza, com a desintegração da nação e da identidade em regiões subordinadas, periféricas e dependentes como a América Latina. Parece prematuro, portanto, falar do fim da nação e, mais que isso, de festejá-lo com um bem maior, sobretudo em países em que ainda não se tem perspectiva de construção de uma proposta alternativa ao vazio que ela poderia deixar. Sem esquecer que a nação é uma construção humana e, como tal, não é eterna, mas sem esquecer tampouco que ela é, no dizer de Renan, um plebiscito diário, fruto de uma vontade de nacionalidade e que, pelas condições hoje dadas, permanece tendo um aceite em nossos países e permanece tendo um papel importante na ordem do dia e no imaginário popular, cabe sentirmo-nos desafiados por Sarlo e repensar a nação e a identidade nacional a partir dessa realidade que nos cerca:

> *Considerando as diferentes cenas nacionais, o conceito de nação deve ser repensado, e se os estudos culturais querem dizer algo significativo para os países da América Latina (e não somente para seus acadêmicos), eles devem explorar novamente a erosão do espaço da Nação para entender a história de dois séculos que não podem ser elegantemente repudiados e varridos pelo ímpeto de um conceito como globalização. (...) É hora de fazer um grande esforço para relacionar ao mapa filosófico de conceitos o mapa empírico da pesquisa e o mapa ideológico das ambições dos estudos culturais como uma disciplina pública (Ibid.).*[15]

---

[15] No original: "Considering such different national scenes, the concept of nation should be rethought, and if cultural studies want to say something significant to Latin American countries (and not only to their scholars), they may explore again the eroded space of Nation in order to understand a history of two centuries that cannot be fashionably dismissed and swept by the thrust of a concept like globalization. (…) It is time to make a major effort in order to relate the philosophical map of concepts with the empirical map of the research and the ideological map of the ambitions of cultural studies as a public discipline."

6. E AGORA, NAÇÃO?

E agora, José
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu
a noite esfriou,
e agora, José?

(Carlos Drummond de Andrade)

Talvez, como o poeta fez com José, pudéssemos nos perguntar pelo destino da nação, ou melhor, sobre os caminhos que precisamos trilhar diante das tantas transformações desse início de milênio, algumas já anteriormente mencionadas.

A identidade nacional não é mais vista enquanto atributo natural adquirido pelo sujeito por pertencer à determinada nação. Não nascemos com uma identidade nacional, ela é formada e transformada de acordo com as representações que vamos adquirindo e criando. Nação é uma comunidade imaginada com suas instituições culturais, seus símbolos e representações, com seu modo de construir sentidos e, portanto, de construir identidades.

A globalização acentua o processo de deslocamento das identidades nacionais, colocando em pauta o hibridismo, a transculturação. O local e o global imbricam-se originando articulações novas. O local é penetrado e moldado por influências sociais muito distantes dele, mas, ao mesmo tempo, esse local acaba por transformar o global, numa interação de mão dupla.

Os limites nacionais encontram-se imprecisos e móveis. As fronteiras não são mais barreiras a demarcar até onde o outro poderia ir, não são muros intransponíveis, mas limiares de onde se estabelece o contato, a hibridação, a

negociação; pontes que possibilitam o diálogo. O “outro” faz parte do “eu”, o que não significa dizer que o “eu” se confunda com o “outro”, mas que as zonas de contato são muito maiores. Não podemos pensar no “eu” sem pensar no “outro”, não podemos pensar no local sem pensar no global.

Hoje se torna ilusório pensarmos em termos de nação a partir de pressupostos como o de um povo puro, com uma história homogênea construída pelos heróis nacionais. Se não há mais centros únicos, irradiadores da verdade a ser seguida e aplicada como regra, também não há mais nações com esses pressupostos. As fronteiras nacionais inventadas e fixas, a separar “nós e outros”, “ordem e desordem”, “cosmos e caos”, “verdade e impostura”, não mais se sustentam.

Se as certezas se esvaíram, os antigos critérios de julgamento também se dissolveram. Ocorre, seguindo o pensamento heideggeriano, um vazio de julgamento, diante do qual não adianta nem o catastrofismo de achar que tudo está perdido e buscar o resgate, no passado, de velhas soluções; nem tão pouco a aceitação comodista de que tudo está dado e todos os caminhos são aceitáveis. Saídas desse nevoeiro estão sendo procuradas. Os caminhos não estão claros, mas buscam-se alternativas.

7 – AS NOVAS IDENTIDADES.

As transformações constantes na tecnologia, nas telecomunicações, na forma de trocas e na produção de bens culturais e econômicos acabam por tornar instáveis as identidades fixas, baseadas em noções espaços-temporais de etnia e/ou nação. Para Hall (1997) essa crise de identidade decorre, entre outros fatores, do deslocamento de estruturas e dos processos centrais das sociedades modernas,

acrescidas pelo abalo em seu quadro de referências. Temos, então, uma identidade descentrada, deslocada e fragmentada; portanto, mais móvel.[16]

De acordo com Guiddens (*Apud* Hall, 1997: 16), o ritmo acelerado e o alcance global da interconexão das diferentes áreas do planeta trazem como conseqüência transformações sociais globais, tanto no que se refere às noções de tempo e espaço, quanto ao desalojamento do sistema social, marcado pela descontinuidade. Para Laclau (*Apud* Hall, op.cit.: 17), a contemporaneidade vem caracterizada pela diferença, pelas articulações parciais dos elementos identitários, pelo deslocamento que desarticula as identidades mestras, baseadas na posição de classe, na etnia e na nacionalidade.

Silviano Santiago (1978) trabalha identidade nacional como processo de rearticulações, em que os códigos culturais impostos pelos colonizadores foram transfigurados sistematicamente em suas normas e características, destruindo-lhes a unidade, a pureza e o sinal de superioridade. Imprime-se neles rasuras e transgressões que resultam em novas configurações. Instaura-se um "entre-lugar" para os discursos periféricos, como o latino-americano. Nem a simples negação da influência estrangeira, nem a sua aceitação cega, mas a "apropriação que instaura o espaço da mediação cultural onde a hegemonia vai ser desafiada" (Guelfi, 1996: 140). Com isso rejeita as noções de centro cultural "puro" e também de cultura como essência ou fenômeno acabado, preferindo a noção de cultura como processo, em constante estado de construção e transformação.

---

[16] Como afirma Hall (op.cit.: 13) uma identidade é "formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam".

A globalização acentua o processo de deslocamento das identidades nacionais, colocando em pauta o hibridismo, a transculturação. O local e o global se imbricam originando articulações novas. A difusão do consumismo, real ou imaginado, contribui para esse efeito de "supermercado cultural", desalojando e desvinculando as identidades de tempo e espaços restritos. García Canclini é inovador em sua reflexão sobre identidades pois a relaciona diretamente com o consumo. Para ele as identidades hoje são definidas e configuradas no consumo, isto é, no acesso que alguém tem, ou que poderia ter, aos bens materiais, estéticos e culturais produzidos. Ocorre, portanto, a redefinição do senso de pertencimento e identidade, "organizado cada vez menos por lealdades locais ou nacionais e mais pela participação em comunidades transnacionais desterritorializadas de consumidores" (García Canclini, 1995: 28).[17]

Cabe, no entanto, acrescentar nessa análise dois aspectos. Primeiro, que o processo de globalização não é homogêneo, mas tem uma clara geometria de poder, abrangendo desigualmente regiões e especialmente estratos da população. A possibilidade das diferentes escolhas identitárias é vasta nos centros e para aquelas pessoas que tem poder aquisitivo e cultural para isso fazer. Nas periferias, o ritmo é mais lento e desigual, e o pluralismo se vê restrito pelas condições precárias que não permitem o acesso aos mecanismos de produção das diferentes opções identitárias. Segundo, que hoje o impacto global vem associado a um novo interesse pelo local. A formação dessas novas identidades transterritorais e multilingüísticas coexiste com a

---

[17] Para García Canclini (1995) as identidades pós-modernas seriam definidas por características mais sócio-comunicacionais, por serem transterritorais, multilingüísticas, estruturadas pela lógica dos mercados (consumo) e operarem nos circuitos da indústria cultural, com seu sistema de comunicação e tecnologia avançado, marcado pela segmentação e diferenciação no consumo dos bens.

tentativa de remodelação das culturas nacionais. Na arte, por exemplo, se o processo de desterritorialização existe e ganha amplos espaços, também há fortes movimentos de reterritorializar, afirmando o local, o específico. O processo, ao invés de antagônico, é mais complementar. A hibridação intercultural reconstrói as identidades étnicas, regionais e nacionais, mas não nos mesmos moldes modernos, pois não se pode mais negar a nação como entrecruzamento, nos cenários multideterminados, de uma diversidade de sistemas simbólicos.

Na produção de identidades persistem os conflitos. Merece cada vez maior destaque as negociações estabelecidas, numa verdadeira co-produção, pois "a identidade é teatro e é política, é representação e ação" e "estudar o modo como estão sendo produzidas as relações de continuidade, ruptura e hibridação entre sistemas locais e globais, tradicionais e ultramodernos, do desenvolvimento cultural é, hoje, um dos maiores desafios para se repensar identidade e a cidadania" (García Canclini, op.cit.: 151-2).

8 – BRASIL E ARGENTINA: O PAPEL DA MÚSICA NA FORMAÇÃO DAS NOVAS IDENTIDADES.

Diante da complexidade dessa temática – a formação de novas identidades – parece-me que Brasil e Argentina têm um traço em comum que se torna importante resgatar: o papel da canção na formação de uma identidade plural, híbrida, em que se articulam o popular, o massivo e o culto; o próprio e o alheio; o local e o global. São dois países cuja música, nos seus mais diversos estilos, está fortemente arraigada no imaginário de seus habitantes.

A MPB e o RNA, em seus respectivos países, auxiliam a resgatar e a criar um novo tipo de relação identitária, uma nova busca de identificação com

símbolos e elementos nacionais, sobretudo para a parcela mais jovem da população. A própria denominação encarna esse desejo, afinal, não é impunemente que se chamam Música Popular Brasileira e Rock Nacional Argentino. O que estaria subjacente a esses nomes? Talvez o desejo de deixar bem marcado que estavam falando de um local específico e sentiam-se vinculados ao seu país de origem; e também como resposta aos inúmeros críticos ligados a uma tradição conservadora, que insistiam em afirmar que ambas as propostas eram estrangeirizantes por reproduzirem o som ianque e, pretensamente, renegarem a cultura nacional.

No período em que essas propostas musicais estavam sendo gestadas – anos 60 – o governo militar, instalado em ambos os países, buscou apropriar-se dos símbolos pátrios e impingir um nacionalismo xenófobo e truculento. Por outra parte, existia uma elite intelectual tradicional a defender os valores pátrios e defenestrar qualquer tentativa de transformação cultural que não seguisse seus padrões.

Contra essas duas posturas, a MPB e o RNA se insurgiram e entraram na disputa da definição do que era ser argentino ou brasileiro, propondo-se a rediscutir a identidade nacional em outros moldes.

8.1 Nação, identidade nacional e o RNA.

No caso dos roqueiros argentinos, o processo foi doloroso. Esses jovens estavam criando rock, uma música com origens forâneas, ligada umbilicalmente aos países de língua inglesa, mais especificamente Inglaterra e EUA. Países esses apontados pela ideologia de esquerda – dominante nos meios intelectuais latino-americanos da década de 60 – como os dois monstros imperialistas, contra quem, política e culturalmente, devia-se lutar. Em entrevistas

feitas com dois dos iniciadores do RNA, Litto Nebbia e Rodolfo García, eles fazem questão de enfatizar que o rock feito na Argentina era e é diferente daquele feito em qualquer outra parte do mundo:

> *Creio que o Rock Nacional criou uma forma de canção que é original da Argentina. Tenha a influência que tenha, ele não é igual àquele que se toca na Espanha, no México, no Brasil ou nos Estados Unidos. É um rock, uma canção daqui, que tem a ver com nossa maneira, com nossa idiossincrasia, com nossa modo de falar, de contar as coisas (Nebbia, 2001).*

Rodolfo García também vai nessa mesma linha:

> *Já vivi na Espanha, passei por outras partes e ouvi o rock de outros países. Na maioria desses lugares o rock é como uma versão [do rock inglês], toca-se igual, respeitando-se inclusive a mesma métrica, tudo igual, (…) não tem uma identidade própria que o distinga do rock inglês. (…) E aqui, não. [Nossa forma própria de criação] talvez esteja ligada a uma espécie de isolamento, pois durante décadas grupos ingleses ou norte-americanos não se apresentaram na Argentina, o que fez com que os roqueiros argentinos criassem desde um outro lugar, não o da cópia. (…) O Rock Argentino é diferente de todos os demais (Rodolfo García, 2001).*

Ambos afirmam ser possível distinguir tranqüilamente os traços locais não somente nas letras do rock argentino, que buscavam incorporar a realidade própria, mas também na maneira como era tocado, nos instrumentos usados, nas harmonias criadas; enfim, se fazia e se faz um rock argentino. Os roqueiros queriam estar conectados com as transformações culturais trazidas pela cultura pop-rock internacional, mas sempre fazendo questão de se mostrarem distintos, pois argentinos, e assim darem uma resposta a seus detratores – e certamente a si próprios – de que não estavam traindo a pátria, nem se aliando ao imperialismo. Esse sentimento nacional forte é um traço que não se pode deixar de lado quando se fala das transformações ocorridas nesse lado do mundo.

Se a organização política, no período, era fortemente reprimida, com centenas de mortes, prisões e exílios, na cultura ela encontrou guarida. Na Argentina o RNA foi um espaço privilegiado de manifestação. Formar grupos de rock com os amigos de bairro ou colegas das escolas secundárias significava lutar contra a ditadura e por liberdade. Participar de shows de rock, mesmo correndo o risco de ser preso, de sofrer violência, valia o sacrifício, pois era um espaço em que os jovens podiam se encontrar com seus iguais e compartilhar suas angústias, seus anseios e gritar seu protesto. Havia uma comunhão de interesses entre os roqueiros do palco e os da platéia; sentiam-se unidos e lutando contra a falta de liberdade e contra a ditadura.

Os shows de rock eram verdadeiros rituais catárticos. Refrões eram conhecidos por todos e por todos repetidos, ações coletivas eram encenadas. Uma dança em que os corpos coletivos praticamente grudados se movimentavam em conjunto, embalados pelo som que os impulsionava a agitar-se e liberar seus instintos primais. Uma dança ritual, com gestos e movimentos fortes, com um quê de violento, o grito incontido, a letra das canções cantadas – ou seriam berradas – em uníssono, como forma de extravasar a revolta censurada. A identificação do palco com a platéia se dava também pelas letras das canções: elas expressavam uma realidade que os unia. Havia um inimigo comum que os congregava e uma realidade de repressão que os conectava. Ainda hoje se percebem fortes marcas dessa relação.

Nesse ambiente roqueiro é muito comum, hoje, encontrarem-se símbolos pátrios, sejam bandeiras, camisetas e outros objetos com cores ou temática nacional. Um marco importante desse sentimento de argentinidade no meio roqueiro se deu quando Charly García gravou o Hino Nacional. Foi uma apropriação feita

pelo RNA de um dos maiores símbolos nacionais, querendo afirmar que: “Nós somos argentinos, não pensem que vocês, milicos, são os donos da nação. Esse país também é nosso e o queremos diferente.”

A denominação Rock Nacional é um paradoxo, afinal o rock vem marcado por uma linguagem internacional que pretendia superar as barreiras entre países e culturas, aglutinando jovens em busca de um som universal e de um espaço próprio de manifestação, rompendo com os limites impostos pelas nações. Então por que na Argentina ele vem enfatizar que é nacional, argentino?

Para Rodolfo García (2001), a denominação Rock Nacional não foi criação dos roqueiros, mas dos jornalistas:

> *Na realidade, nós, os músicos, nunca chamamos de nenhuma maneira. Eram todos rótulos colocados pelos jornalistas, pela imprensa: música beat, Rock Nacional, Rock Argentino, rock progressivo, rock sinfônico…Para nós era simplesmente rock. [Rock Nacional] foi uma criação dos jornalistas para diferenciá-lo do rock proveniente de outros lugares.*

Litto Nebbia (2001) corrobora tal afirmação, mas acrescenta um dado importante: essa denominação tinha a clara intenção de marcar o diferencial de um rock feito a partir de uma realidade local, legitimando-o como argentino:

> *Na realidade nós não colocamos nome algum ao que fazíamos. Para nós era música popular argentina em uma nova variante geracional. (…) Foi em meio à necessidade jornalística de etiquetar as coisas que começou a surgir a expressão Rock Nacional, usada com a intenção de expressar que fazíamos uma coisa que era legítima daqui, não eram* covers *dos* Beatles *ou dos* Rollings Stones.

Uma das razões para que tal denominação se fixasse está associada à necessidade sentida pelos roqueiros de responder a *folkloristas* e tangueiros que, em nome da defesa da nacionalidade argentina e de sua tradição, taxavam a proposta

musical roqueira de estrangeirizante, acusando a esses jovens de traidores da tradição local. Carlos Polimeni[18] afirma que:

> *O rótulo "Rock Nacional" deixava de saco cheio os tangueiros e* folkloristas *que não aceitavam que o rock pudesse ser nacional. Durante muito tempo disseram: "Como pode ser nacional algo que se chama rock?" – sem se dar conta que* folklore *e tango não são muito argentinos, não é? Nessa época, entre nós, se dizia que o tango era um vocábulo africano, cantado por um francês chamado Gardel, com um instrumento alemão chamado bandoneón. A única coisa que legitimou o tango como nacional foi o passar do tempo. Passaram-se 100 anos desde o começo; agora, então, já é nacional. O* FOLKLORE *[exagera na pronúncia, acentuando a origem inglesa da palabra], que se toca com violão español, tampouco é muito argentino... O tempo passou e o legitimou. (...) Havia enormes discussões geracionais. Recordo ainda hoje de pessoas dizendo: "Como pode ser o rock nacional? O rock existe para ser cantado em inglês. Ele é inglês, é norte-americano."*

Mesmo que os roqueiros afirmem que essa denominação tenha sido dada pelos jornalistas, é bom recordar que esses jornalistas eram seus companheiros de caminhada, faziam parte da mesma geração e haviam tomado o partido dos roqueiros no embate com a tradição. Também não custa recordar que se esse rótulo teve DNA jornalístico, ele foi logo incorporado pelo público roqueiro que se formava e por seus próprios criadores.

O sentimento de argentinidade, portanto, já está presente na própria denominação dada à música produzida por essa nova geração: Rock Nacional Argentino; e aflorou em vários outros momentos da trajetória dos "hermanos" roqueiros. Um desses momentos importantes foi o período da Guerra das Malvinas, em 1982. A Argentina foi envolta por uma verdadeira onda nacionalista capaz de unir distintas classes, ideologias e gerações. Essa união de sentimentos aflorou a

---

[18] Carlos Polimeni é jornalista, no decorrer de sua trajetória foi se especializando na análise do Rock Nacional Argentino, atualmente trabalha no *Página 12*, mas já passou por *Clarín*, dois dos principais jornais argentinos.

despeito de ser o governo militar (responsável por uma das piores e mais duras ditaduras latino-americanas) aquele que havia declarado a guerra e a encabeçava. Um nacionalismo exacerbado ressurgiu diante da guerra da Argentina contra uma nação estrangeira, nesse caso com o agravante de ser a Inglaterra e envolver um luta secular pela posse de um conjunto de pequenas ilhas, desde sempre consideradas território argentino, "usurpadas pelo imperialismo inglês". Poucas foram as pessoas capazes de posicionar-se contra a guerra e de não apoiar a retomada das Malvinas. Beatriz Sarlo, uma dessas vozes dissidentes, em entrevista feita para essa tese, afirma:

> *A sociedade ainda não assumiu qual foi sua participação nessa guerra suja. Entrou nessa guerra alegremente, apoiou a ditadura na absurda invasão às Ilhas Malvinas. (…) [Havia um nacionalismo] muito forte e um nacionalismo de um país castigado. (…) Para mim foi o momento em que me senti na mais absoluta solidão. Esse foi o pior momento durante a ditadura. Já se podia ver que o governo militar estava se dissolvendo e, no entanto, aí foi o momento que nos sentimos mais absolutamente isolados. Era muito difícil fazer um discurso contra a guerra, e muito mais difícil ainda que ele fosse ouvido. Essa situação foi parte de um golpe muito forte no nacionalismo argentino, e ainda o país não conseguiu rever. O país reviu a ditadura, reviu os militares, porém aquilo que nós, argentinos, fizemos... A Praça de Maio se encheu de milhares de pessoas apoiando a Galtiere [General presidente] depois da invasão. Isso ainda não foi revisto (Sarlo, 2001).*

Uma comoção nacional tomou conta das rádios, jornais, televisões, e abarcou escritores, artistas, intelectuais, esportistas, apresentadores de televisão, cantores, gente comum, enfim, de todos os costados. Pesquisa então realizada pelo Instituto Gallup[19] mostrava que 90% dos entrevistados estavam de acordo com o governo na defesa pela força das Ilhas Malvinas; 76% acreditavam na vitória argentina; somente 3% discordavam da forma como reagia o governo militar argentino e as ações por ele tomadas, e 7% afirmavam desconhecer.

---

[19] Publicada em *Clarín* de 01 de maio 1982, p.5.

Litto Nebbia (2001) comenta:

> *Lançada como foi a notícia para a população, naquele momento as pessoas reagiram como reagiria qualquer pessoa em qualquer lugar: "Como? Estão querendo invadir nosso país..." As pessoas saem às ruas para lutar, ou o que fosse necessária, numa reação fortemente emocional, sem levar em conta o que significava entrar em guerra contra a Inglaterra.*

Em pesquisa realizada nos jornais da época, pode-se perceber claramente esse sentimento. No jornal *La Nación*, de 01 de maio de 1982[20], encontra-se um comunicado da Associação dos Jornalistas de Buenos Aires convocando os jornalistas para uma "demonstração de solidariedade com aqueles que, neste momento, estão enfrentando a criminosa agressão de uma potência colonialista extracontinental e, paralelamente, para manter informada toda a população." No mesmo jornal, no dia 5 de maio,[21] o Conselho de Reitores de Universidades Nacionais e de Universidades Privadas, resolveu "incrementar ações no âmbito das casas de estudo que impliquem em apoio efetivo à recuperação das Ilhas Malvinas pelas Forças Armadas." No dia 6 de maio,[22] uma manchete no *La Nación* conclama: "Escritores afirmam o direito à soberania", seguida de um manifesto assinado por algumas dezenas de escritores argentinos que declaram:

> *(…) a unanimidade dos intelectuais afirmam o direito da Argentina sobre as Ilhas Malvinas (...). Como escritores argentinos, chamamos a atenção dos escritores do mundo sobre o direito e a justiça que nos assiste, como povo e como Nação, de retomar o nosso território. Independente de nossas crenças políticas, somos unânimes na afirmação desse direito. Conhecedora por triste experiência dos efeitos do colonialismo, toda a América Latina nos acompanha.*

---

[20] *La Nación*, 01 de maio de 1982, p. 9.
[21] *La Nación*, 05 de maio de 1982, p. 9.
[22] *La Nación*, 06 de maio de 1982, p. 8.

Surpreendente também foi a postura assumida pelo escritor Ernesto Sábato (1982),[23] exilado em Paris, que, mesmo sendo ferrenho inimigo da ditadura e dos militares, deixou-se tomar pelo sentimento nacionalista, não se referindo sequer à manobra militar de usar a guerra como uma tentativa desesperada de se manter no poder:

> *Meu país está lutando de uma maneira desigual contra a terceira potência naval do mundo, apoiada, como se isso fosse pouco, pelo maior império de nosso tempo, o norte-americano, com seus satélites, sua logística, seus armamentos. É uma luta tremendamente desigual. Meu povo está lutando com seus meninos de 18 anos. (...) Na Argentina não é somente a ditadura militar que luta. É o povo inteiro, suas mulheres, suas crianças, seus idosos. Todos, superando qualquer cor política. Opositores da ditadura militar como eu, estamos lutando pela igualdade, estamos lutando por extirpar o último resto do colonialismo. (...) Não se enganem na Europa. Não é uma ditadura que luta pelas Malvinas, é uma nação inteira.*

Algumas propagandas publicadas nos jornais também davam conta desse clima. Uma farmácia que se chamava Franco Inglesa, publica no *La Nación,*[24]que: "Depois de 90 anos de atividade como empresa argentina, a tradicional Franco Inglesa deixa de chamar-se 'Inglesa'. Esta é nossa humilde homenagem aos heróis do Atlântico Sul, que defendem com sua vidas o que nos pertence por direito. Desde hoje, La Franco." Uma outra empresa denominada Isaura faz publicar:[25]

> *La Patria Viva.*
> *La recuperación de nuestras Malvinas no fue una decisión de momento. Fue un momento decisivo.*
> *Allí los argentinos nos dimos cuenta que, más allá de nuestras diferencias internas, somos un verdadero país. El mundo entero pudo comprobarlo. Y jamás olvidará este ejemplo.*
> *Somos una patria de pie.*

---

[23] Entrevista transcrita pelo *La Nación*, em 27/05/1982, p. 5, dada pelo escritor para a Rádio Nacional de España, Madri.
[24] *La Nación*, 06 de maio de 1982, p. 5.
[25] *La Nación*, 08 de maio de 1982, p. 4.

Una patria libre y soberana.
Una patria que está más viva que nunca. ¡Viva la Patria!

E talvez o mais significativo desse sentimento nacionalista que aflorou seja a publicação em página inteira de jornal[26] de uma propaganda que trazia a bandeira argentina e a mão direita de alguém fazendo o sinal de positivo, seguidas pelas palavras:

En esta lucha los argentinos vamos a escribir la última palabra: VICTORIA.
Porque el enemigo no tiene en claro por qué pelea.
Porque nosotros sabemos porque luchamos.
Porque no estamos caminando en contra la historia.
Porque somos 28 millones de soldados.
Porque nunca perdimos una guerra.
Porque estamos peleando en nuestro país, por nuestro país.
¡Argentinos, a vencer!
¡Cada uno en lo suyo, defendiendo lo nuestro!

Organizaram-se eventos para arrecadar fundos para os soldados que estavam na frente de batalha. O canal estatal de televisão – ATC - colocou no ar um programa especial, *Las 24 horas de las Malvinas*, em que se recolheram donativos, dinheiro e, inclusive, jóias de madames da sociedade portenha. No Luna Park, ginásio esportivo e também palco para shows, ocorre o "Encuentro Artístico Nacional por la Paz y la Soberanía Islas Malvinas". Reuniram-se 12 mil pessoas e nele se apresentaram tangueiros (entre eles, Libertad Lamarque, Oswaldo Pugliese, Susana Rinaldi), *folkloristas* (José Larralde, Eduaro Falú) e roqueiros (entre eles: Ruben Rada, Piero, Victor Heredia, Litto Nebbia, Sandro), em clima de "fervor patriótico", como afirma o jornalista que cobriu o evento,[27]sinal de que o

---

[26] *La Nación*, 08 de maio de 1982, p.9.
[27] Ver *Clarín*, Espectáculo, 06 de maio de 1982, p.4.

nacionalismo operava o milagre de reunir num mesmo espetáculo o rock, o *folklore* e o tango.

Outro fato importante que vem demonstrar essa necessidade do rock de se afirmar como local, argentino, ocorreu no "Festival Nacional de Folklore de Cosquín", na província de Córdoba, o mais tradicional festival de música *folklórica* argentina, realizado anualmente durante nove dias na cidade que lhe dá o nome. No show de encerramento do festival, realizado em 26 de janeiro de 1997, Charly García, o roqueiro argentino por excelência, subiu ao palco Atahualpa Yupanqui convidado por Mercedes Sosa. Grande foi a discussão em torno desse fato, conforme atestam algumas reportagens publicadas em jornais da época. "Charly García estará no encerramento de Cosquín – disse que quer cantar o Hino Nacional", manchete publicada por *Clarín*, quatro dias antes da apresentação, destacando a polêmica gerada:

> *A notícia da presença de García sacudiu a calma e, claro, já começou a polêmica. Nos bares, fogueiras e arredores da Praça Próspero Molina as opiniões estão divididas: alguns dizem que será uma contribuição para enriquecer a última noite do festival, e outros que será uma blasfêmia. (Clarín, 22. jan. 1997).*[28]

Entre os *folkloristas* a reação foi dura. Vendo seu espaço invadido, contestavam: "Repudiamos a chegada do senhor Charly García ao palco Atahualpa Yupanqui" (*Clarín*, 25/01/1997),[29] foi a declaração assinada por Coco Banegas, Juan Carlos Gramajo e Horacio Guarany. Esse último foi ainda mais duro ao afirmar: "que traigan a cualquiera, pero entonces no lo llamen Festival Nacional de Folklore (...).

---

[28] http://old.clarin.com.ar/diario/1997/01/22/c-00301d.htm, acessado em 25 jun. 2002.
[29] http://old.clarin.com.ar/diario/1997/01/25/c-00401d.htm , acessada em 15 jun. 2002.

No podés tener un cabaret y dar misa".[30] O palco santificado do *folklore* recebia a "besta pop roqueira", que encontrava em Mercedes Sosa o amparo para enfrentar o desafio: "Charly não é um delinqüente, nem um inimigo público. É um músico. Um maravilhoso músico e compositor."[31]

O embate gerou resultados inusitados. Reuniu-se um público estimado em torno de 200 mil pessoas,[32] muito maior do que a média dos dias anteriores (50 mil pessoas). Certamente era um público atípico, pois reunia roqueiros e *folkloristas*. O show de Mercedes encerrava a festival, e quando ela começa a cantar "Rezo por vos", entra Charly, autor da música, acompanhando-a ao piano. Juntos, cantaram "Inconsciente Colectivo" e "De mí", canções de Charly, gravadas por Mercedes. A reação do público foi extremamente positiva. Héctor Cuevas, jornalista de *La Nación*, resume bem o que se passou:

> *[Charly García] cantou e até mesmo recitou "De mí", com seu estilo pessoal. E voltou a surpreender com sua versão do Hino Nacional Argentino. Sua presença, com vislumbres de genialidade, demonstrou o que existe escondido sob García, esse que luta contra seu próprio mito. Com um simples "Obrigado, Córdoba", o bigode bicolor retirou-se. Tinha sido demasiado para uma única noite. (…) Mercedes Sosa e Charly García, dois símbolos da música popular, tinham demonstrado ao país que a Praça Próspero Molina é de todos (La Nación, 28 jan. 1997).* [33]

Desafiando o público e a organização do mais tradicional festival de *folklore* argentino, de antemão indispostos com o rock, espertamente Charly entrou no palco com um ícone da música argentina – Mercedes Sosa – e, para

---

[30] "Que tragam quem quiserem, mas então que não chamem de Festival Nacional de *Folklore* (...). Não se pode ter um cabaré e rezar missa."
[31] Artigo de Edgar Berón, analisando o espetáculo - http://www.letralia.com/19/ar01-019.htm - Letralia, Tierra de Letras - Edición Nº 19, del 3 de marzo de 1997.
[32] Ibid.
[33] http://www.quanta.net.py/userweb/barry/COSQNACI.HTM

surpresa de todos, encerrou sua presença no palco apresentando a sua versão para o Hino Nacional. As possíveis vaias se dissolveram, a trincheira se desfez e uma ponte se construiu em seu lugar.

São vários os aspectos que podem ser destacados desse episódio. Primeiro, ao tocar e cantar o Hino Nacional Charly parecia afirmar que, tendo presente as diferenças de estilo, de propostas existentes entre o rock e o *folklore*, uma coisa os unia e possibilitava o diálogo: o ser argentino, os traços de uma identidade, de uma argentinidade, construída ao longo dos tempos, com todos os aspectos positivos e negativos que isso implicava. Segundo, para mostrar que a animosidade e o embate ferrenho que existia entre o rock e o *folklore* poderiam ser deixados de lado. O rock chegava a sua maturidade; a necessidade de se afirmar, de lutar por um espaço social e ocupá-lo no embate com formas mais tradicionais de música não se fazia mais necessário. Esse espaço já estava conquistado. O outro não era mais o inimigo, mas sim o diferente com o qual tenho discordâncias, porém com o qual posso abrir canais de diálogo.

Dessa apresentação de Charly cabe destacar ainda o resgate que ele fez de símbolos nacionais, cuja apropriação tinha sido tentada e, em muitos casos, levada a cabo pela ditadura militar. Charly, ao gravar o Hino Nacional, metaforizou a reapropriação pelas parcelas jovem-roqueiras de uma nação e de seus símbolos, tentando retirá-los e dissociá-los das mãos dos militares, marcando o desejo de reafirmar o que o próprio nome do movimento já dizia: fazemos um rock argentino, somos parte dessa cultura e ajudamos a construí-la.

8.2 Nação, identidade nacional e a MPB.

No caso do Brasil é interessante perceber que a MPB foi se transformando em um dos índices mais fortes da brasilidade e do “orgulho nacional”, elemento que, junto com o futebol, tem servido para o reconhecimento interno e também externo da marca do ser brasileiro, estando portanto muito ligada à formação de uma identidade nacional. Não custa lembrar que os músicos ligados à MPB, desde os anos 60 até hoje, estão inseridos nas discussões sobre identidade e nação. Alguns imbuídos de um nacionalismo mais fechado e reativo; outros de uma noção de identidade em termos mais abertos e menos fixos, como bem o demonstra a Tropicália e a produção mais recente, incluindo aí o Movimento Manguebeat e propostas como a de Zeca Baleiro.

No Brasil dos anos 60 o mundo da cultura passou por um período de intensa criação que interligava as diversas artes. Um dos elementos que possibilitou essa interligação foi a preocupação comum a esses criadores de pensar o Brasil e o seu futuro: “Quem somos? Que projeto de Brasil queremos? Como implantá-lo?” Havia uma confluência ideológica que, a despeito das divergências pontuais – que eram muitas, como comprovam as acirradas discussões estabelecidas – possibilitou a criação de um ambiente de efervescência criativa nas áreas acadêmicas, no teatro, no cinema, na poesia e na música. O momento parecia propício, mas o golpe militar de 64 representou um baque nas pretensões desses criadores de pensar e transformar o Brasil numa nação mais justa e soberana. Com muito sofrimento, viram-se obrigados a revisar seus projetos. Por outro lado, o golpe militar resultou também num forte elemento aglutinador das esquerdas das várias áreas – política, cultural e artística. O inimigo comum fez aflorar a necessidade da união, superando as divergências. A

metáfora da revolução e da nação “todos como um” ganhou força. O ideário nacional-popular era hegemônico e sua crítica, nas artes, somente passou a ter visibilidade a partir da proposta tropicalista, em 67.

No mundo da canção podemos detectar facilmente essa problemática. Dispostos a dar sua contribuição na revolução que se vislumbrava, os cantores e compositores da MPB se propunham a produzir uma música que, valorizando as conquistas inovadoras e modernas da Bossa Nova, resgatasse os elementos da cultura popular, reafirmando assim a sua condição de brasileiros e dispostos a criar a partir do contexto em que viviam.

A *Revista Civilização Brasileira*, espaço importante de debate nos anos 60, dispunha-se a pensar o Brasil e reunia em suas páginas análise e discussão de temas que abarcavam questões políticas, ideológicas e sobretudo culturais e artísticas. Bossa Nova, MPB, nacionalismo, entreguismo, novos rumos, pureza-cópia... eram alguns temas ligados à música que foram nela discutidos apaixonadamente. Em suas páginas encontramos José Ramos Tinhorão, Ferreira Goulart, Edu Lobo, Capinam e é claro Caetano Veloso, entre tantos, dispostos a pensar o Brasil e discutir a música popular que aqui se fazia.

O embate que se estabeleceu entre José Ramos Tinhorão (estudioso da música popular, com posições conservadoras e ferrenho defensor da “pureza” de uma música com “raízes” brasileiras) e os criadores, defensores e continuadores da Bossa Nova mostrava, por um lado, que a questão nacional e a reflexão sobre a nossa identidade estava na ordem do dia; e, por outro, que as transformações propostas por uma nova geração incluíam o diálogo mais aberto com o estrangeiro, sem demonizá-

lo, demonstrando uma visão menos estreita do país e não mais aceitando uma identidade nacional fixa e imutável.

Em 1963, Tinhorão publicou um artigo na revista *Senhor* (depois reproduzido em seu livro *Música Popular – um tema em debate*, publicado em 1966[34]) em que, de modo pejorativo, tentava demonstrar que a Bossa Nova (BN) e a nova música popular que se estava criando naquele momento eram fruto de uma americanização de nossa música e que estariam colaborando para a penetração norte-americana na MPB:

> *Filha de aventuras secretas de apartamento com a música norte-americana – que é, inegavelmente, sua mãe – a bossa nova, no que se refere à paternidade, vive até hoje o mesmo drama de tantas crianças de Copacabana, o bairro em que nasceu: não sabe quem é o pai. (...) Acontece que, de uma hora para outra, a mãe norte-americana da jovem bossa meio-sangue resolveu reconhecê-la publicamente como filha, acenando-lhe com uma herança fabulosa de dólares – em direitos autorais. E foi assim que (...) começaram a aparecer – para desgraça e reputação da mãe da pobre moça – os pais da bossa nova (Tinhorão, 1969: 25).*

No mesmo artigo-capítulo Tinhorão estabelecia uma relação dos pais da BN com a cultura norte-americana, tentando comprovar sua venda "ao capital estrangeiro". Vejam-se alguns exemplos:

> *JOHNNY ALF, pianista (mulato brasileiro de nome americano, disfarçando o nome verdadeiro: João Alfredo);*
>
> *ANTÔNIO JOBIM, maestro (compositor repetidamente acusado de apropriar-se de músicas norte-americanas, esconde o nome Antônio sob o apelido americanizado de Tom);*
>
> *VINÍCIUS DE MORAIS, poeta (velho compositor desconhecido até o advento da bossa nova, já em 1933 conseguia gravar a fox-canção "Dor de uma saudade", imitando o ritmo norte-americano);*

---

[34] As referências que se tomam desse livro são de sua reedição de 1969.

> *JOÃO GILBERTO, violinista (cidadão baiano, conhecido na intimidade por Gibi, de quem chegou a anunciar-se que ia requerer a cidadania norte-americana) (Ibid.: 26).*

Por aí se pode ter uma idéia da virulência do embate. Tinhorão falava em nome da parcela mais conservadora da intelectualidade, disposta a preservar um purismo de nossa cultura contra qualquer influência externa, sobretudo norte-americana.

Em debate promovido pela *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, Tinhorão deixava claro que a BN nada mais era do que "um tipo de jazz: a matéria-prima era brasileira e a forma norte-americana" (Lobo; Tinhorão *et alii*: 1966: 307), seguindo a regra geral nas relações entre países desenvolvidos e os menos desenvolvidos. Afirmava a inautenticidade da BN por ela conscientemente "assimilar e incorporar à produção musical ritmos, estilos e harmonias de músicas estrangeiras" (Ibid.: 312).

A Edu Lobo, nessa ocasião, coube responder a tais críticas. Contrapondo-se a Tinhorão, afirmava os ganhos imensos que Tom Jobim, João Gilberto, enfim, a BN, trouxeram para nossa música, confirmando o seu caráter brasileiro. Para confirmar sua tese, citava Mário de Andrade: "A reação contra o que é estrangeiro deve ser feita espertalhosamente pela deformação e adaptação dele, não pela repulsa" (Ibid.: 309), mas imbuído do ideário nacional-popular, completava, ainda citando Mário de Andrade: "O artista não deve ser exclusivista, nem unilateral. O compositor brasileiro tem que se basear quer como documentação, quer como inspiração no folclore" (Ibid.). E ele mesmo complementava, afirmando:

> *Quando se chama de autêntico só o samba, comete-se um equívoco. Dizer que bossa nova sofreu influências do jazz como fator negativo,*

> *chega a ser cômico porque então seria preciso lembrar que o samba tem influência africana e chegaríamos ao caos, sem encontrar nenhuma música autêntica. Por que dizer que um é autêntico e outro não? (Ibid.: 312).*

Quando o tema é a música participante, ou a canção de protesto, que incorporava nas letras a problemática e as lutas ligadas à realidade brasileira, Tinhorão não se dava por vencido e reafirmava seu ponto de vista. Para ele, essa seria uma maneira dos compositores ligados à BN tentar fugir da alienação:

> *A fuga se daria pela letra das composições. Isto é, diante da aberração que consiste em descobrir que se estava falando musicalmente de temas universais, com sotaque americano, o que a chamada participação pretende é falar nacionalisticamente de temas nacionais, mas sem perder o sotaque (Ibid.: 310).*

Em outras palavras, questionava: como aceitar uma letra engajada se a música não era nossa?

Ao responder, Edu Lobo novamente acentuou a profunda ligação que os cantores e compositores ligados à MPB do período tinham com os temas nacionais. Apoiando-se uma vez mais em Mário de Andrade, afirmava:

> *O período atual do Brasil, especialmente nas artes, é o de nacionalização. Estamos procurando conformar a produção surgida no país com a realidade nacional. O critério atual da música brasileira deve ser não filosófico, mas social, deve ser um critério de combate (Ibid.: 311).*

As citações de Mário de Andrade feitas por Edu Lobo são um dado importante, não foi casual e demonstra como esse embate era levado a sério. Responde a um nacionalista ortodoxo com um outro nacionalista mais requintado e menos esquemático.

Nesse debate percebem-se nitidamente a presença do ideário nacional-popular. A tradição nacional-popular tem origem, no Brasil, na segunda fase do movimento

modernista - aquela que vai de 1930 a 1945. Para seus seguidores, além de brasileira e moderna, a arte precisaria ser social, isto é, dirigir-se ao povo brasileiro e levar em conta seus problemas. Subjaz neles uma visão de arte enquanto reflexo da realidade e instrumento de conscientização política. Com seus estudos sobre a música brasileira, Mário de Andrade, um dos seus principais representantes, exerceu forte influência em compositores como Villa Lobos e Camargo Guarnieri, nacionalistas ligados à questão popular. José Miguel Wisnik (2001), em estudo sobre o nacionalismo na música, sintetiza muito bem a conjunção entre o nacional e o popular na arte, apontando que ela:

> *(...) visa à criação de um espaço estratégico onde o projeto de autonomia nacional contém uma posição defensiva contra o avanço da modernidade estética e pelo mercado cultural (Wisnik, 2001: 134).*

Em nome "da estilização das fontes da cultura popular rural, idealizada como a detentora pura da fisionomia oculta da nação" (Ibid.: 133) o discurso nacionalista do Modernismo renegou a cultura popular emergente dos grandes centros urbanos, por temer que esta desorganizaria a "visão centralizada homogênea e paternalista da cultura nacional", pois:

> *(...) rebelde à classificação imediata pelo seu próprio movimento ascendente e pela sua vizinhança invasiva, ameaça entrar por todas as brechas da vida cultural, pondo em xeque a própria concepção de arte do intelectual erudito (Ibid.: 132).*

O que se pretendia era uma elevação "estético-pedagógica do país", incorporando e sublimando a rusticidade do folclore e, ao mesmo tempo, aplacando "através da difusão da cultura alta a agitação urbana (o povo *deseducado*) a que os meios de massa (...) davam trela" (Ibid.: 134).

Mário de Andrade, assim como Villa-Lobos, propagava a superioridade do folclore. Ele, como afirma Wisnik, penetrava nos processos "mitopoéticos-musicais" da cultura popular , mas com um crivo crítico, deslocando, relativizando e reorganizando tais elementos a partir de sua formação erudita, superando assim um nacionalismo ortodoxo e programático. Mário via na música rural, marcadamente de origem nordestina, virtudes "autóctones" e "tradicionalmente nacionais". Ele não renegava toda produção cultural urbana, valorizava aquela parcela que conseguia manter-se aparte da influência "deletéria do urbanismo", trazida pelo progresso e pelo internacionalismo. Para isso, seria preciso:

> *(...) ao estudioso discernir no folclore urbano o que é virtualmente autóctone, o que é tradicionalmente nacional, o que é essencialmente popular enfim, do que é popularesco, feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais (Andrade, 1962: 167)*

Se nacional-popular versus vanguarda-mercado já era um embate incisivo nas artes modernistas de 30 e 40, sobretudo com Villa-Lobos e Mário de Andrade, esse embate vai se aprofundar, tornando-se mais decisivo e explosivo na criação artística da década de 60, sobretudo na MPB que se configurava. Como se percebe, Mário de Andrade era uma das fontes teóricas preferenciais e a citação feita por Edu Lobo não foi casual. Assim como Mário, que afirmava que a música popular era nossa criação mais forte e bela, percebia-se entre os criadores de arte e cultura nos anos 60 que a música popular no Brasil ocupava um lugar privilegiado, com ampla penetração em todos os setores e que ela poderia contribuir decisivamente para as transformações sociais tão necessárias para o país.

Com o advento da ditadura e todos os problemas conseqüentes, no seio da Bossa Nova operaram-se transformações. Houve uma paralisação da pesquisa

musical em níveis formais e uma ênfase nas letras. O conteúdo semântico passou a ter uma importância fundamental diante da realidade que o país passava a viver. De acordo com Medaglia, a linguagem se tornou agressiva, abordando diretamente o problema do subdesenvolvimento ou, em tom de lamento, expondo as condições subumanas, sobretudo dos nordestinos e dos habitantes dos morros.

Carlos Lyra foi um dos responsáveis por essa mudança de rumos, articulando uma reaproximação da música popular brasileira com a cultura popular, esforço semelhante ao feito por Vianinha, no teatro, e Ferreira Gullar, na poesia. Lyra (*Apud* Homem de Mello, 1976: 114), analisando o período, afirma:

> *Nessas buscas da realidade nacional acabei encontrando tanto o Villa-Lobos como o Nélson Cavaquinho, Cartola, João do Vale, os* verdadeiros valores nacionais *[grifo nosso]. E o negócio era ir às escolas de samba e ver qual era a realidade nacional em todos os seus aspectos. Eu procurava mesmo esse pessoal de escola de samba e também os caras que tinham leitura, como Vandré (...). Começou a se fundar uma outra coisa chamada Música Popular da UNE.*

Marco desse período foi o espetáculo *Opinião* que, no palco, juntou a Bossa Nova (representada por Nara Leão – legítima carioca da zona sul – e Carlos Lyra) com o samba de morro (produzido por Zé Kéti e João do Vale).

A politização e as pesquisas que, na música, resgatavam o regionalismo, especialmente do nordeste e suas tradições, apresentavam similitude com a criação dos Centros Populares de Cultura - CPC, articulados pela UNE, com ênfase na arte engajada. A música popular deveria ajudar a resgatar os valores mais "genuínos" da nacionalidade e auxiliar na sedimentação de uma cultura nacional. A canção deveria ter uma função muito mais política que estética: como um instrumento de conscientização, ela deveria denunciar a realidade injusta em que vivia a maioria da população e fomentar a conscientização e mobilização do povo.

Em nome da defesa da pátria brasileira e de sua cultura, renegavam-se as influências vindas de fora, lutando contra o que se denominava imperialismo. A incorporação na arte – seja na música, no teatro ou na poesia – de elementos estranhos à cultura nacional, naquele momento, era considerada por alguns nacionalistas mais ortodoxos como "traição à pátria".

Heloísa Buarque de Hollanda (1992) aponta que no projeto dos CPCs – que propunha uma arte engajada nos moldes do nacional-popular – a palavra poética deveria ter uma eficácia revolucionária, vista enquanto instrumento de tomada de poder. Engajamento cultural e militância política estavam intrinsecamente ligados. Queriam um artista revolucionário e conseqüente que buscasse a transformação da sociedade, fazendo da arte uma arma política. No manifesto do CPC, de março de 1962, isto aparece claramente:

> *O artista que pratica sua arte situando seu pensamento e sua atitude criadora exclusivamente em função da própria arte é apenas a pobre vítima de um logro tanto histórico quanto existencial (*Apud *Buarque de Hollanda, 1992: 122).*

No plano musical, resgatavam-se as velhas formas da canção urbana (sambão, sambinha, marcha, marcha-rancho...) e rural (moda de viola, samba de roda, desafio...), atendo-se à simplicidade formal. O importante era o conteúdo a ser transmitido, como muito bem sintetiza Geraldo Vandré:

> *Acho que em canção popular a música deve ser uma funcionária despudorada do texto. Isso não quer dizer que não se deva usar os recursos artesanais, com a maior disponibilidade possível, para o desenvolvimento de uma ideologia musical nacional. Mas é preciso ter um cuidado muito grande para que o uso desses recursos esteja realmente a serviço do texto, que é fundamental na canção popular (Homem de Mello, 1976: 128).*

Carlos Zílio (1983) criticava essa postura pois via na arte nacional-popular uma tendência ao mimetismo com o popular. Advertia que, para preservar os valores nacionais, “ameaçados pela cultura norte-americana”, os seguidores da concepção nacional-popular reverenciavam a arte popular como a única realmente brasileira, que precisava ser protegida para não se contaminar. Zílio via nesta proposta um caráter restritivo, pois ela subestimava “as profundas interações dialéticas entre o nacional e o internacional”, uma vez que continha “uma visão preconcebida do particular da nossa cultura” (Zílio, 1983: 47).

Caetano Veloso não se eximiu desse debate, aliás como nunca se eximiu de debate algum. Posicionar-se frente a questões ligadas ao Brasil, nossa identidade, de onde viemos e para onde vamos são freqüentes no decorrer da carreira de Caetano, seja em entrevistas, artigos, livro (*Verdade Tropical* o comprova) e também num grande número de suas composições. Mesmo antes da Tropicália, momento fundamental nesse debate, ele tomava posição, procurando e fomentando a discussão. Nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*, em 1966, encontramo-lo entre Capinam, Ferreira Gullar, Gustavo Dahl, Nara Leão, Flávio Macedo Soares e Nelson Lins e Barros debatendo: “Que caminho seguir na música popular brasileira?” O próprio título já era emblemático e marcava a hegemonia que a linha nacional-popular tinha dentro da canção popular naquele momento, afinal, sugere-se a busca de “um caminho” e não de “caminhos”. Caetano já aí demonstrou seu descontentamento e conseguiu dar um passo adiante no debate, criticando tanto a postura assumida por Tinhorão, quanto a postura assumida então pela maior parcela de cantores e compositores da canção popular.

Caetano foi enfático ao colocar em questão uma visão nacionalista que via como retrógrada para a MPB:

> *A questão da música popular brasileira vem sendo posta ultimamente em termos de fidelidade e comunicação com o povo brasileiro. Quer dizer: sempre se discute se o importante é ter uma visão ideológica dos problemas brasileiros, e a música é boa, desde que exponha bem essa visão; ou se devemos retomar ou apenas aceitar a música primitiva brasileira (Caetano,* apud *Veloso, Gullar* et alii*, 1966: 378).*

Essas duas visões seriam empobrecedoras ao colocar uma camisa de força na criação, com limites rígidos, os quais ele rejeitava. De um lado Tinhorão, que defendia "a preservação do *analfabetismo* como única salvação", de outro aqueles que resistiam "a esse tradicionalismo com uma modernidade de idéia ou de forma imposta como melhoramento qualitativo" (Ibid.: 378). Para Caetano "a música brasileira se moderniza e continua brasileira", não devendo ficar atrelada a padrões fixos pois "toda informação é aproveitada (e entendida) da vivência e da compreensão da realidade cultural brasileira" (Ibid.). Nota-se sua insistência no permanecer brasileira e ser feita a partir de nossa realidade, mas renovando-se e abrindo-se a novos caminhos. Não renegava a tradição, ao contrário, a reafirmava: "Se temos uma tradição e queremos fazer algo de novo dentro dela, não só teremos de senti-la, mas conhecê-la. E é este conhecimento que vai nos dar a possibilidade de criar algo novo e coerente com ela" (Ibid.).

A necessidade da "retomada da linha evolutiva" dentro da MPB seria capaz de dar organicidade para "selecionar e ter um julgamento de criação", uma organicidade entendida como estruturação que possibilitasse "o trabalho em conjunto, inter-relacionando as artes e os ramos intelectuais" (Ibid.). João Gilberto seria o parâmetro: "a informação da modernidade musical utilizada na recriação, na

renovação, no dar um passo à frente da música popular brasileira" (Ibid.), conjugando tradição e modernidade. Ficam claros aqui alguns pressupostos que, no ano seguinte, estariam na base da Tropicália. Também nesse debate Caetano deixava claro o que o movia na criação naquele momento:

> *Sei também que a Arte não salva nada nem ninguém, mas que é uma das nossas faces. Me interessa que corresponda o que faço à posição tomada por mim diante da realidade brasileira. Por mim e por todos os moços da classe média, que estudam nas faculdades e se interessam em lutar contra a alienação (Ibid.: 384).*

Ferreira Gullar, imbuído do espírito nacional-popular, encerrou esse debate propondo a luta contra a cultura de massa internacional que traria malefícios à cultura brasileira, citando nominalmente o "Iê-iê-iê". Já que não se podia fechar o país para essa cultura de massa internacional, devia-se combatê-la culturalmente. A forma de combate - resguardar nossas raízes: "fazer com que os compositores procurem dentro da própria cultura brasileira, nos elementos populares da música brasileira, a fonte de uma nova criação que possa realmente fazer frente a essa onda internacional" (Ibid.: 384-385). Por fim, na mesma forma como Mário de Andrade décadas anteriores havia feito, Gullar reafirmava o poder da música popular no Brasil: "Das formas de arte brasileira é a música talvez a que esteja mais entranhada no meio do povo brasileiro; é a que tem mais força, mais capacidade de enfrentar a influência estrangeira" (Ibid.: 385). Em poucas palavras Gullar sintetizava o pensamento da esquerda brasileira, hegemônico nas artes do período, propondo o uso da arte para vencer o inimigo capitalista, que, em sua ânsia de expansão, progresso e desenvolvimento, devorava nesse processo todas as tradições populares. Ferreira Gullar, como deixa claro em texto posterior (1979), pretendia contrapor-se ao "vanguardismo formalista", cuja concepção de arte via como elitista e hermética, dominada

pela importação de formas. Esse autor não negava a importância e a influência na arte nacional da arte estrangeira. Ressaltava, contudo, que em países cujas culturas não eram consistentes e estavam em formação, como no caso do Brasil, as influências externas tendiam a ser "maléficas", agindo como fator de perturbação do processo formativo da cultura nacional.

Esse debate promovido pela *Civilização Brasileira* deixou claro o que viria a seguir. Desde de 1964 se percebiam rupturas com a proposta então hegemônica dentro da MPB. O caminho único de uma arte nacional-popular, engajada e revolucionária, não respondia mais aos anseios de todos os seus criadores e muito menos aos da sociedade que entendiam representar. Caetano, nesse debate, explicitava-as e já apresentava alguns traços do que viria a ser a Tropicália; Gullar fincava o pé na defesa do nacional-popular. As cartas novamente estavam dadas, o embate estava apenas começando.

Em 1967, a trupe tropicalista, tendo Caetano e Gil à frente, ateou fogo na discussão, trazendo novas cartas na manga: Oswald de Andrade e a antropofagia, a produção considerada brega, *kitsch* da música brasileira e, o que causou o mal-estar maior, o diálogo com o pop-rock inglês dos *Beatles*, com suas guitarras elétricas e, conseqüentemente, o diálogo com o "Iê-iê-iê" nacional, através de uma aproximação com a Jovem Guarda.

Antes dos tropicalistas, o artista plástico Hélio Oiticica[35] já afirmava que vivíamos numa realidade marcada por contradições, e que a arte devia reconhecer esse fato e agir a partir dele, afinal o Brasil ainda não teria um sistema de arte estruturado e sofria as mais diversas influências: modismo, modelos externos,

---

[35] Ver Zílio, 1983.

diversidades regionais. Fugir do consumo seria alienar-se; numa visão antropofágica, afirmava que precisávamos "consumir o consumo". Para superar o caráter subdesenvolvido da nossa arte, tornava-se necessário primeiro reconhecer esse caráter.

A arte baseada nos pressupostos do nacional-popular se viu questionada nas artes plásticas pela antiarte de Oiticica e Vergara; no teatro, pela ousadia formal e inquietante de José Celso Martinez; no cinema, por Glauber Rocha e seus transes oníricos, questionando o papel dos intelectuais e mostrando uma visão de Brasil complexa. Formava-se

> *(...) uma geração sensibilizada pelo desejo de fazer da arte não mais o instrumento repetitivo e previsível de uma veiculação política direta, mas um espaço aberto à invenção, à provocação, à procura de novas possibilidades expressivas, culturais, existenciais (Buarque de Hollanda, 1982: 65).*

Mas se esse tipo de crítica já existia no campo das artes e da cultura, ela passou a ter maior visibilidade quando trazida para o campo da música popular, cuja abrangência e penetração eram muito maiores. A Tropicália, além da inovação estético-musical, veio repensar a questão nacional, repensar o Brasil e sua identidade em outros parâmetros. Assumiu uma postura contra um nacionalismo fechado e ressentido, afirmando a necessidade do diálogo e da abertura para o mundo, para a "temida" cultura estrangeira, pois via nesse contato a possibilidade de crescermos e nos firmarmos como nação. Isso fica claro em muitas análises feitas por Caetano. Em entrevista concedida a Christopher Dunn (1994) afirmava que a Tropicália:

> *(...) foi uma crítica ao tipo de nacionalismo que nos parecia ingênuo e defensivo. Nós acreditávamos ambiciosamente que, pelo menos do ponto de vista da música popular, podíamos e devíamos ser agressivos, ter um nacionalismo agressivo (Caetano* apud *Dunn, 1994: 101).*

Os tropicalistas apropriaram-se e fizeram a sua leitura da antropofagia cultural de Oswald de Andrade

> *(…) em que você come tudo o que vem de qualquer lugar do mundo e faz daquilo o que você quer, digere como quer. É uma idéia de comer tudo o que houver e produzir uma coisa nova (Ibid.).*

Na linha de Oswald, a Tropicália, no dizer de Caetano, propunha uma mente que não fosse "prisioneira das consciências enlatadas", criando "uma arte, um jeito de ser, um jeito de conviver que não [deixasse] o enlatado dominar", mas não da forma defensiva e programática de um nacionalismo que levaria à provincialização, com uma cultura fechada que parecia "não ter força própria" e preferia "viver da força negativa, que é uma reação à força do outro" (Ibid.: 105). A Tropicália queria afirmar o próprio, mas não se fechando para o estrangeiro, e sim o devorando e transformando-o com crivos locais, reafirmando assim a identidade brasileira como diferenciada:

> *A Bossa Nova tinha justamente uma grande afirmação da cultura brasileira porque não tinha tido problemas em assimilar a influência da melhor música norte-americana. (...) Eles [João Gilberto e Tom Jobim] não se sentiram humilhados, se sentiram estimulados. Nós também preferimos nos sentir estimulados por todas as referências. (...) Criamos um estilo de liberdade, porque a gente não se sentia humilhado pela presença da cultura dos países mais ricos do que nós (Ibid.: 102; 104).*

Do cenário local, os tropicalistas se apropriaram de um tipo de música considerada brega e desqualificada (Vicente Celestino, Carmem Miranda, as irmãs Batista, Isaurinha Garcia...) e a deslocaram ironicamente, colocando-a em um "ambiente de repertório elevado", como afirma Caetano, acatando-a como produtos de uma cultura nacional que também compunha nossa brasilidade. Enfim, propunham "uma postura de *estar-no-mundo (...)*, não como um país de Terceiro Mundo que fica ao reboque do que acontece nos países mais desenvolvidos", mas

sim de “eu vivo no mundo hoje e faço com os elementos de que disponho esta arte, este gesto” (Ibid.: 100). Por um lado, essa postura contradizia Mário de Andrade, à medida que dialogava também com o “*popularesco* feito à feição do popular, ou influenciado pelas modas internacionais” (Andrade, 1962: 167), atitude rejeitada pelo modernista. Mas, por outro, os tropicalistas utilizavam o procedimento sugerido pelo Mário: extrair da música popular o que ela tinha de melhor, dando-lhe um teor mais erudito e moderno; e devolver às massas o seu “populário sonoro” convertido em “música artística”, tendo em vista a afirmação da brasilidade. Uma brasilidade, porém, não baseada no consenso, na metáfora do “todos como um”, mas no dissenso de uma nação que são muitas, de um Brasil formado por culturas diversas, não mais querendo forçar uma igualdade utópica construída a partir de padrões que estabeleciam o “bem” a ser seguido e valorizado, demonizando o restante como cópia, lixo cultural, o não-Brasil. Uma brasilidade aberta e construída no diálogo e no embate, não fixa e imutável.

O caminho aberto pelos tropicalistas aliado às transformações pelas quais passou o país e o mundo sob a égide da globalização, assim como toda a rediscussão estabelecida sobre nação e identidade em termos teóricos e práticos, possibilitaram o advento de novos parâmetros de discussão que a música brasileira hoje está percorrendo. O Movimento Manguebeat, Zeca Baleiro, o Movimento Hip Hop, o Funk se apresentam, e o processo continua.

Enfim, a Música Popular Brasileira e o Rock Nacional Argentino vêm, desde os anos 60, acompanhando e interagindo com o processo de pensar a nação e as identidades nacionais. Por caminhos às vezes divergentes outras vezes

semelhantes, ambos acabam ocupando um lugar privilegiado no debate sobre a construção de novos parâmetros de análise, convergentes com o tempo em que vivemos e com a realidade que nos cerca. O Brasil e a Argentina têm na produção musical ligada à canção popular ou ao rock nacional, respectivamente, papel decisivo na gênese de novas identidades nacionais híbridas; não mais fixas, nem essencializadas, mas marcadas pela articulação do “próprio” e do “alheio”. Ambos auxiliam a quebrar as barreiras asfixiantes criadas por nacionalistas empedernidos, mas sem cair na também asfixiante aceitação cega daquilo que é produzido e entendido na metrópole como o melhor.

IMAGEM 2

IV – ROMPENDO AS FRONTEIRAS:
– O RNA E A MPB NOS ANOS 90 –

Os Anos 90 podem ser vistos como uma década de inflexão na maneira de construir arte e cultura tanto no Brasil quanto na Argentina. Esse não é um fato isolado, mas está relacionado com as transformações internas que a sociedade nesses países estava vivendo desde a década anterior e ao processo mais geral da globalização, que foi então alçado a questão fundamental a ser debatida e entendida tanto pelos economistas, sociólogos e antropólogos, quanto pelos criadores de arte.

Aconteceram avanços significativos nos canais de comunicação entre povos e culturas e o aumento substancial dos fluxos migratórios e financeiros, tornados possíveis devido à proliferação (naquele momento, de forma ainda incipiente tanto no Brasil quanto na Argentina) da internet e das infovias, aliada às já consolidadas redes de telecomunicações e transportes e ao grande desenvolvimento da indústria audiovisual. Em termos gerais, ainda foram marcas dos anos 90 as profundas transformações geopolíticas decorrentes da Queda do Muro de Berlim, com seus múltiplos significados, o desmantelamento da União Soviética e a assunção dos Estados Unidos como a única grande potência mundial.

Internamente, Brasil e Argentina buscavam superar os anos da ditadura militar que há pouco haviam findado. Com a volta da democracia, na

segunda metade da década de 80, ocorreu um processo de tentativa de resgate da identidade nacional, dos símbolos pátrios que haviam sido usurpados pelos militares. No Brasil, o Movimento pelas Diretas Já, de 82, levou para as ruas do país milhões de pessoas, e com elas reapareciam a bandeira nacional, o hino e o verde-amarelo a enfeitar o corpo dos manifestantes. O sonho de reconstruir uma nação democrática, livre e soberana voltava a fazer parte do imaginário das pessoas. Na Argentina, a queda da ditadura após os sofridos anos do Processo Militar e a realização de eleições gerais em 1983 inflam o nacionalismo e o ânimo dos argentinos. A vitória do candidato Raúl Alfonsín foi festejada como uma final de copa do mundo. O novo presidente assumiu e uma das suas primeiras atitudes foi levar a julgamento os comandantes militares responsáveis por milhares de mortos e desaparecidos. Mas o otimismo aos poucos se esvaiu, tanto lá quanto aqui. Economicamente, a América Latina viveu os anos 80 como a "década perdida", com expressivo aumento do desemprego, da pobreza e das desigualdades sociais.

No Brasil, a emenda das diretas foi derrotada no Congresso, deixando um gosto amargo na população. A eleição para presidente ainda seria feita por um colégio eleitoral. Quando as eleições aconteceram, venceu o candidato da oposição – Tancredo Neves – que nem chegou a assumir o poder, pois morreu antes da posse. Em seu lugar assumiu o vice, José Sarney, um político cujo passado estava ligado aos militares. Outro golpe para as esquerdas aconteceu em 1989, quando finalmente ocorreu a primeira eleição presidencial pós-ditadura: a derrota de Lula, candidato do PT, que havia congregado, no segundo turno, a maior parte da esquerda brasileira provinda dos partidos políticos, movimentos populares e classe artística. Na Argentina, aos poucos se foi arrefecendo a euforia inicial da população com o

Governo Alfonsín, tragado pelo desastre econômico, a hiper-inflação e acordos espúrios que possibilitaram a aprovação das leis "Punto Final"[1] e "Obediência Debida",[2] que, em síntese, tentavam impedir a continuidade do julgamento dos militares envolvidos nos crimes da ditadura. Como resultado dessa situação gerada, ocorreu a derrota nas eleições do Partido Radical em 1989 e a subida ao poder novamente dos justicialistas da ala de Carlos Menem, com todas as conseqüências em termos de corrupção, políticas neoliberais e aumento substancial das desigualdades sociais. Para completar o quadro, com o objetivo de conseguir a reforma constitucional, em 1995, Menem firmou um acordo com o principal líder da oposição e ex-presidente, Raúl Alfonsín. O chamado "Pacto de Olivos" possibilitou a reforma constitucional e com ela a reeleição presidencial de Menem.

Os produtores de arte brasileiros e argentinos tentavam se adaptar a essa nova realidade social, econômica e cultural em que se viam envoltos. A inexistência de um inimigo comum – os militares ditadores – e de uma temática aglutinadora – a luta pela democracia / liberdade –, aliadas ao contexto acima descrito, traziam novos desafios. Os caminhos antes percorridos pareciam não mais responder às necessidades desse novo tempo que se configurava. A crise das ideologias e dos grandes relatos agregada à ausência de movimentos aglutinadores

---

[1] Lei 23.492, sancionada em 23 dez. 1986, trazia em seu artigo primeiro: "Se extinguirá la acción penal respecto de toda persona por su presunta participación en cualquier grado, en los delitos del art. 10 de la ley 23.049, que no estuviere prófugo, o declarado en rebeldía, o que no haya sido ordenada su citación a prestar declaración indagatoria, por tribunal competente, antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley." Conforme *homepage* da Organização Nunca Más, acessado em 29 dez. 2004, http://www.nuncamas.org/document/document.htm.

[2] Lei 23.521, sancionada em 04 jun. 1987, que trazia em seu artigo primeiro: "Se presume sin admitir prueba en contrario que quienes a la fecha de comisión del hecho revistaban como oficiales jefes, oficiales subalternos, suboficiales y personal de tropa de las fuerzas armadas, de seguridad, policiales y penitenciarias, no son punibles por los delitos a que se refiere el art. 10, punto 1 de la ley 23.049 por haber obrado en virtud de obediencia debida." Conforme *homepage* da Organização Nunca Más, acessado em 29 dez. 2004, http://www.nuncamas.org/document/document.htm.

não permitia a construção de propostas coletivas abrangentes. O que se vislumbrava no horizonte era uma tendência à homogeneização artística e cultural sob a égide da única potência mundial que, capacitada econômica e politicamente, parecia estabelecer os caminhos que deveriam ser percorridos pela globalização. Para muitos a globalização nada mais era que um processo de pura e simples americanização.

As propostas coletivas nas artes estavam em baixa, cada um parecia procurar o seu caminho na geléia geral que se configurava. Falava-se em morte das ideologias, fim do socialismo, fim da arte engajada, o atestado de óbito do estado-nação era rascunhado, enfim, muitos enterros se faziam e se projetavam. Os mais otimistas apontavam para o surgimento de uma nova era global, sem fronteiras, com livre-comércio e circulação; e os mais pessimistas, o domínio norte-americano com a conseqüente americanização em todas as áreas. O mundo acadêmico se via envolto por muitos *pós*: o pós-nacional, o pós-moderno, o pós-colonial, a pós-ditadura...

Novos embates sociais se configuravam, e a cultura, fruto desses embates, passava a ser construída de maneira distinta. A memória e a relação local/global voltaram à tona com novos matizes e eram colocadas na ordem do dia do fazer arte e construir cultura. O medo de se perder um passado, uma história ainda não contada requeria a retomada da memória; ou melhor, a sua construção, feita de fragmentos e agora dando espaço àqueles que foram calados: mulheres, negros, homossexuais, índios, favelados, "cabecitas negras".[3]

---

[3] "Cabecitas negras" foi expressão inicialmente usada para qualificar os seguidores de Perón vindos do interior argentino para viver nos arredores da capital, atraídos pelo processo de industrialização e demais transformações promovidas pelo governo peronista no final da década de 30. Mais recentemente aplicado também a migrantes vindos de países mais pobres, como Bolívia e Paraguai, que vivem nos arredores da capital em situação de extrema pobreza.

O processo de globalização trazia consigo perguntas amedrontadoras: Seria a derrocatada da nação? Seria o fim da cultura local? Estaríamos fadados a uma padronização de costumes, artes e cultura? Na MPB e no Rock Nacional Argentino, o novo contexto trouxe transformações na forma de criar. Os novos criadores buscavam dar respostas aos muitos questionamentos que estavam no ar e trazer à tona novos questionamentos à sociedade em que viviam. A análise de propostas surgidas nos anos 90 ou que a partir dela tomaram novo rumo é a proposta desse capítulo. Do Rock Argentino recorremos às bandas *Divididos* e *Patrício Rey y sus Redonditos de Ricota*; da MPB, Chico Science - e o movimento Manguebeat - e Zeca Baleiro.

1. PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA.

Eis uma banda de rock que carrega consigo as marcas da "cultura rock" com toques profundamente argentinos. Eles são o exemplar típico dos roqueiros avessos ao mercado da indústria discográfica; trilharam o difícil caminho da independência e da liberdade criativa e, mesmo assim, conseguiram uma espantosa aceitação massiva. Chegaram aos anos 90 como a banda de rock argentina com maior poder de convocatória, criando seguidores apaixonados que não se contentavam em simplesmente vê-los nos recitais ou comprar seus CDs. Eram adolescentes, jovens e outros não tão jovens assim capazes de seguir os *Redondos* aonde quer que se apresentassem, fosse em Buenos Aires, São Carlos (Santa Fé) ou Montevidéu.

Com o tempo todo um linguajar foi criado para se referir a *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*. Surgiram adjetivos como "ricoteiros", para

qualificar seus seguidores; "ricoteira" para se referir a sua proposta; ou abreviações do nome para facilitar a referência, como é o caso de *Redondos* ou *Redonditos.*

A história dessa banda está ligada aos anos 70 e à cultura hippie, versão argentina, que teve como sua sede principal a cidade de La Plata, assim como, no verão, o litoral sul, sobretudo Villa Gesel e arredores. La Plata, capital da província de Buenos Aires, é uma cidade predominantemente universitária e espaço de acolhida de jovens provindos das mais diversas regiões do interior argentino; alguns chegam a afirmar que ela é um estágio probatório para o próximo passo: a grande metrópole portenha. Ao lado da formação acadêmica, La Plata possibilita aos jovens interioranos a experiência da vida em grupo – nas muitas repúblicas e casas compartilhadas pelos estudantes –, assim como as primeiras experiências amorosas, sexuais e a possibilidade de libertar-se do "jugo" familiar, com suas tradições e costumes arraigados. Também foi e continua sendo cidade-palco de movimentos estudantis, políticos e artístico-culturais.

Embalados pela filosofia *hippie*, sedentos por viver em comunidade e tendo como elo a cultura rock, o núcleo central de *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* encontrou-se: Carlos "Indio" Solari, Carlos "Skay" Belinson, Carmen "Poli" Castro e Ricardo "Mono" Cohen – mais conhecido por Rocambole. Os dois primeiros foram responsáveis sobretudo pelo lado musical e ideológico da banda, tocando, cantando e formando, com sua maneira anárquica e nada convencional, o eixo em torno do qual vários outros personagens – músicos, poetas, palhaços, artistas em geral e jornalistas – começaram a girar. Todos imbuídos de uma mística ricoteira que faziam questão de preservar, transformando-se em agentes responsáveis por fazer com que a proposta sedutora se expandisse e alcançasse novos públicos, mesmo

sem usar os canais convencionalmente utilizados para massificar a proposta – a grande mídia e seus instrumentos, como a televisão, a rádio, os grandes jornais, o marketing profissional, a propaganda paga...

Por sua vez, o papel de Poli, mulher de Skay, ao longo do tempo foi adquirindo uma grande importância: *manager*, produtora e ideóloga. Porta-voz e aquela capaz de selecionar, organizar e colocar em prática as idéias e a utopia ricoteira, alugando os locais para os shows e negociando com seus donos, pensando na parte prática de como e onde gravar e distribuir os álbuns da banda, enfrentando, se preciso fosse, policiais e a Justiça, preservando assim as duas estrelas – Skay e Indio – dessas minúcias capitalistas. Glória Guerrero (1995: 151) a ela se refere como a "engenheira psíquica" e "alma *mater* dos *Redondos*."

Rocambole, artista plástico, era responsável pela parte gráfica dos álbuns e pela concepção dos cenários para os espetáculos. De suas mãos surgiram belos e criativos encartes e capas dos CDs, bem como os cartazes para os espetáculos da banda.[4] Além desse núcleo central e permanente, muitos se agregaram no decorrer da trajetória, ficaram algum tempo e se foram. Foram, de acordo com Indio (*Apud* Guerrero, op.cit.: 82) "sócios de nossa maneira de viver", aceitos por demonstrarem afinidade com a proposta, tendo liberdade para atuar no palco: "(...) ninguém vai dizer de que maneira você terá que se apresentar; se foi aceito, tem nossa confiança" (Ibid.). Por isso, para Skay cada espetáculo era único e irrepetível: "Tanto a música como as pessoas que estão sobre o palco sempre são distintas. Jamais repetimos um show" (*Apud* Guerrero, op.cit.: 78). Poli (*ibid*: 82) acrescenta:

---

[4] Ver reproduções em http://www.geocities.com/rock-argentino/aindex.htm, algumas reproduzidas em anexo.

> *Sempre mudam os personagens, e o crédito vai se renovando à medida que vamos conhecendo mais gente com necessidade de expressão. É como emprestar um espaço para que se expressem, e não tem nenhuma determinação sobre o que eles têm que fazer.*

Não faziam uma produção de discos e shows em série, tipo uma "fábrica fordista de rock". O instinto parecia guiar os caminhos, como o fora no princípio do Rock Nacional, na concepção de Spinetta, anteriormente apresentada. Aqueles que formaram parte da banda foram escolhidos por comungarem com seus ideais:

> *Os Redonditos é um grupo que funciona pelo princípio do prazer e não pelo princípio do rendimento (…). Nunca, nem se quer quando começamos, escolhemos aquele que tocava melhor a guitarra; tocamos com gente que não sabia tocar... Foi um projeto feito entre amigos (Solari, apud Guerrero, op. cit.: 203).*

Após passar uma temporada em Londres e Paris durante o emblemático ano de 1968,[5] conta a lenda ricoteira que Skay aportou em La Plata, onde conheceu Poli e Rocambole. Por intermédio de Guillermo, irmão de Skay, conheceu Indio Solari, que lhes chamou a atenção pois, além de tocar violão, compunha e estava conectado com os poetas da *geração beat* – Jack Kerouac, Lawrence Ferlinghetti.[6] Em 1976 o núcleo ricoteiro estava formado.

---

[5] Skay, com 16 anos, acompanhou seu irmão mais velho que fora estudar em Paris. Seu relato, compilado em http://www.dospotencias.com.ar/rebelde.aldia/17.htm: "Justo caímos en París en 1968, y era un hervidero, se estaba produciendo un cambio en toda una generación. La historia recuerda simplemente el Mayo francés, pero nosotros llegamos en noviembre, fuimos a vivir al Barrio Latino y había manifestaciones todo el tiempo, se tomaba el barrio por una o dos horas, entraba la policía y había corridas. En una de esas manifestaciones, la policía me parte la cabeza de un palazo y mi hermano y yo terminamos presos. Nos dijeron que nos teníamos que ir de Francia y nos vamos a Londres, donde estaba mi otro hermano (Daniel), que ya se había conectado con un montón de hippies de todo el mundo. Era algo increíble, París ya me había partido la cabeza, pero cuando llegué a Londres me terminó de explotar. Para mí fue un quiebre, una manera de empezar a entender la vida desde otro lugar."

[6] Ver: Los Redondos, 1997.

Em princípio muitos foram os que se agregaram a esse núcleo central. De acordo com Indio, eram umas quinze pessoas que participavam das primeiras apresentações públicas da banda, com papéis não muito bem definidos (Los Redondos, 1997). Apresentavam-se esporadicamente no teatro Lozano, em La Plata. Rocambole e um amigo, Resorte Hornos, faziam os prospectos, e Poli escolhia os locais onde seriam distribuídos: escolas de teatro e dança, círculos de filosofia.[7] Skay assim se refere a esse período:

> *O que acontecia em Lozano eram festas. Primeiro se faziam em casas, mas com o tempo começou a juntar gente demais e decidimos fazer uma "vaquinha" entre nós para alugar um espaço. Poli descobriu Lozano, um pequeno teatro, muito simpático, e começamos a fazer todas as festas aí.* [8]

Cláudio Kleimann, da revista *Expreso Imaginario*, foi testemunha de alguns desses *happenings* e um dos primeiros a noticiar o surgimento dessa banda para o universo portenho. Sobre essas primeiras apresentações públicas, ele afirma que "os eventos são recordados como 'Lozanazos', espécie de *happening* vale tudo em que a música se mesclava com baile, recitais e delírios vários" (*Apud* Enciclopedia Rock Nacional 30 años, 1996: 178).

Em 1976, conta a lenda que, como pagamento de uma dívida, Rocambole recebeu em torno de vinte passagens de ônibus para Salta, onde amigos

---

[7] Ver: http://www.dospotencias.com.ar/rebelde.aldia/17.htm .
[8] Cf. Skay, em relato compilado de http://www.dospotencias.com.ar/rebelde.aldia/17.htm, acessado em 18 out. 2004.

poetas prometeram abrigo e possibilidade de shows.[9] O coletivo ricoteiro dava seus primeiros passos, formado além dos músicos pelo "palhaço Mufercho (Sergio Martinez), o cozinheiro El Doce (responsável por preparar os redonditos de ricota que se distribuía durante o show entre o público assistente) e a outros personagens (...)" (Los Redondos, 1997: 11).

Para entender o processo inicial da formação da "ideologia ricoteira", recorremos aos relatos de dois de seus atores fundamentais. Rocambole, na revista *Pelo*, em 1984 (reproduzida por Gobello, 1999: 29) afirmava que o rock foi por eles apropriado e convertido em "uma proposta de mudança contra todo um sistema cultural, atacando a hipocrisia da sociedade, e contra a repressão, a alienação e a massificação". Por sua vez, Poli, em reportagem publicada em setembro de 1989 para a revista *Cerdos & Peces* (também reproduzida por Gobello, op.cit.: 24-25) afirmava que, munidos da filosofia *hippie*, começaram a se juntar "os malucos, os sem rumos, os solitários", por motivos existenciais, para formar comunidades alternativas a fim de "encontrar caminhos alternativos de auto-subsistência (...) a partir da solidariedade." Poli sintetizava essa busca primeira como sendo uma necessidade de encontrar pacificamente "uma família para os malucos (...) onde a música [o rock] expressava a alegria de encontrar-se."

---

[9] Fanton, naquele momento músico dos *Redondos*, assim descreve os espetáculos em Salta: "Lo de Salta fue una gira mágica y misteriosa. Salimos de noche y me acuerdo que el micro era un Volvo al que le habían afanado la L de la marca**.** Al micro le decíamos el ex preso imaginario, porque todos , alguna vez, habíamos caído en cana**.** Bueno, creo que nos pararon en todos los retenes militares que habían dispuestos en las rutas. Zafamos con la excusa de que era un viaje universitario...al final hicimos un arreglo con un tipo que le decían El Polaco, tenía un boliche, que un poco era el lugar trampa de la ciudad. Tocamos tres veces en diez días y el tipo nos hizo hacer tres entradas por noche. El público eran básicamente cogotudos, había un subcomisario que se divertía viendo el show...rarísimo" (em http://www.dospotencias.com.ar/rebelde.aldia/17.htm).

Em 1978 se apresentaram em Buenos Aires com toda a sua trupe, percorrendo o circuito alternativo do mundo *underground*. Cláudio Kleiman, nas páginas da *Expreso Imaginario* assim analisava o espetáculo:

> *Enfim aconteceu na capital a apresentação de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, uma delirante banda platense que pode sacudir as estruturas de nossa música com a força do rock'n'roll e do bom humor. Vestido com uma roupa impressionante, um sultão repartia bolinhos de ricota auxiliado por um séquito de Efebos quase nus. As meninas do balé usavam malhas estampadas com estrelas e formavam as* Superwomen. *O palhaço Martínez interrompia a apresentação com monólogos de inspiração dadaísta. Um fã de La Plata subiu ao palco, tirou o seu relógio ao chão e o pisoteou no cenário(...).*[10]

Seus primeiros espetáculos portenhos eram verdadeiros *happenings ambulantes* em que rock, poesia e performances diversos se mesclavam de forma rara como até então nenhum grupo argentino de rock havia feito, assim descritos por Guerrero (op. cit.: 74):

> *Enrique Symns em monólogos provocantes, a bailarina disfarçada, a apresentação de Sergio Martinez e a desnuda Monona foram o "entorno" de um espetáculo em que os monólogos, os disfarces e a nudez formaram parte de um todo coerente e revitalizaram uma música que, sem dúvida, converte os Redondos numa das melhores bandas de rock and roll do país, comandados pela guitarra de um grande (Skay) e pela voz de um personagem enigmático e fascinante (Indio Solari).*

O caminho para tomar corações e mentes de poetas, artistas plásticos, jornalistas ligados ao mundo do rock e, aos poucos, do público da capital já havia iniciado, mas sem abrir mão de algumas regras que tinham se colocado: não assinar contrato com multinacionais do disco; não negociar com pessoas de fora do grupo - e quando fosse necessário Poli o faria, mas a partir da ideologia ricoteira; defender a

---

[10]Cf. http://www.dospotencias.com.ar/rebelde.aldia/17.htm , acessada em 18 out. 2004.

liberdade artística; enfim, em outras palavras, colocar em prática a utopia pensada desde o início pelo rock argentino: ser autêntico e independente ou, numa única expressão, “não transar”, imperativo-chave que vai acompanhá-los e em torno do qual se foi criando toda uma lenda e arrebatando o público.

Quase uma década já se passara, mas não havia registros oficiais da banda em disco, somente algumas gravações *demo*, mostradas em rádios por amigos, ou então fitas cassetes piratas de shows ao vivo que circulavam entre os fãs. Mesmo assim, suas canções já eram conhecidas e cantadas nos espetáculos. Em 1985 finalmente gravaram um disco – *Gulp!*, autoproduzido pela banda, assim como todos os demais que se seguiram. Mais um passo estava dado. A partir daí assomaram-se mais e mais seguidores, e a banda ficou cada vez mais centrada na parte musical. Os espetáculos continuavam raros e, como os seguidores aumentavam, os espaços da cena *underground* passaram a não mais comportar tanto público. Para se ter uma noção, é esclarecedor o relato contido na *Enciclopedia Rock Nacional* (1996: 179) sobre recital realizado em 1987:

> *Fazia sete meses que os Redondos não tocavam quando fizeram um recital em Cemento. Sem estar tocando nas rádios, sem aparatos de difusão que lhes desse espaço e sustentação, com pouquíssimos recursos, e assim mesmo tiveram uma grande surpresa: esperando mil pessoas, uma quantidade razoável, foram surpreendidos pela presença de mais de duas mil.*

O estádio Obras Sanitarias, na periferia de Buenos Aires, foi sendo transformado no decorrer dos anos em um espaço-chave para a cena do rock argentino. Apresentar-se lá é a prova final da maturidade roqueira, passaporte que um grupo ou cantor de rock adquire por já estar no *mainstream*, com grandes vendas de discos e público massivo capaz de encher suas dependências. Os *Redondos*

resistiram a apresentar-se no Obras Sanitarias ou em qualquer outro espaço muito grande, como estádios, pois fazia parte de sua ideologia o contato direto com o público. Em entrevista concedida em 1988 (parte dela recopilada na *Enciclopedia Rock Nacional)*, Indio Solari, quando se começou a ventilar a possibilidade de *Redondos* se apresentar no Obras, mostrou-se nem um pouco animado:

> *(...) Preferimos tocar em lugares que não sejam muito grandes, lugares em que Poli possa entrar nos banheiros para salvar o cara que está recebendo um esfrega dos tiras,*[11]*lugares em que seja possível o contato direto com o público (Enciclopédia Rock..., 1996: 180).*

Mas em dezembro de 1989, depois das experiências que passaram em locais que não tinham lugar suficiente para abrigar o público e das confusões, envolvendo violência e policiais que se geravam, os *Redondos* se renderam e resolveram se apresentar em Obras. Vários outros espetáculos como esse se seguiram, todos com assistência multitudinária. A massividade chegara, mas a postura de independência precisava ser mantida e o era, claro que a duras penas, afinal organizar um espetáculo num "boliche" de San Martín não era o mesmo que fazê-lo em Obras. Poli se desdobrava:

> *As apresentações foram gigantescas festas populares, o maior encontro já feito das tribos redondas. Sem patrocinadores, sem publicidade televisiva, sem grandes empresas por trás... A realização desse espetáculo demonstrou que a produção independente em grande escala é complicada, mas possível (Enciclopedia Rock Nacional, op. cit.: 180).*

Nos anos 90, *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* consolidaram sua massividade, mas sem recorrer aos mecanismos de propaganda e *marketing* que o

---

[11] No original: "(...) para salvar a um pibe que está apretando la cana". "Apretar la cana" é uma gíria usada pelos jovens portenhos para designar a ação da polícia quando encontra algum jovem com drogas e tenta intimidá-lo, exigindo dinheiro, por exemplo.

rock argentino se viu cercado a partir de meados dos anos 80. O seu público, agora massivo, esperava isso deles e parecia os seguir e respeitar não somente devido a sua música, mas sobretudo pela lenda cada vez mais propagada de sua independência:

> *Como nenhum outro, Patricio Rey é (de longe) o grupo capaz de perceber as sutis ligações entre o compromisso ideológico e o profissionalismo sem falhas, assim como provar que é possível organizar um espetáculo de semelhantes proporções – e de fato o conseguiu – sem patrocinadores ou companhias discográficas, sem* manager *ou qualquer condutor externo ao grupo. Tudo feito com as próprias mãos*[12] *(Guerrero, op. cit.: 157).*

Muitas são as questões que podem ser colocadas sobre essa banda. Quais os mecanismos que permitiram que eles chegassem ao êxito massivo na Argentina, mesmo sem lançarem mão dos estratagemas comumente usados pela indústria discográfica? Por que um grupo surgido nos anos 70 conseguiu penetração massiva duas décadas depois mesmo sem abrir mão da produção independente e sem usar os aparatos cada vez mais abrangentes e poderosos da indústria cultural? E por que exatamente na década de 90, período em que a indústria cultural era capaz de criar ídolos em escala mundial, vendendo-os como produtos e usando para isso todo o dispositivo tecnológico e midiático que a globalização possibilitava (megaespetáculos que percorriam o planeta – cite-se os casos de Michael Jackson e Madonna)?

Para pensar sobre essas questões e tentar respondê-las, primeiramente parece necessário considerar o contexto mais amplo. Os *Redondos* produziam em um país periférico, que na década de 90 estava envolvido pela implantação do processo de globalização que se fixava de maneira inexorável e tentava abarcar com seus

---

[12] No original: “Todo absolutamente a pulmón.”

tentáculos todo o planeta, com uma clara geografia de poder. Diante do perigo e do medo de uma homogeneização ditada pelos países centrais – detentores do poder econômico, bélico, político e cultural – , surgiram, primeiro como reação, depois como alternativa, propostas marcadas pelo local, pelo específico, pelo próprio de cada grupo, região ou nação. Por outro lado, não se pode esquecer o contexto específico da banda, seus componentes, a forma como foram armando sua proposta.

O material jornalístico que saiu sobre os *Redondos* em jornais, revistas e livros possibilita a apreensão de como esse fenômeno argentino foi adquirindo força e se configurando. O livro do jornalista Marcelo Gobello[13] – *Banderas en tu corazón* – e as matérias e entrevistas feitas por Gloria Guerrero, também jornalista especializada em rock, uma das mais respeitadas pelo meio,[14] são materiais que permitem perceber aspectos importantes da trajetória dos *Redondos*, e também o papel que os jornalistas tiveram na criação e expansão do mito ricoteiro.

No caso do livro de Gobello, mais do que um relato jornalístico, é um relato apaixonado, demonstrando, como tantos outros de seus companheiros, o respeito e a admiração por tudo o que os *Redondos* passaram a representar dentro do RNA. Em sua descrição apaixonada, Gobello apresenta os *Redondos* com a aura de verdadeiros representantes da cultura rock, "um dos últimos exemplares de uma espécie em extinção" e capazes de, por sua história, trajetória e obra, representarem "o melhor que tem o Rock" (Gobello, 1999: 6). Entre seus atributos, estariam:

---

[13] Gobello têm vários livros publicados sobre bandas roqueiras argentinas ou estrangeiras e também trabalhou na revista "Cerdos & Peces", uma das tantas revistas especializadas em rock que surgiu em terras portenhas, sobre os *Redondos* lançou "Banderas em tu corazón" (1999).

[14] Gloria Guerrero foi a primeira mulher jornalista a se especializar em rock na Argentina. Trabalhou nas revistas *Expreso Imaginário* e *Humor*, revistas ligadas fortemente ao RNA. Compilou suas principais matérias e entrevistas em "La historia del Palo" (1995).

mística, coragem, coerência, conteúdo, insolência, mistério, poder de convocatória, ritos, contradições, criatividade e "polenta" (expressão muito usada em terras portenhas para qualificar um grupo ou cantor que possui uma produção musical de peso, bem armada e com qualidade). Os qualificativos coerência, liberdade, independência e autenticidade são fartamente distribuídos no decorrer do texto para descrever o grupo. Uma das principais razões dessa admiração reside no fato dos *Redondos* terem se tornado a representação viva da utopia que, desde o início, foi determinante para o RNA: "não transar". Ela é decisiva para qualquer análise que se queira fazer da trajetória e obra de um grupo ou de um cantor de rock em terras argentinas. Para Gobello (Op. cit.: 13) os *Redondos* "não assinam contrato com grandes companhias e conseguem êxito adotando o duro caminho da produção e gestão independentes." Tratados pelos jornalistas ligados ao rock como verdadeiros "heróis da resistência" e mitificados por essa razão, afinal, diferente dos demais que mesmo não querendo tiveram que "transar", os *Redondos* "nunca se desviaram" e não "transaram", o que os tornaria "autênticos donos de seu destino, conquistas e rumo artístico". Tal postura "cimenta sua credibilidade e realimenta seu poderio como referente" (Ibid.). Ou, como afirma enfaticamente Gloria Guerrero (Op. cit.: 158):

> *Feios e obscuros por sua própria densidade,*[15] *Patricio é o grito de uma consciência primitiva, o último resquício saudável de uma cabeça ainda não adulterada por penteados, rankings, roupas ou chicles: um grito com um certo cheiro a álcool, nem sempre álcool do bom, como nem sempre são bons os brilhos da fama.*

---

[15] No original: "Horrorosos y desdibujados por su propia densidad…"

Rocambole, em entrevista de 1984 para a revista *Pelo*, é contundente em sua crítica às demais bandas que entraram no jogo do mercado. Para ele, os *Redondos* se firmaram menos pela qualidade de sua música e muito mais por representarem a liberdade e a "revolução total" contra as instituições, recusando-se a "transar" mesmo quando os "mercadores" começaram o assédio, percebendo o apelo de público e venda que os roqueiros passaram a representar. O mercado, de acordo com Rocambole, lançava sobre os roqueiros "um ataque de vaidade":

> *Os músicos voltaram aos trajes de luzes, limitando-se a cuidar da sofisticação de seus sons e – como se nada tivesse acontecido – descobriram que no mais profundo de suas almitas quem sabe sempre quiseram ser estrelas rutilantes e frívolas (Apud Gobello, op. cit.: 30).*

A tribo ricoteira, porém, recusou-se a entrar nesse jogo. Liberdade artística, independência e não ter que prestar contas a uma multinacional: mesmo que utópicas, eram atitudes de mais alto valor na escala roqueira local e pareciam estar neles encarnada. Os *Redondos* se negavam a entrar no jogo "deles", isto é, daqueles que manejavam o mercado, e eram coerentes com as próprias regras, por eles criadas ou a eles atribuídas,[16] tais como as já citadas: produção independente, não assinar contrato com multinacionais, além de preservar a mística do grupo, não aparecendo na televisão, raramente aceitando dar entrevistas e quando o faziam, era somente para gente do "palo", isto é, aquelas pessoas que estavam envolvidas com a cultura rock.[17]

---

[16] Ver: Guerrero, 1995; Enciclopedia Rock Nacional 30 años, 1996; Gobello, 1999.

[17] Outras regras criadas ou atribuídas aos *Redondos*: apresentar-se sempre em 28 de outubro, dia dos Inocentes; Indio afirmava somente tocar "solos y de noche", isto é, apresentar-se à noite e não se apresentar em festivais.

Seus seguidores, fomentados pelo próprio grupo e/ou pelos próprios desejos, criaram em torno dos *Redondos* uma mística quase religiosa. Ser ricoteiro era fazer parte de uma religião cujo guru era Patricio Rey – a personagem criada para denominar a banda e, mais que isso, aquele que metaforicamente corporificava o "espírito", os ideais utópicos da banda. Em algumas entrevistas com os membros da banda, Patricio Rey é descrito como um ser real, responsável pelos caminhos do grupo, a quem prestavam contas. Como diz Poli (*Apud* Gobello, op. cit.: 27), Patricio Rey "aquele que está e não está, aquele que se corporifica quando nos reunimos" ou, no ponto de vista de Rocambole (Ibid.: 29), seria aquele com "energia cósmica" personalizada e canalizada nos *Redondos*: "Alguns acreditam que Patricio Rey não existe, mas outros acreditam que sim. O fato de que o grupo existe, é prova suficiente que Patricio Rey existe, de alguma maneira essa energia que ordena é Patricio Rey."

Indio Solari, em entrevista realizada em 83, por Guerrero (Op. cit.: 83) esclarece um pouco mais sobre esse personagem, mescla de mito e guru:

> *Há muito tempo atrás pensava que Patricio Rey era um personagem impressionante, alguém que podia nos proporcionar um abrigo conceitual e dar uma prédica determinada através de um canal como é o rock. Com o tempo, paulatinamente, cheguei à conclusão que é um pobre tipo, que carrega nas costas tudo aquilo que nós não conseguimos bancar do rock (...); ele consegue suportar tudo o que não nos interessa do circo roqueiro (…). Temos alguém a quem chutar a bola, e se ele quer ser Patricio Rey, que ele a conduza, pobrezinho.*

Para Solari era difícil a tarefa desse guru: enfrentar os desvarios que o rock estava começando a passar, devido à sua transformação em produto de mercado. Esse personagem, no dizer de Indio (Ibid.), mandava mensagens, "porém nunca o vi. Aparentemente usa testas-de-ferro, que por vezes se fazem passar por Patricio Rey, e em outros momentos sabemos que não se trata dele." O guru vai assumindo distintas

feições, “às vezes é um careca com um grande charuto, outras vezes um gordo tramposo, e outra um pobre bebê necessitado de carinho” O caminho era deixado propositalmente em aberto para que qualquer um de seus seguidores se sentisse na possibilidade de assumir esse papel: “E sempre que alguém de algum modo comove a rotina de nosso espírito, todos suspeitamos que pode ser Patricio Rey (ou ao menos alguém próximo a ele) que vem ver em que diabos nos metemos.”

Existia o guru – Patricio Rey – e seus seguidores mais diretos, os “Redonditos de Ricota” (Skay, Indio, Poli, Rocambole e os músicos que foram se alternando no decorrer do trajeto), responsáveis por, no palco, colocar em prática seus desígnios; mas também havia um terceiro nível, os “ricoteiros de abajo”, seu público (ou seriam seus fiéis), cuja tarefa seria tornar o grupo e a proposta conhecidos, já que, por opção e regra internas, recusavam-se a usar os caminhos “oficiais” de propaganda e *marketing*. Nesse jogo os muitos jornalistas que deles se acercaram tiveram um papel fundamental: adotaram-nos como filhos ou irmãos a quem deviam proteger, como “uma criança mimada”, sentindo-se co-responsáveis pela difusão da proposta, fazendo o trabalho “sujo”, isto é, a partir do espaço que ocupavam nos grandes jornais, rádios ou redes de televisão, difundir e fazer com que as pessoas os conhecessem, tendo em vista que eles não o fariam, a não ser através de seus espetáculos e de seus discos, quando começaram a gravá-los. Para se ter uma noção disso, os espetáculos dos *Redondos* não eram por eles divulgados na grande mídia diretamente. O processo era artesanal. Fixavam cartazes em pontos estratégicos, locais onde sabiam que seus seguidores mais afoitos ou jornalistas-ricoteiros os leriam. A esses caberia divulgar.

Ainda sobre a mística ricoteira, a quase-religião que se criou ao seu redor, o texto de Gobello é exemplar. Ao descrever o público dos *Redondos* fala em "almas que comungam uma mesma fé" (Gobello, op.cit.: 8-9), clima "fervoroso" e se refere aos shows como "missas", "cerimônias", descrevendo a atitude de um pai que leva o filho de poucos meses ao espetáculo como "uma atitude quase bastimal". Ou então Guerrero (Op. cit.: 156), ao se referir ao espetáculo dos *Redondos* como um ritual religioso: "Você também veio à missa? – pergunta com cumplicidade uma velha raposa, *habitué* da cerimônia ricoteira. Você também veio comungar?"

A segunda parte do nome – "Redonditos de Ricota" – também aponta traços dessa quase-religião. Surgiu nas primeiras apresentações da banda em La Plata, quando o público, ao entrar no local do espetáculo, recebia um pedaço redondo de ricota. A ricota como uma "quase-hóstia", um elemento que deveria ser ingerido como símbolo da comunhão entre os ricoteiros "de arriba" e os "de abajo" do palco.

Muitas bandeiras e faixas criadas e feitas pelos seguidores, com frases e símbolos, eram levadas e alçadas durante os espetáculos da banda. Era uma das maneiras usadas pelos ricoteiros "de abajo" para se comunicarem com "los de arriba". A mística criada pelos *Redondos* e expandida pelos seguidores-ricoteiros pode ser sintetizada por uma dessas bandeiras: "Redondos se nace, no se hace", quase como um dom divino, alguém é ricoteiro ou não, sem meios termos. De acordo com Gobello (Op. cit.: 17):

> *Para o verdadeiro "redondito", o fã de alma, os Redondos é muito mais que uma banda de rock; é o sentimento que os une, que lhes dá identidade. Algo (talvez a única coisa?) em que se pode acreditar. Um símbolo ético (...). Também é alegria e festa; o local onde Patricio Rey escolhe para materializar-se tem carnaval assegurado.*

Ou, de acordo com Vera Land[18] (Ibid.: 19), "é uma injeção de identidade, e a partir de seu som se constrói uma forma de vida, uma resistência e uma utopia." O público era seu cúmplice, como Indio mesmo afirmava: "Aqueles que vão nos ver (...) se sentem cúmplices do assunto, sabem que tudo pode acontecer se forem com uma disposição similar à que nós geramos" (*Apud* Guerrero, *op. cit*.: 78).

Significativa também é a forma como Gloria Guerrero (Op. cit.: 39)[19] se refere aos *Redondos*. Demonstra toda sua admiração e afetividade com os *Redondos* e também o compromisso que os jornalistas ligados ao rock tinham em tornar sua proposta conhecida, a começar pela divulgação de seus espetáculos:

> *Una tiene también su corazoncito. Una es imparcial, trata de no tomar partido por nadie, pero a veces es imposible. (…) El grupo que más me interesó en los últimos tiempos hace un recital y quiero que lo sepan. (…) Además porque es muy difícil que se enteren por otro medio, ya que estos delirantes tipejos no publicitan un cuerno nada de lo que hacen. Las noticias "se corren", y los teatros se llenan.*[20]

Parece confirmar o que está escrito na *Enciclopedia Rock Nacional* (1996: 179) que, ao analisar 1982, ano em que a banda iniciava sua trajetória em Buenos Aires, comenta: "Os jornalistas de rock começam a fixar-se nos estranhos passos de Patricio Rey, e começam a segui-lo. O grupo se converte na criança mimada do *underground*."

---

[18] Vera Land era uma das jornalistas responsáveis pela já comentada revista *Cerdos & Peces*.
[19] Nota publicada originalmente em dezembro de 1982.
[20] Preferi deixar a citação no original devido à carga emotiva nela presente de difícil tradução. Talvez uma possível tradução fosse: "Tenho também sentimentos. Sou imparcial, trato de não tomar partido por ninguém, mas às vezes é impossível. (...) O grupo que mais me interessou nos últimos tempos faz um espetáculo e quero que vocês saibam. (...) Além do que é muito difícil que vocês tomem conhecimento por outros meios, visto que esses delirantes tipinhos não anunciam um ovo sequer do que fazem. As notícias correm, e os teatros enchem."

O êxito dos *Redondos* se deve em grande parte aos jornalistas que se conectaram com o RNA: sentiam-se parte da “movida”, adotando grupos e cantores, deixando muitas vezes de lado o amadorismo, o som ruim, as vozes desafinadas de muitos; e destacando o positivo, o bom, os avanços que conseguiam. Protegiam e buscavam tornar conhecidos as bandas e os cantores de rock locais por serem argentinos e terem uma proposta que colocava em destaque esse diferencial identitário.

É evidente que numa sociedade capitalista são raríssimos os casos dos que conseguem o êxito comercial e de público que os *Redondos* conseguiram. A exceção confirma a regra. Transformaram-se e/ou foram transformados em bandeira da cultura rock, aqueles que mantinham intacta a chama da “verdadeira” cultura rock, não corrompida pelo sistema; concretizavam a utopia-rock que muitos tentaram realizar ou gostariam que se realizasse. Daí parece decorrer parte do fascínio que os *Redondos* exerceram (e continuam a exercer) sobre os roqueiros, intelectuais e, sobretudo, jornalistas ligados à história do RNA. Eles precisavam existir para que aos demais se permitisse que “transassem” com o mercado.

Os *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* representaram a possibilidade viva da existência de uma proposta cultural independente, não aliada às tendências homogeneizadoras; foram o resultado típico de uma cultura local, argentina, mas conectada com a ideologia roqueira universalista. Sua proposta conseguiu articular a utopia da cultura rock, com seu desejo de quebra das fronteiras estanques, mas sem se perder na mesmice de um mundo pop, comercial, com suas regras e caminhos pré-determinados.

Durante o ano de 2001, o grupo resolveu dar um tempo e separar-se, deixando em aberto a possibilidade de um reencontro futuro. Skay, auxiliado por Poli, resolveu seguir carreira solo.[21] Importante notar a longevidade dos *Redondos*. Na história do RNA, com raras exceções, as bandas sempre tiveram vida curta; mesmo com grande êxito dissolviam-se após 3 ou 4 anos. No caso dos *Redondos*, eles ficaram juntos por mais de duas décadas e deixaram sua marca indelével no RNA, tornando-se referência obrigatória em sua história.

2. DIVIDIDOS.

Para entendermos a proposta musical de *Divididos* primeiro é necessário recorrer à trajetória de outra banda de rock que a precedeu – *Sumo* – e da qual fizeram parte Diego Arnedo e Ricardo Mollo, os dois que são a *célula mater* de *Divididos*.

Sumo foi montado a partir da liderança de Luca Prodan, um italiano, com formação em colégios escoceses, cujos pais se conheceram e casaram na China e que viveu muito tempo em Londres, durante grande parte da década de 70, envolvendo-se com a efervescente cena musical juvenil de então. Em 1980, após uma séria crise hepática, resolveu mudar-se para a Argentina, aceitando o convite de um amigo argentino que conhecera na Inglaterra. Seu objetivo principal era tentar recuperar-se do vício da heroína e recomeçar. Envolvido com o mundo roqueiro londrino, conhecedor do rock que lá se fazia, sobretudo do punk que se instalava, Lucas levou para a Argentina todas essas informações musicais. Ao chegar,

---

[21] Skay Beilinson lança em 2002 o CD "A través del mar de los Sargazos" e no final de 2004 o segundo, “Talismán”.

defrontou-se com um cenário roqueiro bem mais modesto e sobretudo com um rock muito sério, que ele considerava muito formal e carregado excessivamente de um sotaque local, o que lhe desagradava. Isso o faz animar-se a montar uma banda de rock, recrutando amigos argentinos que foi juntando pelo caminho.

O grupo surgiu em 1981, na zona oeste da Grande Buenos Aires, com jovens que viviam entre Hurligham e Palomar, entre os quais, Diego Arnedo e Ricardo Mollo. Após infindáveis ensaios, começam a percorrer a cena *underground* portenha, até conseguirem reconhecimento e gravarem seus discos. Luca Prodan, na sua caótica forma de criar, consegue, com *Sumo*, injetar no Rock Argentino doses fortes de renovação. *Sumo* se marcava por ter uma postura de negação do rock local, sobretudo dos cantores e bandas mais consagrados.

A vivência e a carga de informações que Luca trazia do berço do rock – Inglaterra –, foram usadas pela banda como critério de avaliação do que se fazia em Buenos Aires. Na análise de Pablo Vila (1991), corroborada por Polimeni (2001), o Rock Nacional do final dos anos 70 até o princípio dos 80 se configurava como um espaço fundamental de luta contra a ditadura. Com o fim da ditadura, novos ares sopravam, e *Sumo* se propôs a explodir com o estilo mais cerimonial, conteudista e passional que dominava o rock argentino naquele momento.

Luca Prodan e *Sumo* traziam uma proposta mais anárquica e visceral, dialogando mais diretamente com o que se fazia no outro lado do oceano, sobretudo com o *punk* inglês, mostrando que o rock era feio, sujo e sem complicações. Queriam criar um caminho diferente do que estava sendo traçado e assumiram uma postura de certo distanciamento do cenário local. Colocaram-se do lado de fora, o que lhes possibilitava exercer um papel crítico. Luca Prodan, por sua trajetória de vida,

possibilitou o contato do rock local com o outro, o estranho, aquele que, por ser distinto, fornecia parâmetros para se analisar o que se passava internamente. Eram uma banda de rock e argentina, mas queriam estar conectados com o que se passava lá fora, conectados com a cultura rock internacional.

A necessidade de se firmar como argentino (e ser reconhecido como tal) e o fato de a Argentina estar passando por um longo período de uma ditadura militar fechada estavam deixando o Rock Argentino muito auto-referente, ensimesmado, crendo que somente seria aceitável um rock com letras de forte crítica social, falando da realidade, dos sofrimentos e das desgraças. *Sumo* acendeu a discussão sobre esses aspectos e apontou outros caminhos:

> *Sumo incorporava no rock nacional uma estética diferente; o cantor era um italiano, criado na Inglaterra, que tentava aprender o castelhano no palco; um jornalista [Pettinatto – da Revista Expreso Imaginario] tocava o saxofone vestido de laranja e com uma barba de mandarim... (Apud: Enciclopedia Rock Nacional, 1996: 215).*

Para montar sua banda, mais do que músicos que soubessem tocar bem seus instrumentos, Luca queria jovens com atitude, demonstrando, de acordo com Polimeni (2001), que “o rock não deveria ser tão sério, nem tão altaneiro, nem tão formal; o rock podia ser da rua e mais leve.”

A irreverência e o carisma de Luca, sua figura exótica, de cabelos raspados, que ao falar mesclava o inglês, o espanhol e o italiano, e ao cantar o fazia em inglês ou espanhol, chamaram logo a atenção do mundo roqueiro argentino. Roberto Pettinato, jornalista da revista *Expreso Imaginario*, logo incorporado ao grupo como saxofonista, em 82, assim o descrevia:

> *Luca Prodan é verdadeiramente uma criatura inacabada. É forte e demonstra uma indominável potência, ainda que seus músculos se*

> *mostrem flácidos (…). Seu atrativo é esse certo ar de repúdio que faz com que você se mantenha a uma distância prudente enquanto ele conversa sobre qualquer assunto (Apud Enciclopedia..., 1996: 215).*

A postura crítica possibilitada pelo distanciamento intencional de Luca e de seu grupo foi um dos grandes benefícios que eles agregaram ao RNA na segunda metade da década de 80. Nem tão perto que não lhes permitisse ver o todo e tomar uma atitude crítica, nem tão longe que não lhes permitisse a aproximação e a convivência com os locais. Pode-se exemplificar essa postura, citando algumas das opiniões de Prodan, emitidas durante os shows ou em entrevistas.

Em 1982, *Sumo* se apresentou junto a outros grupos roqueiros argentinos, em um espetáculo compartilhado, em que estava presente Pappo,[22] um dos iniciadores do rock local, ligado a linha mais metaleira, respeitado e com quem ninguém ousaria brincar em público. Pois, quando *Sumo* sobe ao palco, com seu líder ítalo-inglês à frente, parte do público começa a pedir por Pappo. Luca prontamente ironiza: "Pappo? Quem é Pappo? Eu aposto com ele uma corrida até Rosário, e tomando vodca… Vamos ver quem ganha" (*Apud* Polimeni, 1999: 39). Ou ainda em 82, quando a Argentina vivia uma onda nacionalista exacerbada devido à Guerra das Malvinas, e havia-se proibido a difusão de músicas em inglês, em outro espetáculo o público começava a reclamar que Luca estava cantando no idioma proibido e com um escorredor de macarrão na cabeça:

> *Sim, eu canto em inglês, mas sou italiano,* men*, e querem que lhes diga algo mais? As Malvinas são italianas. Sabem porque tenho um escorredor na cabeça? Porque os italianos vão nos bombardear, mas com macarrão. Tenho escorredor para pegar o macarrão (Apud Polimeni, 1999: 45).*

---

[22] Pappo (Norberto Napolitano) faleceu recentemente na Argentina, após um acidente de moto.

Em outra entrevista, criticava as gravadoras locais e seus técnicos:

> *O problema dos estúdios da CBS não é que sejam do tempo de Gardel, mas sim que quando você vai lá gravar encontra com o técnico de Gardel (Apud Enciclopedia ..., 1996: 215).*

Gloria Guerrero, em 1985, por ocasião do lançamento do primeiro disco de *Sumo*, fez uma entrevista com dois de seus componentes e assim os apresentou: "Para a entrevista vieram dois: Luca Prodan (o *itálico*) e Diego Arnedo (daqui, baixista)" (Guerrero, op. cit.: 113). Em seu texto Gloria enfatizava a importância dessa banda – "capaz de oxigenar o rock argentino" – e também o seu diferencial – possibilitar a convivência do elemento forâneo, o outro, o estranho vindo do velho continente e o elemento local:

> *As novas camadas de grupos que oxigenam o rock e sinalizam opções diferentes as já conhecidas, são assuntos difíceis de tratar. Muitos deles são gorilas que dançam pela grana e outros se desnucam trabalhando por uma música que os (e nos) represente. Entre estes últimos, uma banda liderada por um certo romano que fala medianamente o espanhol, costuma, às vezes, cantar em inglês e traz consigo uma proposta complexa e cativante (Ibid.).*[23]

O RNA amadurecia. A etapa de intensas brigas com tangueiros e folcloristas para se afirmarem como argentinos parecia estar sendo superada. A batalha parecia ganha. O trabalho dos roqueiros já era reconhecido como sendo argentino. Também é possível perceber, com *Sumo*, a antecipação de uma discussão que seria marcante nos anos 90: as identidades nacionais concebidas de maneira mais fluida e não mais fechadas nas fronteiras fixas de uma nação. A banda de Luca demonstra que essas identidades são contextuais e pressupõem, no processo de sua

---

[23] Ou essa mesma jornalista, mais adiante, quando assim se refere a Sumo: "(...) inquieta a los curiosos y entusiasma a la nutrida legión de seguidores de estos cinco argentinos y su cantante romano-escocês-londinense, que con mucho esfuerzo há mejorado su dicción em castellano hasta parecer – um tantito – compreensible" (Ibid.: 159).

construção, o contato e as trocas com o outro, com o diferente. Como afirma Guerrero, *Sumo* era uma banda liderada por um "romano-escocês-londrino", que não falava perfeitamente o espanhol e que cantava muitas vezes em inglês, mas trabalhava na criação de uma música que "nos" representava, isto é, que também representava os argentinos.

Sentindo-se descompromissados com a história roqueira anterior e seus ícones locais, sem o peso do passado e intencionalmente deslocados, Luca Prodan e *Sumo* causaram estranhamento no ambiente roqueiro argentino e sacudiram suas certezas, como fica claro na fala de Arnedo (*Apud* Guerrero, op. cit.: 114):

> *Tem uma coisa muito clara que agora explico. Nós ainda estamos "fora". Sumo não foi montado com o "batera" de Wilde e o tecladista de Villa del Parque, nem com companheiros de colégio. Montou-se porque veio Luca, com toda a sua formação e cultura européias (…). Juntou-se com pessoas sem experiência e assim gerou-se essa espontaneidade que você vê agora.*

Conectados com o reggae e o punk, produziram um rock mais solto e anárquico. O diálogo com bandas estrangeiras, sobretudo com *Joy Division*, tornou-se explícito quando lançaram seu primeiro disco: *Divididos por la felicidad*, pois já no título faziam uma referência direta à banda punk inglesa. Não era, no entanto, uma mera cópia do que vinha de fora, mas o restabelecimento de um diálogo que percebiam necessário para os roqueiros argentinos, cuja proposta lhes parecia excessivamente fechada no elemento local. Ser argentino, tudo bem, esse é o diferencial, mas trancafiar-se nessa fronteira e não dialogar com o que se passava lá fora, parecia suicídio anunciado.

O grupo teve vida breve, pois o envolvimento de Luca com o álcool e as drogas o levou à morte em dezembro de 1987. Sem ele, *Sumo* se desfez. Num

primeiro momento seus componentes se dispersaram, mas aos poucos alguns deles se reagruparam e voltaram ao cenário roqueiro local.[24] *Divididos* então se formou.

Se *Sumo* trouxe ao RNA o diálogo explícito com o que se passava no cenário roqueiro internacional – o punk, o reggae, as informações e a vivência da cena londrina –, *Divididos*, já tendo isso incorporado, propôs-se a retomar e aprofundar o diálogo com a cultura musical argentina. O início da formação do grupo não foi nada fácil e incluiu todo um processo de luto, libertação dos fantasmas e reconstrução. A escolha do nome, *Divididos*, já é um índice importante para se pensar sobre essa questão. E é dele que partimos.

Esse nome, historicamente, está associado ao título do primeiro álbum de *Sumo – Divididos por la felicidad*. Ao mesmo tempo em que desejavam libertar-se da antiga banda, eles próprios a ela se associavam. Em entrevista a Pablo Marchetti (1996:11) afirmavam: "E nos chamamos exatamente como o que não queremos" – Divididos – porque assim "temos sempre presente e muito claro o que não desejamos." O nome seria um espectro a recordá-los o que deveriam superar.

Nas entrevistas e demais reportagens que saíam na imprensa feitas nesses primeiros tempos, o fantasma de Luca e de *Sumo* os perseguiam. Glória Guerrero (Op. cit.: 222), em 1988, em sua primeira entrevista com o grupo novo que aparecia, já no título deixava isso claro: "Dois ex-Sumo e um ex-Sobrecarga começam de novo". O próprio público que no princípio ia vê-los, na verdade procurava a continuidade da antiga banda: "As pessoas que vêm nos ver não sabem

---

[24] Na verdade, surgem duas novas bandas: *Divididos*, formada por Arnedo e Mollo, acrescido de Gustavo Collado; e *Las Pelotas*, com Daffuncio, Alejandro Sokol e Superman Troglio, acrescidos de Tomás Sussmann e Marcelo Fink.

bem o que querem. É como se viessem encerrar o luto. Esperam que suba Luca, que em algum momento ele suba...” (Ibid.: 225). Ou, como dizia Arnedo em outra entrevista para a revista *Vos*:

> *Debutamos num pub de Flores em 4 de junho de 1988. Na primeira vez aproximadamente 60 pessoas vieram nos ver, e a única coisa que faziam era esperar que aparecesse Luca, e ele estava morto. Para todos éramos os filhos de Luca. Tivemos que começar de baixo outra vez (Arnedo, apud Enciclopedia Rock Nacional, 1996: 59).*

A motivação inicial que fez com Arnedo e Mollo montassem sua banda foi a necessidade de continuarem vivos e assim superar a dor da perda, viver o luto e partir para outra, juntando os pedaços que os deixavam divididos, partidos. Chamam alguém de fora, Gustavo Colado, pois procuravam uma nova perspectiva para, assim, libertar-se da figura “paterna” do grande líder Luca:

> *Sentimos algo assim como “liberdade”, mas uma liberdade terrível, de horror por tudo o que tinha acontecido.* Sumo *tinha terminado e precisávamos começar novamente de baixo, tínhamos que seguir com nossas vidas (Arnedo, apud Guerrero, op. cit.: 222).*

Nas primeiras entrevistas, tanto quanto nos primeiros discos e shows, a prioridade era criar uma identidade própria, sem negar o que tinham vivido anteriormente, mas sem ficar preso a um passado que os imobilizaria. Se público e imprensa especializada esperavam que eles fossem os continuadores de *Sumo,*[25] teriam que marcar a diferença, e o fizeram de distintas maneiras. Em princípio, recusando-se a tocar antigos temas; em seguida compondo e tocando suas próprias canções, mostrando o diferencial de sua proposta: colocar o rock mais pesado e o

---

[25] Na entrevista já citada com Gloria Guerrero (Op. cit.: 225) Mollo deixa isso claro: “No es un grupo nuevo, les parece, sino um grupo que fue conocido. Es uma presión kármica muy grande.”

funk, já presentes em *Sumo*, a dialogar com o tango e o *folklore*, elementos fundamentais da cultura musical argentina.

"Un montón de huesos",[26] uma das primeiras canções que compõem e gravam, talvez seja a metáfora mais adequada para esse primeiro momento:

> ¿Que hay debajo del árbol?
> un montón de huesos
>
> Déjame que te diga
> de una vez
> que no soy nadie
> soy un montón de huesos
> un montón de huesos
> un montón de huesos
>
> ¿Quién escarba la tierra?
> un montón de ratas
>
> Vi la gente bailando
> es este infierno
> sobre aquellos huesos
> soy un montón de huesos
> un montón de huesos
> un montón de huesos
> un montón de huesos…

Era um rock desesperado a gritar para eles mesmos e para quem os cercava a angústia pela qual passavam. Seu líder, morto e enterrado embaixo de uma árvore, agora era um monte de ossos, em cima do qual as pessoas bailavam, pisoteavam e não deixavam que sossegasse. Jornalistas e outras pessoas, mesmo aquelas que antes detestavam Luca, puseram-se a filosofar sobre seus ossos. Mas ele não estava mais ali. Glória Guerrero (Op. cit.: 196) expressou muito bem esses

---

[26] Canção que aparece no primeiro disco de *Divididos – 40 Dibujos ahi en el piso*, de 1989.

sentimentos quando escreveu sobre a morte de Prodan e sobretudo sobre o que se estava fazendo em cima de seus "ossos":

> *"Alguma coisa tem que ser enterrada." Seguem molestando os mortos, com voz que soa sensata. No lugar de Luca, enterremos a sua homenagem. Toda essa súbita e louca importância sócio-cultural-antropológica. Todos os adjetivos póstumos. Toda a sua associação a mito. Toda a parafernália de um sistema em que ele sempre esteve sem dele fazer parte. Se Luca soubesse que o comparam com Tanguito, cuspiria de lado, grosseiramente: "Bolú…".*[27] *Se lesse seus necrológicos, de filosofias requintadas e psicologias analíticas, diria que estamos loucos. Que não entendemos nada.*

Com Luca se foram as certezas, os caminhos traçados. Sentem-se também um monte de ossos, ou homens ocos, vazios,[28] e o expressam pela voz de Mollo, num berro desesperado, acompanhada pela bateria, guitarra e muito barulho; somente ao final, com o som da música mais baixo, ouve-se a voz clara e chorosa do cantor a declamar repetidas vezes que eles se sentiam um "montón de huesos" querendo voltar à vida, afinal "estamos tocando", "estamos vivos", como afirmava Arnedo ao encerrar a entrevista que dera a Guerrero.

Se esta canção expressa muito bem como *Divididos* se sentia naquele momento, também pode ser lida como retrato do início dos Anos 90, um período de muitos lutos e de muitas mortes. As certezas estavam ruindo, o muro caíra, as utopias estavam em baixa no mercado, o estado-nacional em crise, a política neoliberal a expandir seus tentáculos, o processo de globalização a tomar forma, as identidades partidas, os avanços tecnológicos e do sistema de comunicação – com a chegada das

---

[27] A expressão completa é "boludo", gíria muito comum entre jovens portenhos para designar alguém muito estúpido.

[28] Em outra das canções do primeiro CD, gravam "Los Homens Huecos", tradução de um poema de T.S. Eliot.

infovias, da internet... –, traziam melhorias, mas também o medo da homogeneização cultural. E tudo isso vivido em uma nação latino-americana que, em pleno processo internacional de rearticulação de forças, precisava abandonar a utopia de ser uma parte do antigo continente perdida ao sul do Equador, e dar-se conta dos problemas de desemprego, crises sociais e governos corruptos que a rodeavam.

Em meio a esse contexto, *Divididos* foi se formando. Era uma banda a procura de identidade. As capas de seus primeiros discos mostram o processo de criação de uma identidade própria. A primeira – de *40 dibujos ahí en el piso* – mostra algumas formas soltas que lembram um ser humano; no segundo – *Acariciando lo áspero* – aparece o desenho de um homem de terno mas sem calças; e no terceiro – *La era de la boludez* – tem a foto de Mollo, com a mão aberta estendida à frente, como que a mandar parar.[29] No processo foram amadurecendo e criando uma cara própria. Como diz Mollo:

> *É um sinal de que a personalidade de Divididos se foi afirmando até chegar a ter fidelidade humana. Antes éramos como a idéia de uma música, agora somos pessoas tocando (Apud Enciclopedia Rock…, 1996: 60).*

Na busca do seu diferencial, abriram-se ao outro, aos muitos outros que passaram ou continuavam a passar por seus caminhos, que faziam parte de suas vidas, consciente ou inconscientemente, e com os quais compartilhavam traços identificatórios, desejos e sentimentos. Parcelas dos traços distintivos desses muitos outros já faziam parte deles ou retornavam pedindo passagem para contribuir na construção de uma nova banda, cuja proposta parecia não querer fechar-se numa identidade imóvel, mas sim aberta e experimental.

---

[29] Ver anexo 1, p. 353.

O *folklore* e o tango vinham da terra onde nasceram, da nação onde viviam e da qual intencionalmente queriam se sentir membros; eram músicas que faziam parte da cultura e da tradição argentinas, com as quais haviam entrado em contato desde crianças. Diego Arnedo, filho de um conhecido folclorista argentino, foi criado ouvindo e cantando *charangas*, *bagualas*, *zambas*..., assistindo e participando de festivais de *folklore*, aprendendo os instrumentos típicos dessa música argentina, com suas marcas mais rurais:

> *Tocava* folklore *quando era menino. Meu velho me ensinou a tocar o bombo aos três anos. Ele pegava minhas mãos e me fazia pegar o ritmo com as baquetas. De repente me soltava e eu ia à merda, até que aprendi. Lembro-me do cheiro do bombo. Era cheiro de bombo misturado com cheiro de pai. Meu velho tocava chacarreras ao piano e eu o acompanhava com o bombo. Meu primeiro show foi com ele (Apud Divididos: 2001, 33).*

Também Mollo teve contato com o *folklore*:

> *Desde os 4 anos eu já sapateava e aos 7 era violeiro e cantor* folklórico *de um grupo de minha cidade natal [Pergamino, interior argentino]. Na casa de meus velhos sempre teve música, sempre teve festas, mesas gigantescas com churrasco e muito* folklore. *Todos os amigos vinham tocar (Apud Los Inrockuptibles: 1996, 28).*

E também tiveram contato com o tango, essa música com fortes traços urbanos e marcadamente portenha. Mollo assim recorda: “Eu escutei muito tango também por intermédio de meu velho. Ele era fanático. Sempre me explicava quem cantava e o que dizia e acrescentava: ‘o importante no tango é dizer” (*Apud* Divididos, 2001: 40).

O terceiro e fundamental elemento chegou na adolescência: o rock, e junto com ele a necessidade de libertar-se da geração que os precedera e criar seus próprios caminhos. Mas foi no início dos anos 80, quando passaram a fazer parte de

Sumo, com Luca Prodan, que o rock passou a ser vital. Prodan lhes legou a ampliação dos horizontes roqueiros, trazendo-lhes a informação e a experiência londrina do *punk*, e a postura visceral – "tocar e cantar com as tripas" – e livre dos padrões pré-determinados pela história do rock local ou pelo mercado do disco, com suas fórmulas para criar ídolos, lançados ao sucesso instantaneamente e também facilmente descartados pelo próximo da fila.

Ao invés de negarem essas muitas facetas, com as quais estavam conectados e que os perseguiam como fantasmas, eles optaram por construir uma proposta articulando todas elas, a seu jeito. Querendo ou não, elas apareciam: por que, então, não jogar com esses muitos pedaços? E assim nasceu *Divididos,* uma banda de rock em constante estado de experimentação, que reciclava Atahualpa Yupanki, traduzia o *folklore* para a juventude roqueira, colocava o tango, o reggae, o rock e o *folklore* a dialogar.

A forma intuitiva como criam possibilita que todos esses elementos apareçam e que outros mais sejam incorporados, pois estão receptivos às transformações da época em que vivem. Mas se não querem estar fechados aos muitos outros que os rodeiam, tampouco pretendem repetir mimeticamente o que *Sumo*, os folcloristas ou os tangueiros faziam, muito menos querem se perder numa amálgama musical sem traços próprios que os diferenciasse.[30] Como afirma Mollo (*Apud* Divididos, 2001: 41): "O importante é ser você mesmo, distinto. Não é preciso propor nem a homogeneidade nem o contraste total".

---

[30] Parecem querer evitar o efeito da chamada "equalização" na música, concordando com García Canclini (1997: 47) que afirma: "La ecualización se vuelve un procedimiento de hibridación tranquilizadora, reducción de los puntos de resistencia de otras estéticas musicales y resistencia a los desafíos que traen culturas diversas."

Para entender como acontece esse processo na prática, alguns índices importantes podem ser buscados na forma como *Divididos* articula a utopia roqueira que acompanha o Rock Nacional desde o seu princípio, sintetizada nas expressões: "Não transar" e "zafar". Comecemos pela primeira.

A idéia basilar do "não transar", isto é, não se vender ao mercado e não se transformar em um produto manuseado pela industria cultural, com seus produtores e marqueteiros, é parte facilmente perceptível na postura de *Divididos*, porém trabalhada de uma maneira diferenciada. Distintos dos primeiros roqueiros que levavam esse pressuposto a ferro e fogo (muito mais como intenção que como prática), *Divididos* não nega o mercado, a grande imprensa, a indústria cultural e os produtores. Mas, numa atitude próxima à de Charly García, joga com eles, isto é, utiliza os avanços e os benefícios que tais instâncias trazem, sem abrir mão de sua liberdade de criação e de permanecerem no comando de sua carreira. Negociam com o mercado e seus correlatos, mas mantêm sempre uma postura crítica, como fica claro nessa afirmação de Mollo (A*pud* Divididos, 2001: 20), em entrevista concedida em agosto de 1994:

> *Chega-se numa encruzilhada: você entra no sistema e mata aquilo que mais quer ou você segue com o que mais quer e convive com o sistema. Porque tampouco se pode ser contrário às mudanças, se não você tem que se mudar para o campo. O sistema tem coisas boas e más, temos que saber discernir entre ambas (...) Você começa a criar anticorpos, o sistema o obriga a buscar uma alternativa para você se movimentar. (…) Temos que buscar a maneira de seguir sendo nós mesmos.*[31]

Para o primeiro disco, eles assinaram com a multinacional CBS, mas insatisfeitos com a forma inadequada de difusão usada pela empresa e na maneira

---

[31] Entrevista com Ricardo Mollo, feita em agosto de 1994, transcrita em Divididos, 2001.

dela promovê-los, apresentando-os como Ex-Sumo, resolveram eles próprios organizarem seus espetáculos, rompendo o contrato: [32]

> *Teve um problema contratual nesse momento, que me ensinou daí em diante a defender meus interesses. (…) Os caras não nos deixavam fazer as coisas como nós queríamos, mas tampouco queriam nos largar, por sermos ex-Sumo e toda essa história... por fim, depois de prometermos que não iríamos remontar Sumo, nos deixaram ir (Mollo, apud Inrockuptibles, 1996: 29).*

Se o iluminador queria cobrar somas excessivas na montagem do palco, eles próprios saem pelo bairro e compram todo o estoque de velas existente e as distribuem pelo cenário, criando um ambiente absolutamente inovador: um show de rock à luz de velas.

Se na Argentina não havia estúdios adequados para o tipo de gravação que queriam fazer, eles deslocam-se para Los Angeles – onde gravam o terceiro disco, *La era de la boludez* –, ou mesmo para Londres – onde gravam *El narigón del siglo*, em 2000, no mítico estúdio Abbey Road, o mesmo que fora usado pelos Beatles.

Se viviam em um mundo marcado pela imagem e pelas novas linguagens, no qual gravar videoclipes era fundamental para circular nos canais de televisão, gravam-nos, mas sob sua batuta, sem se deixarem vender como marcas de sabonete. Não queriam entrar naquilo que Mollo, ao analisar a maneira como a MTV latina manejava o material de cantores e bandas, chamava de "máquina de moer

---

[32] No livro de Polimeni (1994: p. 15) Mollo comenta que durante todo o ano de 1990 *Divididos* tocou durante praticamente todos os fins de semana, em shows autogestionados: "Los organizamos nosotros mismos, no tenemos agencia. Cuando vas a una y vez que los tipos laburan menos que vos para conseguirte shows, te das cuenta de que nadie lo va a hacer por uno."

carne" (*Apud* Los Inrockuptibles, 1996: 29),[33] pois tudo parecia responder a um idioma homogeneizado:

> *Há muitos músicos fazendo outras coisas, mas quem vai colocá-los nessas programações se os caras querem somente mais do mesmo? Chamam de alternativo porque têm dois magricelas com camiseta, olhando embaixo da cama ou fazendo, em primeiro plano, uma cara de mau: isso é alternativo? Não, isso já está estabelecido (Ibid.).*

Se os órgãos da grande imprensa, sobretudo os principais jornais do país – *Clarín, La Nación* e *Página 12* – ou revistas como *Rolling Stones*, eram instrumentos importantes para que seus novos projetos tivessem divulgação massiva, a eles recorriam, como afirma Mariano Dal Mazzo (2001), jornalista de *Clarín*, responsável pelo *Suplemento Espectáculos*:

> *É mínima a percentagem daqueles que não utilizam a imprensa. Aqui se criou uma falsa ideologia do que seria independência. É um conceito muito antigo, que talvez não tenha mais sentido, e além disso muito roqueiro: independência é não transar. Supõe-se que o fato de não dar entrevistas e de não aparecer nos grandes meios tem a ver com com uma atitude radical, ligada às origens. (…) Mas a grande maioria (diria que 80%) não tem problema algum; ao contrário, todos têm uma assessoria de imprensa e tratam de conseguir notas no momento exato. Divididos, por exemplo, quando necessitam, te pedem.*

Ao mesmo tempo, *Divididos* não se negava a dar entrevistas para as muitas revistas alternativas e canais mais informais de imprensa, como *El Biombo, Pelo, La García*... Mesmo utilizando a grande imprensa, mantinham com ela uma relação de distanciamento, criticando a postura de alguns jornalistas ligados ao rock que se sentiam donos ou responsáveis pelos grupos locais por tê-los acompanhado e

---

[33] Mollo criticava enfaticamente os videoclipes e a maneira como a televisão, sobretudo a MTV latina, mostrava os artistas em seus programas: "(...) Hay um formato que yo llamo 'la máquina de picar carne'... la única diferencia que encontrás es uma camperita de cuero y detrás um tipo com pantalones com las rodillas rotas" (Ibid.).

dado espaço a eles em seus canais.[34] Em entrevista a Leila Guerreiro (1998: 24), Mollo vociferava:

> *Hay periodistas que cuando nadie te conoce y ellos te descubrieron sos como el pichón de ellos. Cuando te crecen las alitas y empezás a volar solo, te bajan de un gomerazo porque ya no es lo mismo que antes. Tiene que ver con lo posesivo, sienten que sos de ellos y crecés y no sos más de ellos.*[35]

Tal postura fica também clara na letra de "Paraguay", que aparece no CD *Acariciando lo áspero*:

> Siento la birome sobre mí
> del periodista que se muere por tocar,
> basta de noticias e carteles,
> basta de la farsa del "Rocanrroll".

Com a televisão, a relação foi sempre tensa e complicada. Raras vezes aceitaram participar de programas musicais ou de variedades, sobretudo em canais comerciais, pois não concordavam com a manipulação que, para eles, estava implícita na forma como tais programas conduziam os convidados e seu público:

> *Você vai tocar num lugar onde todas as pessoas estão nervosas e dando ordens, e você tem que ir pro ar como se tivesse tudo bem... Isso é hipocrisia. Não está tudo bem... Estão todos histéricos. Por não fazermos parte desse ambiente, nós não temos anticorpos para*

---

[34] Um exemplo seria a relação deles com o jornalista Carlos Polimeni, autor de uma biografia de Luca, outra de *Divididos*, e que acompanhava sua trajetória. Por ocasião do lançamento de *Gol de Mujer*, ocorre um estranhamento. Arnedo assim descreve o fato: "[Polimeni] es un pelotudazo que quiere regular la moral del rock para sacar provecho para él mismo. Aparte, así como él tiene la posibilidad de ejercer la libertad de prensa, yo tengo la libertad de no darle pelota. Es como si en medio de todo hubiera un gran trofeo que es la opinión pública. Nosotros la fuimos conquistando con nuestra música. A veces pareciera que hay gente que quiere meterse en el medio manipulando la información. Este tipo quiere ser un cuarto integrante del grupo, un integrante oscuro que está en contra. Quiere que la opinión pública hable de él, quiere una tajada. Es el periodista que se muere por tocar" (*In:* Divididos, 2001: 39).

[35] Preferi manter esse texto no original, devido a sua contundência. Uma possível tradução: "Têm jornalistas que quando ninguém te conhece e eles te descobrem, te tratam como propriedade deles. Quando te crescem as asas e começas a voar sozinho, te derrubam de supetão pois já não és o mesmo de antes. Isso tem a ver com o sentimento de posse, te sentem como sua propriedade, mas tu cresces e não és mais deles."

> *sair com um sorriso mesmo que estejamos todos nervosos (Mollo, apud Divididos, 2001: 15).*

Decidiram limitar suas apresentações na televisão porque não podiam ser eles mesmos, nem fazer suas escolhas, mas tinham que se adequar ao padrão estabelecido pelo canal televisivo e ao apresentador em questão.[36] Nas poucas vezes que foram, de forma irônica, tornaram explícita sua rejeição à hipocrisia e aos ditames de quem comandava esse meio massivo.

Em 1991, no programa *La TV ataca*, de Mario Pergolini, o trio aceitou participar. Pensando que tocariam ao vivo, os roqueiros levaram todos os seus equipamentos, mas lá chegando descobriram que, pelo tempo restrito e dificuldades de montagem, teriam que fazer a apresentação em *playback.* Entraram no jogo, mas resolveram deixar claro para o público que não estavam tocando ao vivo: Arnedo colocou o baixo nas costas; Mollo desconectou o amplificador, pôs um ventilador em seu lugar, tirou as cordas da guitarra e ficou descalço. Assim, todos notariam que era *playback*[37]. Se os instrumentos eram figura decorativa, assim deveriam parecer ao público.

Em outra ocasião, desta vez no Canal 9, a produtora do programa chegou e lhes disse que teriam que tocar uma canção de *Sumo* e uma de *Divididos.* Recusaram-se e abandonaram a gravação, afinal: "Como podem me dizer os temas que tenho que tocar?" (*Apud* Los Inrockuptibles, 1996: 30-31).

---

[36] Ricardo Mollo (*Apud* Los Inrockuptibles, 1996: 30), ao responder das razões da banda pouco aparecer na televisão, afirma: "No, no vamos a la televisión por la falta de respeto que lleva implícito. Los tipos vienen haciendo cosas en serie y se piensan que vos sos un muñeco que necesita desesperadamente estar ahí, y no es así: es un intercambio de una cosa por la otra."

[37] Mollo (Divididos, 1993: 16) é enfático: "El *playback* me parece una falta de respeto a la gente. Me siento un estúpido haciendo *playback*."

Quanto à outra metáfora fundamental na história do Rock Nacional – o "zafar",[38] pode-se afirmar que sua vivência por *Divididos* foi e continua a ser intensa. Encontrar-se e começar a improvisar livremente com seus instrumentos – característica determinante do "zafar" – é a regra básica que sempre procuram seguir para criar. Reúnem-se os três – Arnedo, Mollo e o baterista[39]– e começam a tocar livremente, improvisando, deixando-se levar pela intuição e permitindo que aflorem ritmos, batidas e sons na parte musical. Em relação à letra, criam a partir de histórias que ouvem, matérias ou livros que lêem, frases que escutam ou situações que vêem pelas ruas. Quando surge algo com certa coerência, escrevem e gravam, depois retomam e, se gostam, seguem trabalhando em cima. O processo seguinte é a depuração: processar intelectualmente o material obtido, agregar e tirar elementos. Primeiro, portanto, eles se deixam tomar pela intuição, depois articulam e dão um arcabouço mais técnico e inteligível ao material coletado.

> *Trabalhar assim permite que você consiga formas musicais mais variadas. Se você traz o tema todo estruturado de casa – com todas as voltas e os arranjos – é mais difícil desarmá-lo depois, pois ele já tem uma forma, e as coisas levadas desse modo se tornam rígidas (Mollo, apud Divididos, 2001: 37).*

A criação do tango "Volver ni a palos", gravado em *Otro le travaladna,*[40] é um exemplo desse processo. Surgiu de uma dessas "zafadas". Quando começou a sair algo parecido com tango, gostaram do que ouviam,

---

[38] Conforme Diego Lenger (2000: 31) "zapada" ou "zafada" é uma "improvisación colectiva, generalmente sobre una base de blues o sobre un tema conocido por todos los músicos."

[39] Já passaram pela banda quatro bateristas. O primeiro foi Gustavo Collado (permaneceu de 1988 até 1990), depois entrou Gil Solá (que permaneceu até 1995), depois entrou Jorge Araújo, que ficou até 2003 quando entrou o atual, Catriel Ciavarella.

[40] O título desse CD incorpora um procedimento comum no lunfardo de inverter as letras de palavras. Também é uma brincadeira irônica dos *Divididos.* Lido ao revés temos "Anda lavarte (e)l orto" – algo como "Vá lavar seu c."

trabalharam em cima e criaram uma letra tangueira. Porém, na hora de gravar e mostrar ao público, eles chamaram especialistas do gênero para que os auxiliassem.[41]

Com o *folklore* o diálogo sempre foi mais intenso, afinal tanto Mollo como Arnedo desde cedo tiveram contato direto com essa proposta musical. Portanto, nada mais natural que o *folklore* aparecesse de forma tão intensa em suas composições:

> *Meu velho me ensinou a tocar o bombo aos 3 anos. Ele me ensinou o ritmo, o sentido rítmico da* chacarera. *Depois, na adolescência, apareceram os* Beatles *e me dediquei a tocar outra coisa. Mas um dia aquilo [o* folklore*] novamente despertou e voltou a aparecer de forma totalmente natural (Arnedo, apud Marchetti, 1996: 11).*

A incorporação do *folklore* em seus CDs foi antecedida por todo um processo. Ele aparecia inicialmente nos intervalos das sessões das gravações de rock, quando, para descansar de um som mais pesado e se acalmar, começavam a tocar músicas *folklóricas.* Somente no segundo disco – *Acariciando lo áspero* – regravaram "Cielito Lindo", uma canção folclórica mexicana, e compuseram uma *baguala* – "Haciendo cola para nacer". A partir daí, ritmos do *folklore* apareceram em todos os seus discos. Regravaram temas de outros autores, como "El Arriero" e "Vientito de Tucumán" de Atahualpa Yupanqui, e, com cada vez maior freqüência, criavam suas próprias composições flertando com o *folklore*, como fica mais explícito no CD *Gol de mujer*, onde, como diz Arnedo, as "canções estão separadas

---

[41] Convidam Marcelo Nisiman – arranjos e bandoneón , Oswaldo Berlingeri – piano, e Daniel Buono – contrabaixo. Mollo descreve assim o processo pelo qual supera o medo de cantar o tango criado e também, na sua fala, demonstra o respeito e o diálogo aberto que mantém com os tangueiros convidados: "Mientras grabé, hacía bajar el volumen para que los músicos no me escucharan. Me daba vergüenza porque al principio no sabía cómo poner la voz. Marcelo Nisiman me ayudó mucho" (Mollo, *apud* Enciclopedia Rock Nacional, 1996: 60).

três a três por pequenas, desopilantes e perfeitas peças do *folklore* nacional" (Guerreiro, L., 1998: 22).

No entanto fazem questão de destacar que na proposta de *Divididos* não há uma identificação total nem com o tango, nem com o *folklore*. Como afirma Mollo (*Apud:* Divididos, 2001: 40), o *folklore* aparece em suas criações "porque somos daqui e porque gostamos, mas não significa que tenhamos que aceitar o festival de Cosquín e a Júlio Marbiz [organizador de dito festival]", ou comungar com toda a estética tangueira.

Na verdade, quando Mollo e Arnedo começaram a se envolver com o rock, tanto o tango quanto o *folklore*, trazidos da infância, ficaram adormecidos e reapareceram somente quando montaram *Divididos.* Aí perceberam que era possível colocar essas várias propostas a dialogar. Não é demasiado lembrar que o rock sempre ocupou o espaço central em sua produção. Eles são conhecidos como "La aplanadora del rock", pois o funk-rock é sua marca, como fica claro quando gravam "El Arriero" de Atahualpa, dando-lhe uma versão à la Hendrix. A partir de uma base dada pelo rock, estavam abertos às muitas possibilidades de experimentação que as diversas dicções musicais lhes ofereciam, sem no entanto se fixar em nenhuma delas.

Divididos demonstra ter consciência de que a abertura e a experimentação são fundamentais para a cultura rock, à qual estão ligados. Criam o seu rock fazendo-no dialogar com o *reggae*, o *punk*, o *funk*, os sons orientais ou mais eruditos, além do tango e do *folklore;* enfim, deixam-se tocar pelo outro e pelas novas informações que ele traz, mas sem perder o que lhes é próprio; criam uma identidade complexa e aberta, capaz de se deixar fascinar pelo diferente:

> *Sempre pesquisamos. Se você escutar os discos, vai perceber mudanças artísticas no caminho de um disco para o outro. Tem de tudo: muitos e distintos instrumentos; muitos e distintos ritmos. É uma mudança rítmica e melódica também. A capacidade de observação é o que dá a você a fascinação pelas coisas e o poder de seguir pesquisando. Afinal, com mais elementos, obviamente você pode fazer muito mais. (Arnedo, apud Aguirrea e Ineillo: 2000: 18).*

3 – CHICO SCIENCE E O MOVIMENTO MANGUEBEAT.

Das profundezas da lama dos mangues pernambucanos, Chico Science e o Movimento Manguebeat lançaram um grito de renovação. Com uma composição poética afiada e contestadora e marcados pela batida agressiva e particular dos tambores de maracatu, jovens recifenses decidiram misturar a música pop internacional de ponta (o *rap*, as várias vertentes eletrônicas e o rock neopsicodélico inglês) aos gêneros tradicionais da música pernambucana (maracatu, coco, ciranda, caboclinho...), levando o funk e o rap a dialogar com a batida primal dos tambores.

O movimento Manguebeat, surgido no início dos anos 90, teve repercussão nacional e internacional, abrindo caminhos para que outros criadores se lançassem e fossem reconhecidos e colocando Recife – a *manguetown* – no circuito da "rede mundial de circulação de conceitos pop", como afirmavam em seu manifesto.

De acordo com Raymond Williams (1992), os movimentos têm um papel importante na história cultural, sobretudo moderna, e são um tipo de formação cultural em que artistas se congregam na busca comum de alguma meta específica. No século XX, ao invés dos grupos se organizarem de maneira mais formal, com regras e estatutos bem definidos, o que prevalece é a existência de movimentos com grupos organizados de maneira menos rígida, com menor formalidade. Os

movimentos passam a se marcar por um “determinado estilo ou posição cultural mais geral” e são, no dizer de Williams (1992: 66), “uma forma mais frouxa de associação em grupo, definida, primordialmente por uma teoria ou prática compartilhada, e muitas vezes não é fácil distinguir suas relações sociais diretas de um grupo de amigos que compartilham interesses em comum.” Ainda de acordo com Williams, é importante, ao analisar um movimento, perceber onde se formou, como é sua organização interna, como se relaciona com a sociedade e grupos externos e quais são seus objetivos.

O Manguebeat, de forma explícita e pública, assumiu-se enquanto movimento cultural. Seus criadores lançaram um manifesto – “Caranguejos com cérebro” – onde explicitavam seus objetivos e suas intenções; articularam, inicialmente, músicos organizados em bandas (Chico Science e *Nação Zumbi*, Fred 04 e *Mundo Livre* foram as primeiras e lideraram o movimento), produzindo um tipo de som que passaram a chamar de mangue; e, aos poucos, estenderam sua abrangência, passando a incorporar artistas plásticos, cineastas e estilistas que também concordavam com as bases propostas pelo manifesto e passaram a compartilhar a estética do mangue. Portanto, fica claro que é um movimento cultural, com as particularidades decorrentes do local e do tempo em que viviam – início da década de 90, na cidade de Recife, Nordeste do Brasil. Tais particularidades precisam ser explicitadas para entendermos a abrangência e a importância do Manguebeat e também para percebermos o seu diferencial em relação a outros movimentos musicais brasileiros, como a Tropicália.

Um dos principais pólos culturais nordestino, foi em Recife que surgiram, nos anos 60, o Movimento Cultural Popular (entre seus fundadores estava

Ariano Suassuna) e a proposta educacional inovadora de Paulo Freire. O então governador Miguel Arraes criara as Praças de Cultura, espalhadas pelos subúrbios da capital, para "interpretar, desenvolver e sistematizar a cultura popular" (Telles, 2000: 77). Neste espaço os grupos folclóricos se apresentavam e os estudiosos de cultura popular se reuniam para fazer suas pesquisas. Tais iniciativas serviram de modelo para os CPC – Centros Populares de Cultura – da UNE. Também eram de Pernambuco as Ligas Camponesas, lideradas por Francisco Julião. Enfim, Pernambuco e sua capital eram referência para a intelectualidade das esquerdas brasileiras no período, pólo criativo e cultural respeitado. Mas com golpe de 1964, líderes políticos e culturais foram presos ou tiveram que se exilar e as propostas inovadoras foram extintas.

A partir dos anos 70, Recife passou a viver um processo de decadência econômica, política e cultural. Seu declínio fica patente quando no princípio dos anos 90 ela foi considerada pela *Population Crisis Committe* (entidade com sede em Washington) como uma das cinco piores cidades do mundo em condições de vida (Telles, 2000). Nos anos 70 e 80, no campo musical, surgiram em Recife nomes como Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Nana Vasconcelos, mas para conseguirem projeção e desenvolverem seu trabalho tiveram que migrar para o "sul maravilha", como dizia Henfil.

Culturalmente, desde as primeiras décadas do século XX, em Pernambuco, incluindo aí sua capital, o pensamento e as práticas hegemônicas foram marcadas pelo resgate das tradições locais, numa postura nacional-popular de preservar o folclore e a cultura popular. Repudiavam-se as "novidades" que vinham de fora como inimigas a serem combatidas. Maracatu, coco, baião, frevo, festas

populares deveriam ser preservadas na sua "pureza". Cabe lembrar que o carnaval de Recife e Olinda sempre esteve relacionado com o frevo, ritmo e dança, e quando, no início dos anos 90, os trios elétricos baianos começaram a ocupar seu espaço nessa festa, chegou a ser aprovada por unanimidade uma lei municipal em Olinda que proibia a execução do *axé music* durante o carnaval e obrigava, conforme relata Telles (Op. cit.: 31), as orquestras contratadas para animar os bailes carnavalescos a tocarem no mínimo 60% de frevos.

Predominava, portanto, a idéia de um Nordeste fruto da construção ocorrida na primeira metade do século XX, e que tem em Gilberto Freyre um de seus principais mentores. Como sintetiza Moacir dos Anjos (2000: 48), através de ensaios, romances, músicas e pinturas, criou-se então "um legado de mitos, paisagens e memórias que lhes [para os nordestinos] seria específico e próprio", inventando códigos de compreensão simbólica de caráter regional e:

> *(...) ainda que fisicamente dispersos e distintos em quase tudo, os habitantes dos seus distantes recantos constroem um lugar simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma comunidade única (Ibid.).*

Mas, além de mapear e demarcar o que seria especificamente nordestino, percebe-se a intenção de "fixar a região como berço da nacionalidade brasileira", "guardiã das raízes e tradições culturais da nação" (Ibid.: 49).[42] Nas décadas posteriores este ideário, "por sua força imagética e apelo telúrico", continuou a marcar a produção cultural do Nordeste brasileiro "dotando-a de forte sentimento de localização no mundo, de identidade entre pares e de alheamento

---

[42] Moacir dos Anjos se refere sobretudo a Gilberto Freyre e seu *Livro do Nordeste* lançado em 1925.

voluntário a tudo que passasse ao largo de suas referências mais caras e próximas" (Ibid.).

Ariano Suassuna exemplifica ainda hoje tal postura. Dramaturgo, escritor e profundo conhecedor da cultura popular nordestina, ele faz questão de enfatizar que sua prioridade é a "arte popular e brasileira",[43] o que não se enquadra nessa definição é descartado. Sua noção de popular segue os parâmetros dados pelo nacional-popular, numa defesa inflexível da cultura popular contra qualquer "invasão" vinda de fora, sobretudo da cultura de massa norte-americana. Ao mesmo tempo, porém, Suassuna, em entrevista dada a Vandeck Santiago (1995: 3), propõe uma hibridação criativa entre arte popular e arte erudita, afirmando que "não existe distinção de qualidade" entre as duas. Colocar a cultura popular brasileira a dialogar com os clássicos gregos (como o faz em suas peças teatrais) e com a música erudita européia (presente no Movimento Armorial que ajudou a criar e tem seu apoio), para ele, não somente seria aceitável como "necessário" e "progressista"; mas ampliar esse diálogo abraçando a cultura pop, seria condenável pois acabaria por deteriorar o popular. Na análise que faz da proposta de Chico Science (que Suassuna insistia em chamar de "Chico Ciência") afirma que a fusão do rock e do pop com os ritmos populares nordestinos, ao invés de enriquecer, prejudicaria a cultura popular, afinal: "Não sei como uma coisa ruim pode valorizar coisas boas" (*Apud* Aragão, 2004: 1). Esse posicionamento é claramente explicitado em entrevista concedida a Nélson de Sá (1997:5):

> *Chico Science foi me procurar. Tivemos uma conversa extraordinária. Ele me disse, "Ariano, eu sou um armorial". Eu*

---

[43] Ver Santiago, V., 1995: 3.

> *disse a ele, "olhe, Chico, você me desculpe, mas está cometendo um equívoco". É um equívoco, porque ele parte da idéia de que pega os elementos da música popular, do maracatu rural etc. e aí, diz ele, para valorizar essa música, lança mão do rock, do rap. A meu ver, não está valorizando. Está vulgarizando. Como é que uma música inferior pode melhorar uma superior? A música brasileira da qual ele parte é de primeiríssima ordem. Quem fazia isso corretamente era Villa-Lobos, que pegava a música popular e transcendia, na busca de uma dimensão maior. Chico Science, a meu ver, está em posição equivocada. Agora, eu digo isso com o maior cuidado, porque eu gosto dele demais.*

A concepção nacional-popular na América Latina, no dizer de Moreiras (2001: 25) "define ou sutura a produção simbólica da região desde o início do século XX até o final da década de 70", mas ainda permanece posteriormente como horizonte para alguns de seus criadores. Estava baseado na estetização da política, com seu projeto estético-historicista e buscava salvaguardar e/ou reforçar a "especificidade do poder social latino-americano (...) contra um lado de fora ameaçador ou invasor" (Ibid.). Nos anos 90, o discurso da localização toma forma tendo em vista as transformações sofridas pela sociedade, e a ênfase recai sobre a cidade, o local e não mais sobre o nacional ou o regional, como é bem exemplificado pela proposta do Manguebeat.

Quando nos anos 90 os ventos da globalização começaram a soprar, atingindo Pernambuco, Recife e região, as reações conservadoras e protecionistas afloraram, pois se temia que os valores e a cultura locais fossem "destruídos" pela onda global avassaladora com seus valores e culturas estranhas à região. Em meio a respostas reativas que renegavam os estrangeirismos no vocabulário, na música, no teatro ou nas festas populares, construiu-se uma proposta diferente.

Jovens músicos recifenses desencadearam "uma operação de desentupimento 'das artérias enfartadas' da cultura recifense" (Telles, op. cit.: 9).

Eles não estavam dispostos a negar a cultura local com seus elementos próprios, mas sim lhe dar "sangue novo", conectando-a com a cultura globalizada. Fascinados pela diferença e pela possibilidade de dialogar com outras realidades, complexas e diversificadas, e conscientes da riqueza cultural da cidade onde viviam – presentes na música, na literatura, nos festejos populares, nas artes plásticas –, esses jovens criam o Movimento Manguebeat. Com sua antena parabólica fincada na lama, queriam captar o que vinha de fora e colocar a produção local a circular, enviando ao mundo seus sinais de vida e de criação. De acordo com Moacir dos Anjos (Op. cit.: 51), um dos estudiosos do movimento, esses jovens estavam imbuídos da noção de que:

> *O resultado mais paradoxal da intensificação dos fluxos mundiais de informação tem sido, de fato, o de frustrar expectativas de homogeneização de culturas e de fraturar a noção (...) de hierarquia entre elas; familiariza o mundo, ao contrário, com um ambiente cultural complexo e diversificado, instituidor de uma nova e ampliada cartografia da produção e circulação simbólicas.*

Ao invés de negar as diferenças raciais, econômicas ou culturais, eles trabalhavam a partir delas. Assim como a cidade em que moravam, dividida por rios e conectada por pontes, eles resolveram construir pontes que possibilitassem a conexão das diferentes regiões, classes sociais, experiências, pessoas e culturas. Provinham de locais distintos da cidade: alguns, dos bairros Chão de Estrelas e Peixinhos, periferia pobre de maioria negra; outros, de Rio Doce, bairro de Olinda de classe média (de onde saíram os mulatos Chico Science e Jorge du Peixe); e por fim, jovens brancos universitários da classe média, como Fred 04, morador de Candeias, bairro mais nobre de Recife. Eles não tinham, portanto, uma origem social única, como dá a entender Maria Rita Kehl (2004: 140) ao afirmar que "são jovens pobres da periferia de Recife" ou "meninos pobres das grandes periferias brasileiras [que começaram] a produzir um lugar diferenciado para a expressão de sua experiência"

(Ibid: 142), equiparando-os aos funkeiros cariocas ou ao rappers paulistas. O Manguebeat surgiu na periferia cultural do Brasil, e, nesse sentido, podemos descrever seus criadores, como o faz Kehl, como "habitantes das margens" que produzem "o som do *outro*".

Os dois principais articuladores do Manguebeat foram Chico Science, e Fred 04, líderes respectivamente das bandas *Nação Zumbi* e *Mundo Livre S.A.* Fred Montenegro se formou em jornalismo e trabalhou em jornais e televisões locais com jornalismo cultural, ao mesmo tempo em que tocava em bandas de rock. Assumiu artisticamente o nome de Fred 04, seu apelido acrescido dos dois últimos números de sua identidade. Da música se aproximou quando, adolescente, ouviu *A Tábua de Esmeralda*, álbum de Jorge Ben, de 1974, esse mesmo carioca criador do "Samba Esquema Novo", disposto a dialogar o samba com o rock. Depois, com seus amigos universitários e de festas, embrenhou-se pelo rock nas suas versões punk, *new wave* e gótica. Jorge Ben, porém, sempre permaneceu como referência. Teles (2000: 272) relata que, na primeira gravação *demo* da *Mundo Livre S.A.*, Fred 04 fez uma junção de "Fio Maravilha", do compositor carioca, com "Big Mouth Strikes Again", dos *Smiths*, dando-lhe o sugestivo nome de "Jorge Ben tries it again". Em seu primeiro CD, *Samba Esquema Noise*, gravado em 1994, esses cruzamentos ficaram explícitos, punk-rock e a reverência ao músico carioca, homenageado no próprio título:

> *Jorge Ben é meu ídolo desde a adolescência. Seu samba tem uma identidade fora dos padrões de mercado e uma linguagem própria.* Tábua das Esmeraldas *é o disco mais ouvido na minha vida, é meu disco de cabeceira. (...) Hoje somos uns punks mutantes, uns punks que resolveram chafurdar na MPB (Fred 04, apud Fioravante, 1994: 4).*

Mundo Livre S.A. cria um som, como analisa Luís Giron (1994: 1), "difícil de enquadrar em um público ou estilo, impossível definir se se trata de um disco de samba ou de rock". Perplexo o jornalista dá a palavra para que Fred 04 se explique:

> *É um samba em outra freqüência, em outra linguagem. Uma maneira de levar o samba aos metaleiros e rappers e quebrar a fronteira entre MTV e rádio AM. (...) Queremos devolver para o cotidiano o que ele nos empresta e tocar em AM e na MTV ao mesmo tempo.*

E arremata, resumindo a nova linguagem em duas frases: "Jorge Ben começou a usar guitarra para fazer samba. Eu estou usando cavaquinho para fazer rock" (Ibid.).

Até montar a *Mundo Livre S.A.*, Fred 04 participou de bandas que faziam um som mais pesado – a *Serviço Sujo*, estilo punk, e a *Câmbio Negro*, *hardcore*. Insatisfeito com o que fazia e querendo experimentar outras "ondas" sonoras, ele juntou-se, em março de 1984, com seu irmão Fábio e mais dois amigos e criaram a *Mundo Livre S.A.*, dispostos desde o princípio a "liquidificar influências", conectar local e global, samba e punk. Entre as canções, a que mais agradava nas primeiras apresentações públicas era "Lua dos Condenados": um rock-de-breque, inspirado em Moreira da Silva, que citava Lauren Bacall e Humprey Bogart, o que já dava uma idéia da mistura que fariam (Telles, 2000). A banda se desfez em 1987, quando os instrumentos foram todos roubados do local onde ensaiavam por um grupo punk que os acusava de traidores do movimento.

Fred resolveu então viver um tempo em São Paulo, trabalhando como jornalista. Aí ampliou seus contatos, conheceu o som de bandas roqueiras do ABC paulista, além do hip hop. Disposto a remontar a banda *Mundo Livre S.A.*, retornou a

Recife em 1988. Nesse período conheceu Chico Science e sua turma; percebendo as afinidades mútuas, resolveram somar esforços para injetar sangue novo nas veias culturais da velha Recife:

> *A gente agiu à maneira de Malcom McLaren.*[44] *Vimos que ali havia elementos para criarmos uma cena particular. Então bolamos gíria, visual, manifesto. Quase todas as músicas que fizemos depois disto continham palavras extraídas dos manifestos (Fred 04, apud Telles, op. cit.: 274).*

Francisco de Assis França era filho de uma família de classe média baixa vinda da Zona da Mata; nasceu em 1966, no bairro de Rio Doce, em Olinda, mas se assumia recifense: afinal vivia numa cidade que é duas – Recife e Olinda –, entrecortada de rios, pontes e manguezais, assim como a música que produziria, articulando distintas propostas, fértil, diversa e rica. Sua relação com o mangue e com a música começou cedo. Chico morava perto de um manguezal e, ainda adolescente, catava caranguejos no mangue para vender na feira. Assim conseguia recursos para ir aos bailes funks, já que seus pais não lhe davam dinheiro para isso, pois não gostavam do ambiente funkeiro. Nessa época, aos 12 anos, começou a participar da *Legião Hip Hop*, grupo de dança e rap.[45] Mas não era somente o funk e o hip hop que o moviam:

> *Quando eu era bem mais novo, lá pelos doze anos, dançava ciranda. A ciranda veio do interior, da Zona da Mata para o litoral. Meus pais tinham uma ciranda... então eu já dancei ciranda na praia, no bairro, e vi os maracatus também. Assisti na minha infância aos maracatus fazendo o acorda-povo, que acontece na época do São João, sempre lá pela meia-noite. As pessoas saem cantando. (...) Então eu vi todas essas coisas que nos ensinaram*

---

[44] Malcom McLaren foi quem criou a banda *Sex Pistols*, popularizando o *punk* e dando-lhe visibilidade internacional. O punk foi uma resposta necessária ao rock que estava se levando a sério demais, perdendo de vista o seu caráter de diversão.
[45] Ver relato de Pedro Só, 1993: [61].

> *como folclore, como uma manifestação já passada, mas que não é bem dessa maneira que você tem que ver. Existem ritmos ali que pode aprender a tocar porque é da sua terra, é do Brasil, é uma coisa que você entende – é a tua língua (Science, apud Teles, op. cit.: 277).*

Quanto aos estudos, chegou a concluir o segundo grau, mas percebeu que seu futuro era a música. Para sobreviver, trabalhava como funcionário público na empresa municipal de processamento de dados, a Emprel; nas horas de folga exercitava seu desejo: a música. Começou a compor aos 14 anos. Muitas foram as bandas que montou. A primeira *Orla Orbe*, de funk e hip hop, teve vida curta; a segunda, *Loustal* (nome em homenagem ao cartunista francês), tocava rock dos anos 60, mas misturado com o reggae, o funk soul e um frevo distorcido e pesado.

Em 1991, no trabalho, Chico conheceu o percussionista Gilmar Bola 8 (futuro componente da banda *Nação Zumbi)*, que o levou para conhecer a comunidade Daruê Malungo, no bairro Chão de Estrelas, um dos muitos núcleos de resistência da cultura negra existentes em Recife e Olinda. Ali, a partir da música afro e do maracatu, desenvolvia-se um trabalho social com crianças e adolescentes que aprendiam a tocar instrumentos de percussão, tentando-se assim retirá-los das ruas e dar-lhes uma perspectiva de vida. Maureliano, um dos líderes da comunidade, estava montando um grupo de afoxé e samba-reggae: *Lamento Negro*. Teles (Op. cit.: 267) afirma que "Chico era um personagem à procura de um som, quando encontrou *Lamento Negro*" e, fascinado pela batida dos tambores, pela energia da percussão e pelo trabalho que lá se realizava, resolveu integrar-se ao grupo. Mas não foi aceito de imediato, precisou passar por todo um ritual de iniciação, como confirma Maureliano (Ibid.): "Deixei ele esperando um ano, queria saber qual era a

dele. (...) Nossa atitude sempre foi assim. Se o cara foi lá só para ver, então não vai sentir o som. Se for pra sentir, então vai ver. Chico acabou indo para sentir."

Ao mesmo tempo em que fazia parte do *Lamento Negro*, Chico liderava *Loustal* e não esquecia de dar suas escapadas na Praça do Diário, reduto de emboladas em Recife. Por estar disposto a criar em meio a esse caldeirão musical e, como um cientista-músico aloucado, mexer com a alquimia de ritmos, recebeu de Renato Lins o apelido de Chico Science, logo transformado em seu nome artístico. Juntou os componentes da *Loustal* com alguns percussionistas da *Lamento Negro* e montou a banda *Chico Science e Nação Zumbi*, com a intenção de "se divertir" e de juntar pessoas que queriam "algo diferente, resgatando os ritmos regionais e a cultura pernambucana, somando-os aos elementos da cultura pop mundial, como o rap, o funk", como relatam os componentes da *Nação Zumbi* em seu site.[46]

A partir de diálogos inusitados, esses jovens criavam um som distinto, mas ainda sem nome, até que seu criador resolveu batizá-lo:

> *Eu juntei os caras e peguei alguns percussionistas do* Lamento Negro *junto com os integrantes de uma banda que eu tinha, que era o* Loustal. *A gente juntou e fizemos o* Chico Science & Nação Zumbi. *(...) Eu batizei essa coisa de resgatar os ritmos regionais e ligar isso à música pop mundial, pegar esses elementos e botar com a guitarra, o baixo e usar o sampler, usar tecnologia, eu dei o nome de mangue. Eu achei legal dar o nome de mangue por causa da cidade, por causa de uma poética que eu vivi. Um nome forte assim. Já o (complemento) beat veio da mídia (Science, apud Up to date, 1996).*

Interessante notar a controvérsia em torno da grafia do nome do movimento. "Mangue" foi a única palavra que permaneceu inalterada, afinal tinha

---

[46] Ver: http://www.geocities.com/SunsetStrip/Mezzanine/3620/frame_mangue.html.

sido dada pelos seus criadores. O complemento sofreu variações. A imprensa acrescentou “beat” (batida), o que desagradava Fred 04, que preferia “bit” (unidade de informação na linguagem da informática), mais adequado, segundo ele, com o ideário do movimento, como deixou claro em “Manguebit”, uma das faixas do primeiro CD de *Mundo Livre S.A.*:

> Sou eu um transmissor?
> Recife é um circuito?
> O país é um chip?
> Se a terra é um rádio,
> qual é a música?
> Manguebit – Manguebit

Mas acabou prevalecendo Manguebeat.[47]

O batismo foi oficializado em 01 de junho de 1991, na primeira reportagem que saiu na imprensa local – no *Jornal do Comércio* – com Chico Science. Chamado de MC – Mestre de Cerimônia, Chico divulgava a primeira apresentação pública de sua banda no Espaço Oásis, no bairro de Casas Caiadas, em Olinda, durante uma festa organizada por ele – a *Black Planet*. A reportagem anunciava: “Todos os sons negros vão rolar hoje à noite no Espaço Oásis: soul, reggae, hip-hop, jazz, samba-reggae, *funk*, *toast*, *ragamuffin* e um novo gênero criado pelo mestre de cerimônia MC Chico Science” (*Apud* Teles, op. cit.: 263). Chico dava o batismo oficial: “O ritmo chama-se Mangue”, e complementava: “É nossa responsabilidade resgatar os ritmos da região e incrementá-los junto com a visão mundial que se tem” (Ibid.).

---

[47] Nesta tese optamos pela grafia Manguebeat, presente em José Telles (2000), estudioso do tema, ao invés de Mangue Beat, como normalmente é grafado pela imprensa.

A cena artístico-cultural de Recife não passava por um bom momento. Sobreviver da música não era nada fácil, e financiar os gastos com os equipamentos, assim como encontrar locais para fazer as apresentações dos grupos, demandava um investimento que, sozinhos, eles não poderiam bancar. A solução foi juntar esforços e, se não havia espaço, criá-lo, como os homens-caranguejo que precisavam chafurdar na lama para retirar dela o seu ganha-pão:

> *Para fazer show era f... Tudo tinha que sair do bolso. Eu já conhecia o Fred O4 (do Mundo Livre) há um tempão, a banda dele fazia rock de breque, meio Morengueira, e propus uma associação. Deste embrião, saiu o movimento (Science, apud Pedro Só: 1993: [61][48]).*

O encontro de Chico Science e Fred 04 com suas respectivas bandas, jornalistas e outros músicos interessados em criar uma cena cultural em Recife levou-os a montar uma espécie de cooperativa de músicos:

> *Algumas pessoas que gostavam das mesmas coisas resolveram se unir e formar uma cooperativa. A gente queria que as coisas acontecessem na cidade, mas isso era muito difícil. Por isso resolvemos nos unir e fazer as coisas juntos. Tocávamos com o Chico Science e dividíamos o aluguel do som e do equipamento, tínhamos uns amigos que trabalhavam com informática que faziam os cartazes. Assim tudo ficou mais fácil. (...) É muito chato não ter espaço. (...) Tocávamos em puteiros do cais do porto e em restaurantes. Não tinha nenhuma casa noturna que abrisse para o rock. (Fred 04, apud Lemos, 1994: 7).*

Era o pontapé inicial para a criação do movimento que iria mobilizar logo em seguida artistas plásticos, poetas e futuros cineastas, dispostos a acabar com a pasmaceira e o isolamento cultural de Recife. A partir da metáfora do mangue, associada à fertilidade e à diversidade de ecossistemas, eles estavam dispostos a

---

[48] A pesquisa realizada no Caderno B do *Jornal do Brasil* foi feita através do acesso a seu banco de dados eletrônico, cuja paginação não corresponde à edição impressa. Por essa razão optei por colocar o número da página entre colchetes e assim o farei sempre que o mesmo fato se configurar.

intensificar as trocas culturais e por um fim ao isolamento cultural que, como afirma Moacir dos Anjos (2000: 53), “assim como o aterro dos estuários dos rios, só bloqueia a permuta de diferenças de que se alimentam os que vivem em cidades e mangues.” O símbolo do movimento – uma antena parabólica fincada na lama – já era o mais claro sinal do que buscavam: conectar o local, com seus costumes, músicas e tradições, ao mundo globalizado; enviando e recebendo informações, como bem afirmam seus dois principais líderes:

> *Somos caranguejos com antenas parabólicas. Saímos dos manguezais do Recife mas estamos de ouvidos abertos para todos os sons do mundo (Science, apud Arimatéia, 1993: [64]).*

E Fred 04 complementa:

> *Somos o primeiro satélite pop do Recife, um satélite de baixíssima tecnologia e altíssimo potencial de transmissão e processamento de informação (Fred 04, apud Sanches, 1995: 10).*

Esse grupo de jovens resolveu encarar a proposta com seriedade e determinação, e assim foi forjando seu espaço, organizando-se e planejando as ações para dar visibilidade ao incipiente movimento. Na imprensa local tinham seus aliados: Fred 04, formado em jornalismo, já trabalhara em jornais e televisões locais e conhecia os caminhos a serem percorridos; também amigos jornalistas entraram no jogo, assumindo a proposta. Eles criaram o cargo de Ministro da Informação, função ocupada por Renato L. (Lins), também jornalista, embasados no exemplo do grupo norte-americano *Public Enemy*. Sua tarefa seria cuidar da organização dos shows e das estratégias de marketing “para entrar nos esquemas”, como ele mesmo afirmava em entrevista a Pedro Só (1993: [61]). Os meninos do mangue estavam dispostos a usar todos os mecanismos que estavam à disposição para divulgar sua proposta e estender sua abrangência, sem medo do mercado e do *marketing*, demonizados, por

exemplo, por grande parte da MPB dos anos 60, que considerava que a cultura e a arte não deveriam se envolver com essas "questões menores". Novos tempos pediam novas soluções.

Nas muitas entrevistas que saiam, primeiro na imprensa local, depois na nacional, percebe-se claramente que os *mangueboys* estavam articulados e sabiam muito bem como vender seu produto criativo. Proferiam frases certeiras, impactantes, que invariavelmente viravam manchetes nos cadernos de cultura dos jornais. Trabalhavam com o imaginário das pessoas, criando símbolos como o "caranguejo com cérebro", a "antena parabólica encravada na lama", além de um vocabulário composto por expressões próprias, calcado na cultura que se desenvolveu em torno dos manguezais, divulgando-o pela imprensa e nas letras das músicas. Os seguidores do movimento eram denominados *mangueboy* e *manguegirl*; os criadores eram os "caranguejos com cérebro".

O figurino também era parte importante na montagem do imaginário do movimento. No figurino de um *mangueboy* não podia faltar o chapéu de palha e o colar de plug – para dar conta de um de seus slogans "Plugue-se", "entre nessa onda." Chico Science, com chapéu de palha, tênis e óculos escuros comprados em camelô, lembrava o visual dos caboclos de lança do maracatu rural. Ele criou a moda mangue, e nos espetáculos e nas ruas de Recife passou a ser comum encontrar jovens que seguiam suas dicas:

> *Recife tem a tradição dos mascates. A gente procura achar coisas interessantes nos camelôs e também reciclar roupas velhas. Não é que você vá descartar roupas novas e de loja. O barato é usar a criatividade e misturar as coisas. Poder botar um Bamba, com uma calça legal de tergal, um chapéu de palha ou de "velho", camisas coloridas, óculos antigos ou de metalúrgico (Science, apud Teles, op. cit.: 304).*

O movimento precisava de um manifesto público, e este foi escrito depois de intensas discussões no Bar do Caranguejo, na praia de Barra da Jangada. A redação final coube a Fred 04 e ao Ministro da Informação Renato L. No texto do manifesto fica explícito o diálogo dos *mangueboys* com Josué de Castro,[49] a começar pelo título – "Caranguejos com cérebro" – nele inspirado. Castro foi uma espécie de guru intelectual do movimento, e o ciclo do caranguejo por ele descrito perpassa o manifesto e várias criações dos *mangueboys.* Para comprovar, intercalamos alguns textos do guru com o manifesto do Manguebeat.

Josué de Castro, ao analisar os manguezais de sua terra natal, mostrava a simbiose estabelecida entre os homens que aí viviam e os caranguejos, um dependente do outro e ambos dependentes do mangue, que lhes dava a vida e o sustento. Inicialmente, Castro dava a conhecer o caranguejo:

> *Se a terra foi feita pro homem, com tudo para bem servi-lo, também o mangue foi feito especialmente pro caranguejo. Tudo aí, é, foi ou está para ser caranguejo, inclusive a lama e o homem que vive nela. A lama misturada com urina, excremento e outros resíduos que a maré traz, quando ainda não é caranguejo, vai ser. O caranguejo nasce nela, vive dela. Cresce comendo lama, engordando com as porcarias dela, fazendo com lama a carninha branca de suas patas e a geléia de suas vísceras pegajosas. (Castro, 1937: 29)*

Em seguida estabelecia a conexão simbiótica do caranguejo com o homem que vive no mangue:

---

[49] Josué de Castro, médico e escritor, autor de uma extensa obra, em torno de 22 livros, entre os quais se destaca *Geografia da fome* (traduzido para 33 idiomas) e *Homens e caranguejos* (obra que Chico Science afirmava em reportagens ser o seu livro de cabeceira). Castro foi representante do Brasil na FAO, respeitado pelas análises acuradas feitas sobre os problemas do Terceiro Mundo, sobretudo a fome, suas causas e conseqüências. Foi obrigado a se exilar do país depois do golpe militar de 1964, morrendo em Paris nove anos depois.

> *Por outro lado o povo daí vive de pegar caranguejo, chupar-lhe as patas, comer e lamber os seus cascos até que fiquem limpos como um copo. E com a sua carne feita de lama fazer a carne do seu corpo e a carne do corpo de seus filhos. São cem mil indivíduos, cem mil cidadãos feitos de carne de caranguejo. O que o organismo rejeita, volta como detrito, para a lama do mangue, para virar caranguejo outra vez (Ibid.: 30).*

O manifesto[50] é didaticamente dividido em três partes, todas elas em torno da palavra MANGUE, nome e eixo condutor do movimento, aquele que é "um paraíso, sem o cor-de-rosa e o azul do paraíso celeste, mas com as cores negras da lama, paraíso dos caranguejos" e que, com "bruta camaradagem", dá tudo, "casa, comida: mocambo e caranguejo" ao homem (Castro, op. cit.: 28). A primeira parte, "Mangue – o conceito", apresenta as características e a riqueza do mangue, explicitando as razões da sua escolha para denominar o movimento, que também se queria diverso, produtivo e fértil, mesmo que alguns possivelmente não o valorizassem:

> Estuário**.**
>
> *Parte terminal de um rio ou lagoa. Porção de rio com água salobra. Em suas margens se encontram os manguezais, comunidades de plantas tropicais ou subtropicais inundadas pelos movimentos dos mares. Pela troca de matéria orgânica entre a água doce e a água salgada, os mangues estão entre os ecossistemas mais produtivos do mundo.*
>
> *Estima-se que duas mil espécies de microorganismos e animais vertebrados e invertebrados estejam associados à vegetação do mangue. Os estuários fornecem áreas de desova e criação para dois terços da produção anual de pescados do mundo inteiro. Pelo menos oitenta espécies comercialmente importantes dependem dos alagadiços costeiros.*
>
> *Não é por acaso que os mangues são considerados um elo básico da cadeia alimentar marinha. Apesar das muriçocas, mosquitos e mutucas, inimigos das donas-de-casa, para os cientistas os*

---

[50] Aqui se recorreu à versão do "Manifesto Caranguejos com Cérebro" que aparece no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, de *Chico Science e Nação Zumbi*, 1994.

mangues são tidos como os símbolos de fertilidade, diversidade e riqueza.

A segunda parte, “Manguetown – a cidade”, apresenta Recife, aquela que Josué de Castro (Op. cit.: 16) assim descrevia:

> *Recife é todo esse mosaico de cores, de cheiros e de sons. Nesse desadorado caos urbano, reflexo confuso da fusão violenta de várias expressões culturais, só uma coisa tende a dar um sentido estético próprio à cidade do Recife. A absorver e a anular os efeitos dos contrastes desnorteadores, dando um selo inconfundível à cidade. É a paisagem natural que a envolve. O seu mundo circundante, com seus acidentes geográficos e sua atmosfera sempre em vibração, varada em todos os sentidos pelos reflexos intensos da luz sobre as águas.*

A cidade dos rios, das pontes, de “telhados, torres e cúpulas”, tradições portuguesas, holandesas e afro-brasileiras, mas também a “cidade dos mocambos”, com suas choças, casebres, com “telhados de capim, de palha e de folhas de flandres” (Ibid.: 21). É nela e partir dela que os “caranguejos com cérebro” e os *mangueboys* estavam construindo seu movimento:

> Manguetown - A cidade.
>
> *A planície costeira onde a cidade do Recife foi fundada, é cortada por seis rios. Após a expulsão dos holandeses, no século XVII, a (ex) cidade “maurícia” passou a crescer desordenadamente as custas do aterramento indiscriminado e da destruição dos seus manguezais.*
>
> *Em contrapartida, o desvairio irresistível de uma cínica noção de “progresso”, que elevou a cidade ao posto de “metrópole” do Nordeste, não tardou a revelar sua fragilidade.*
>
> *Bastaram pequenas mudanças nos “ventos” da história para que os primeiros sinais de esclerose econômica se manifestassem no início dos anos 60. Nos últimos trinta anos a síndrome da estagnação, aliada à permanência do mito da “metrópole”, só tem levado ao agravamento acelerado do quadro de miséria e caos urbano.*
>
> *O Recife detém hoje o maior índice de desemprego do país. Mais da metade dos seus habitantes moram em favelas e alagados.*

> *Segundo um instituto de estudos populacionais de Washington, é hoje a quarta pior cidade do mundo para se viver.*

Recife – a *manguetown* – foi tema de várias músicas de Chico Science, afinal para ele "Mangue é o Recife", e era fundamental para o movimento deixar bem explícito onde estavam situados. O Manguebeat tinha uma localização precisa e a partir dela queriam se conectar com o Brasil e com o mundo. O seu diferencial passava por essa localização, pelo específico da cultura aí produzida. Era a partir desse contexto que eles criavam: uma grande cidade, mas periférica e com sérios problemas; era nela que queriam injetar energia para desobstruir suas veias e também fincar sua antena parabólica para mandar e receber informações, para fazer as trocas e colocar a *manguetown* no contexto globalizado, como fica explícito em "Antene-se", canção que está no primeiro CD que lançaram – *Da Lama ao Caos*:

> É só uma cabeça equilibrada em cima do corpo
> Escutando o som das vitrolas, que vem dos mocambos
> Entulhados à beira do Capibaribe
> Na quarta pior cidade do mundo
> Recife, cidade do mangue
> Incrustada na lama dos manguezais
> Onde estão os homens caranguejos
> Minha corda costuma sair de andada
> No meio da rua em cima das pontes
> Procurando antenar boas vibrações
> Procurando antenar boa diversão
> Sou, sou, sou, sou, sou Mangueboy !!!
> Recife, cidade do mangue
> Onde a lama é a insurreição
> Onde estão os homens caranguejos
> Minha corda costuma sair de andada
> No meio da rua em cima das pontes
> Procurando antenar boas vibrações
> Procurando antenar boa diversão
> Sou, sou, sou, sou, sou Mangueboy !!!

A terceira parte do manifesto descreve o estado de emergência em que vivia a *manguetown*, com suas veias obstruídas e prestes a infartar. A ação predadora

do homem havia atingido os rios e estuários (o seu centro vital que mantinha o manguezal vivo), e também os seus cidadãos, lobotomizados e paralisados pela depressão de ver sua cidade em processo de decadência física, cultural e econômica. Ao detectarem essa situação, questionam o que poderia ser feito e chegam à conclusão: "Simples! Basta injetar um pouco de energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias de Recife." Eles se insurgem contra esse estado das coisas, apresentam a sua proposta e se apresentam, mostrando a quem estão afiliados, lista extensa e diversa:

> Mangue - A cena.
>
> *Emergência! Um choque rápido, ou o Recife morre de infarto! Não é preciso ser médico pra saber que a maneira mais simples de parar o coração de um sujeito é obstruir as suas veias. O modo mais rápido também de infartar e esvaziar a alma de uma cidade como o Recife é matar os seus rios e aterrar os seus estuários. O que fazer para não afundar na depressão crônica que paralisa os cidadãos? Como devolver o ânimo deslobotomizar e recarregar as baterias da cidade? Simples! Basta injetar um pouco da energia na lama e estimular o que ainda resta de fertilidade nas veias do Recife.*
>
> *Em meados de 91 começou a ser gerado e articulado em vários pontos da cidade um núcleo de pesquisa e produção de idéias pop. O objetivo é engendrar um "circuito energético", capaz de conectar as boas vibrações dos mangues com a rede mundial de circulação de conceitos pop. Imagem símbolo, uma antena parabólica enfiada na lama.*
>
> *Os* mangueboys *e* manguegirls *são indivíduos interessados em: quadrinhos, tv interativa, antipsiquiatra, Bezerra da Silva, Hip Hop, midiotia, artismo, música de rua, John Coltrane, acaso, sexo não-virtual, conflitos étnicos e todos os avanços da química aplicada no terreno da alteração e expansão da consciência.*

Lançaram o manifesto na imprensa local ainda em 1991. Sua proposta – explicitada no manifesto, no tipo de música que criavam e em suas apresentações performáticas – obtém grande repercussão entre intelectuais, artistas de várias áreas

e, sobretudo, em meio a grande parcela da juventude recifense que entrou no jogo, comprou a briga e partiu para a ação: resgatar a Recife dos mangues, fértil, diversa e criativa. Iniciou-se um processo de renovação cultural da *manguetown*, que passava a ser olhada de maneira diferente pelos seus jovens músicos, artistas plásticos, cineastas e estilistas de moda. O Manguebeat conectou a música e a diversidade cultural de Recife ao cenário brasileiro e internacional, criando uma linguagem que sintonizava os elementos regionais com aqueles produzidos na aldeia global pop. Com uma postura crítica e não folclorizada, recusavam-se a preservar uma pretensa pureza original da cultura e das tradições locais, ao mesmo tempo em que se negavam a adotar de forma acrítica aqueles produtos culturais produzidos pelas culturas globalizadas. Se "estamos vulneráveis às influências de fora", temos "de regar as nossas raízes culturais, valorizá-las. É isso que faz a nossa força", como afirmava Science (*Apud* Chacur, 1996). Moacir dos Anjos (2000: 53-54) sintetiza esse processo ao afirmar que:

> *Através da injeção de "um pouco de energia na lama", mostraram ser possível conectar o universo fértil dos manguezais "com a rede mundial de circulação de conceitos pop", dando, com isso, ânimo e corpo novo à diversidade cultural da cidade. Ao invés de causar a morte das tradições musicais de Pernambuco, o movimento mangue tornou-as contemporâneas dos que se ocupam da criação artística local.*

E Moacir dos Anjos conclui, afirmando que a estratégia do Manguebeat não se restringia somente à música ou à renovação cultural de Pernambuco porque sua proposta abarcava uma postura geral de criação: "O mangue é qualquer parte, é um ponto de vista de onde se fazem e desfazem, com lama e computadores, pontes com outras partes" (Ibid.: 54).

A realização, em Recife, do primeiro Festival Abril Pro-Rock, em 1992, abriu as portas do movimento para o cenário nacional, pois recebeu ampla cobertura da imprensa carioca e paulista. *Chico Science e Nação Zumbi* são os que primeiro conseguiram romper as barreiras locais. Através de shows realizados em Recife, arrecadaram dinheiro suficiente para fazer uma turnê pelo Sudeste, apresentando-se em Belo Horizonte e em São Paulo. Na capital paulista a repercussão foi imediata. Apresentaram-se no espaço Aeroanta, com lotação esgotada, além de participarem, na TV Cultura, de dois programas de significativa repercussão entre jovens mais "descolados", o *Fanzine* e o *Metrópoles*, e também do *Programa Livre*, comandado por Serginho Groissman, no SBT. Em 1993 aconteceu a segunda edição do Abril Pro Rock, transmitido diretamente pela MTV nacional. *Chico Science e Nação Zumbi* foram, então, contratados pela Sony Music e em outubro começaram as gravações do seu primeiro CD – *Da Lama ao Caos*.[51] O lançamento do CD aconteceu em 1994. Nesse mesmo ano, *Mundo Livre S.A.* gravou e lançou *Samba Esquema Noise*, pelo selo Banguela, criado pela banda *Titãs*, com distribuição feita pela Warner Music. Depois deles, foi a vez de *Mestre Ambrósio* e *Faces do Subúrbio*. O caminho estava aberto para que o som produzido em Recife se espalhasse pelo Brasil. Importante notar que a semelhança entre as bandas saídas do Manguebeat era comportamental, a atitude de romper as barreiras do local, colocando-o a circular na aldeia global, criar uma música capaz de combinar o regional com o universal, uma "música antenada". Cada uma das bandas fazia isso à sua maneira. Maracatu, forró, samba, coco... com o pop, o rock, o som eletrônico, o

---

[51] CD produzido por Liminha, que nos anos 80 foi um dos responsáveis pelo sucesso de várias das bandas de rock brasileiras.

rap: “Nossas bases são os ritmos brasileiros, retrabalhados de forma experimental” (Science, *apud* Caderno B, 1997: 11).

Em tempos de internet, infovias, fax e deslocamentos facilitados de um espaço a outro, os fluxos de informações entre culturas, nações e continentes são muito mais ágeis e eficientes, mas é preciso ter acesso a esse aparato tecnológico e saber lidar com ele. Em um mundo que tem sua geografia de poder muito bem demarcada, nem todos conseguem ter acesso a esses bens, sobretudo quando se vive num país em que a desigualdade sócio-econômica ainda é regra e que aos altos índices de analfabetismo das letras se acrescenta um ainda maior analfabetismo digital. Mas os *mangueboys* estavam dispostos a usar todos esses meios para fazer sua proposta chegar ao mundo, afinal ninguém escolhe impunemente como símbolo uma antena parabólica e, como dizia Science (*Apud* Moriconi, 1996), “depende das pessoas mesmo, de bater o pé, de se inteirar; se for preciso falar inglês para se comunicar, então vamos aprender inglês.”

Para colocar esse plano em ação, aproveitavam todas as brechas que apareciam, planejando os passos seguintes; “antenados” com o novo contexto de uma sociedade que se globalizava, resolveram usar isso a seu favor. Durante um festival de *world music* realizado em Salvador, em 1994, o produtor do Chico Science, Paulo André,[52] estabeleceu contato com Sean Barlow, da revista *Afro Pop Worldwide*, e Dansann MacLane da *Rolling Stones* e do *Village Voice*, o que lhes possibilitou a edição de reportagens muito favoráveis nessas revistas. De Sean Berlow ganharam um catálogo com contatos de festivais, clubes e produtores de *world music*. Com esse

---

[52] Informações dadas por Paulo André a Telles (2000).

material em mãos, Paulo André enviou *Da Lama ao Caos* e respectivo *release* da banda para os vários endereços do catálogo. Science (*Apud* Up to Date, 1996) assim comentou esse fato:

> *Nós pensamos: "vamos espalhar". É esse o nosso satelitezinho. É algo que com parafuso e outras coisas mais você faz e ele sai voando por aí. Aí vai caindo e você vai soprando, tentando botar pra frente. Então atingiu vários lugares, vários países, chegou em vários canais.*

Os convites começaram a aparecer. Montaram uma turnê pela Europa e pelos Estados Unidos:

> *A turnê foi toda montada por nós. Foi um sacrifício muito grande. Sacrificamos cachê para gastar lá fora. A gente não fez uma coisa sem pensar. Deu tudo certo porque fizemos tudo certo. Fomos independentes, corremos por fora (Science, apud Lemos, 1995: 5).*

Tocaram em festivais conhecidos como o de Montreux, na Suíça, o Summerstage, no Central Park de Nova York, além de fazerem apresentações em Miami, Berlim e Bruxelas. Foi grande a receptividade do público, da crítica e de outros músicos que se interessaram pela sua proposta. Entre estes, David Byrne que, ao falar sobre Chico Science, sintetizou em termos gerais a importância e o diferencial da Manguebeat como um todo:

> *[Chico Science] falava para as pessoas ouvirem. Ele representava algo novo na música brasileira. Os elementos do rock estavam lá, mas também os tambores do maracatu. A maneira como ele juntou isso, seus textos, letras, a atitude, tudo isso fez dele algo novo. Não foram esses elementos que o fizeram novo, mas a maneira como conseguiu juntá-los (Byrne, apud Vieira: 1997: 3).*

No Central Park tocaram com Gilberto Gil, aproximando os dois movimentos – Tropicália e Manguebeat – que, a seu tempo e a seu modo, conectaram o som do Brasil com o pop, abrindo novos caminhos dentro da MPB, alargando seus limites e construindo pontes que ligavam sonoridades e culturas que

até então permaneciam ilhadas. Esse diálogo com a Tropicália se consumou em 1996, quando da gravação do segundo disco de *Chico Science e Nação Zumbi – Afrociberdelia*, pois Gilberto Gil participou da faixa "Macô", e também a banda fez uma releitura *sampleada* de "Maracatu Atômico", de Mautner (já gravada anteriormente por Gil).

Mas, em fevereiro de 1997, quando saia da *manguetown* e se dirigia para Olinda, Chico Science, o líder do movimento, sofreu um acidente de carro e morreu. Sua morte pode ser tomada como o encerramento de um ciclo. O movimento Manguebeat como tal já havia cumprido o seu objetivo e deixava de existir, mas a proposta por ele trazida, não. *Mundo Livre S.A., Nação Zumbi, Mestre Ambrósio* continuaram a produzir, e novas bandas, cantores, compositores, poetas, artistas plásticos surgiram em Recife e em outras partes do país, imbuídos com o espírito *mangueboy*, assim sintetizado por Science em "Mateus Enter":

> Eu vim com a Nação Zumbi
> Ao seu ouvido falar
> Quero ver a poeira subir
> E muita fumaça no ar
> Cheguei com meu universo
> e aterriso no seu pensamento
> Trago a luzes dos postes nos olhos
> Rios e pontes no coração
> Pernambuco embaixo dos pés
> E minha mente na imensidão.[53]

O espaço já havia sido aberto. Muitas antenas parabólicas tinham sido fincadas na lama e continuariam a enviar e a receber informações do Brasil e do mundo.

---

[53] "Mateus Enter", de Chico Science, gravada no CD *Afrociberdelia*, 1996.

4. ZECA BALEIRO E SUA EMBOLADA.

A produção artística de Zeca Baleiro interpela diretamente questões colocadas pela contemporaneidade. A brecha aberta pelo Manguebeat possibilitou a abertura de espaços para criadores vindos de partes do Brasil que até então eram desconsideradas ou ocupavam espaço secundário dentro do cenário da MPB. Se Recife nos anos 90 entrou no mapa musical da MPB com Chico Science, São Luís, com sua cultura e tradição, entrou com Zeca Baleiro.

O primeiro CD que lançou em 1997 no mercado fonográfico – *Por onde andará Stephen Fry* – e os demais que se seguiram foram resultado de um trabalho anterior de muitos anos de batalha, de sedimentação de uma proposta em que se percebe o desejo de colocar na berlinda uma produção absolutamente antenada com o tempo em que vive, em termos de processos sociais e de música contemporânea - ritmos, idéias, performance.

Na produção de Baleiro, o bumba meu boi, o axixá, o baião, convivem com o rap, a MPB, o rock e o reggae. Romper fronteiras, conhecer propostas diferentes da sua, deixar-se penetrar pela cultura do outro, interagindo nesses processos, são um traço marcante desse maranhense. Batizado pelos pais de José Ribamar Coelho dos Santos, ganhou dos amigos de faculdade o apelido de Zeca Baleiro, pois vivia com balas nos bolsos e chegou a ter uma loja de doces para se sustentar. Para entendermos como ele construiu sua proposta musical, alguns bons índices podem ser buscados em sua história pessoal, lá em terras maranhenses.

Nascido em São Luiz, em 1966, com poucos meses seus pais se mudaram para Arari, interior do Maranhão, a 150km da capital. Ali passou a sua infância e tomou contato com a cultura popular, suas festas, suas músicas, seus

costumes. O contato com a música e a vontade de tocar, compor e cantar vieram desses tempos mais longínquos. Sua infância foi povoada de músicas do rádio e da rua. Da rua vieram as cantigas de roda do interior do Maranhão, com uma temática mais infantil ("... e que é uma coisa do cancioneiro lusitano também, uma herança já adaptada com um linguajar caboclo do interior maranhense, e do Nordeste de um modo geral" – Baleiro, *apud* Up to Date, 1998), o bumba meu boi, as músicas dos terreiros de macumba, a música brega que ouvia nos muitos circos que passavam pela sua cidade.

Em sua família, de acordo com Cláudia Miranda (1988), seu tio Herculano tocava cavaquinho e era um astro em Arari, seu tio Samuel tinha o Cassino São Jorge, que abrigava os shows da cidadezinha, e seus irmãos – tinha cinco, dos quais era o caçula – montavam saraus "na porta de casa para entreter a vizinhança." Zeca assim descreve essa família musical:

> *O cotidiano dessas cidades é muito permeável de música. Minha mãe cantava, e na juventude dela, ela tinha um regional com os tios. Ninguém se tornou um profissional, mas o regional tocava em família, o irmão tocava cavaquinho, o outro tocava flauta, tinha o* crooner*, eles tocavam sambinhas. Meus dois irmãos tocavam violão, todo mundo cantava mais ou menos afinado. E cantava-se muito, compravam-se muitos discos. A presença da música era muito marcante (Apud Up to Date, 1998).*

Mas o mais importante era o velho rádio de válvulas Transglobe, de seu pai, de ondas médias e curtas – "(...) que ficava ligado o tempo inteiro na minha casa" (Ibid.) . Através dele ouvia rumbas, reggaes e merengues (tocados nas rádios caribenhas que sintonizava), a MPB que se produzia no Rio de Janeiro, os carimbós

do Pará, o som sertanejo do interior de São Paulo, Roberto Carlos, Fagner...[54] Enfim, ouvia uma salada musical para todos os gostos, que Zeca (*Apud* Miranda, 1998) sintetiza muito bem ao afirmar: "Cresci sem ter noção de fronteiras entre os gêneros e ritmos".

Levado pelas águas, voltou para São Luís, pois uma enchente em Arari fez com que seu pai tivesse que fechar a farmácia da família e rumasse para a capital para tentar a sorte. A chegada na capital ampliou os horizontes culturais e, sobretudo, musicais desse menino – tinha então 8 anos. Passou, por conta própria, a procurar outras referências, saindo à cata de novos sons em casas de discos e entre os amigos. Acrescentou em seu balaio o rock, com *Yes*, *Pink Floyd*, Dylan, *Beatles*, sem esquecer da MPB, "descobrindo peças raras como o cantor Sérgio Sampaio" (*Apud* Up to date, 1998), que tinha "uma poesia direta, autoral". Aprendeu a tocar violão sozinho e, aos 14 anos, começou a compor. "Passou" literalmente pela universidade, onde cursou um ano de agronomia e alguns meses de jornalismo. Percebeu então que o seu caminho era a música, mas para isso precisava expandir seus horizontes. Em São Luiz, com seu amigo Nosly Júnior, montou um show, chamado "Umaisum", considerado por Baleiro o ponto de partida; tinha então 20 anos e resolveu assumir-se como músico-compositor. Acompanhou seu amigo a Belo Horizonte para participar de um seminário de música organizado por Toninho Horta e resolveu por lá permanecer por um tempo. Envolveu-se com o ambiente musical da capital mineira, participando de projetos e espetáculos:

> *Porque enquanto você está na sua casa, tem aquela coisa de que "santo de casa não faz milagres". Quando você sai e vai tocando a*

---

[54] Cf. entrevistas dadas a Bráulio Neto (1997) e Cláudia Miranda (1998).

> *outras pessoas, de outras culturas de outros estados, isso acaba dando uma outra referência. Eu pensei "não é só a minha família que gosta do que eu faço". E o trabalho estava engatinhando, era um pouco imaturo, eu próprio sabia disso. Mas já tinha uma semente ali plantada (Baleiro, apud Up to date, 1998).*

Retornou, depois de dois anos, para São Luiz, onde se juntou com outras pessoas também dispostas a agitar culturalmente a ilha. Dispostos a levar a arte para as ruas, criaram espetáculos, uma revista cultural – "Um de Grau" – e montaram um circo dentro do campus da Universidade Federal do Maranhão para divulgar suas propostas. Num desses espetáculos, durante um seminário em defesa da Amazônia, Zeca Baleiro desentendeu-se com parte do público (alguns grupos folclóricos) que começaram a vaiar a sua apresentação, feita em cima de experimentalismos com os ritmos locais. Numa atitude que lembra Sérgio Ricardo, durante o festival da Record, em 1967,[55] Baleiro quebrou seu violão e começou a xingar o público que não entendia a mistura musical que fazia (Décio Sá, 1998). Com muitas ambições estético-musicais e não tendo com quem dialogar, concluiu que o seu ciclo no Maranhão se havia encerrado:

> *Foi ficando uma situação limite, uma sensação de claustrofobia. (...) Vim [para São Paulo] meio assustado com a idéia, mas eu tinha que vir. Eu não tinha escolha, era matar ou morrer. (...) Era uma coisa de salvação mesmo. (...) Eu precisei voltar para desejar sair (Baleiro, apud Up to date, 1998).*

A necessidade de expandir seus horizontes o fez, em 1991, vender tudo o que tinha e deslocar-se para centros maiores. A "Paulicéia Desvairada" foi a cidade escolhida:

---

[55] Sérgio Ricardo, no III Festival de MPB da Record, em 1967, é duramente vaiado enquanto apresentava sua música "Beto Bom de Bola", enfurecido, quebra seu violão e o atira sobre o público. Ver Homem de Mello (2003).

> *Morando em São Luiz, uma ilha no sentido geográfico e também cultural, eu tinha necessidade de me relacionar com o mundo, travar um diálogo estético com outras culturas, outras formas e projetos, por isso o deslocamento.O fato de vir para São Paulo foi uma casualidade, mas sei que isso interferiu de forma definitiva no meu processo criativo (Zeca, 2000).*

A batalha por construir seu espaço em São Paulo não foi fácil, mas não o fez desistir. Se em São Luís era "um marasmo cultural" e as pessoas não entendiam seu trabalho, achando "um sacrilégio misturar bumba-meu-boi com rock", na grande metrópole muitos viam os ritmos nordestinos com certo preconceito – "(...) o pessoal da cidade grande achava o baião brega" (Baleiro, *apud* Up to date, 1998). Precisava encontrar sua turma. Entrou em contato com outros artistas migrantes (como Chico César vindo de João Pessoa, Rita Ribeiro, do Maranhão) que, como ele, escolheram a grande metrópole para expandir os horizontes e se lançar nacionalmente, e também com a cena *underground* paulistana (como Carlos Careka, Maurício Pereira, André Abujamra e seu grupo Karnak):

> *Fui conhecendo outras pessoas, músicos, compositores, cantores, que estavam com ambições parecidas. Ou seja, fazer música brasileira, atual e voltada para o mundo. (...) Fui conhecendo as pessoas aqui em São Paulo e fui me enturmando com os meus iguais. (...) Fui me localizando. Há pessoas com idéias parecidas. Há lugar para nós (Ibid.).*

Fez shows pela noite em espaços alternativos, como o *Porquoi Pas*, um bar que existia na Pompéia, o KVA – misto de bar casa noturna; ou o Espaço

Anexo – com programação que mesclava música instrumental e MPB, com o projeto TNT (Talentos Novos Talentos),[56] ou em projetos da Secretaria da Cultura.

A exemplo do que os *mangueboys* haviam feito com Pernambuco, a bagagem cultural que Baleiro trazia do Maranhão foi colocada a dialogar na grande metrópole com outros referenciais, sedimentando sua proposta musical.Sentindo-se preparado, partiu para o próximo e decisivo passo: gravar um CD e, assim, expor-se e expor seu trabalho para públicos mais amplos, lançando-se no concorrido mercado da MPB. Antes já tinha montado sua banda – a *Mandabala*, feito um *demo*, escolhendo entre as mais de 500 canções já compostas – todas, hoje, compiladas em seu computador, como gosta de enfatizar. Após muitas tentativas nas mais diferentes gravadoras, acabou firmando contrato com a MZA, selo do produtor Mazzola, distribuído pela Polygram. Gravou o primeiro CD – *Por onde andará Stephen Fry*, lançado em 1997.

A cena musical brasileira estava então modificada. *Chico Science e Nação Zumbi* já tinham lançado nacionalmente o Manguebeat, abrindo espaço no cenário para propostas que experimentassem novas sonoridades, mesclando os ritmos populares do nordeste com o som das grandes metrópoles. Mas outras modificações haviam acontecido. Luiz Tatit (2004) nos ajuda a entendê-las.

Na década de 80 aconteceu um *boom* de bandas de rock nacional, que tomaram de assalto o mercado, as rádios FM, as gravadoras e a televisão, disputando

---

[56] Ana Cristina Pessini (1997: 53), em reportagem para a *Revista da Folha*, em novembro de 1997, descreve esses espaços, destacando que: "Os anos 70 e 80 foram do Lira Paulistana, do Espaço Off e do Teatro Mambembe. Agora são pequenos espaços como o KVA, o Anexo Domus e A Casa, inaugurados neste ano, que apostam na renovação do cenário musical paulistano. Para isso mantêm uma programação musical constante, diversificada e de qualidade destacando novos talentos."

espaço com o rock, o funk e o reggae que vinham de fora, sobretudo dos Estados Unidos. Bandas como *Blitz*, *Paralamas do Sucesso*, *Titãs*, *Barão Vermelho*, *Legião Urbana*, *Ira* e muitas outras construíram seu espaço na abertura do mercado para esse tipo de som, fazendo com que as gravadoras jogassem todas as suas fichas nelas. Produziam um som pop, em princípio seguindo os moldes estrangeiros, mas com uma temática e uma dicção capaz de atrair enormes parcelas juvenis que passaram a consumir novamente música nacional. De acordo com Tatit (2004: 62-63), produziam "canções aceleradas, centralizadas no refrão e repletas de recorrências melódicas, numa linha de clara reabilitação da dança e dos estímulos corporais", o que esse autor classifica de uma canção com tendência à concentração temática.[57]

Em uma sociedade como a brasileira, marcada pela diversidade e pela complexidade, "não se pode cultivar um só gênero ou uma só dicção por muito tempo" (Ibid.: 232), pois "precisamos de todas as dicções comerciais ou não-comerciais para que a linguagem funcione em sua plenitude" (Ibid.: 89). No princípio dos anos 90 o rock brazuca dava sinal de saturação; e, como em outros momentos da história de nossa música, o processo de compensação foi novamente acionado: propostas musicais que usavam os recursos passionais – desconsiderados pelo rock de então – foram reconvocadas, pois, como afirma Tatit (Op. cit.: 232): "em qualquer época precisamos celebrar encontros, lamentar as separações, anunciar e denunciar situações, retratar o lirismo e a estética do cotidiano".

---

[57] Tatit (2004: 76-77) classifica as canções quanto a relação que estabelecem entre letra e melodia em três tipos: as *temáticas* que tendiam à contração, "seja pelo andamento acelerado, seja pelas freqüentes reiterações temáticas"; as *passionais*, que tendiam à expansão lenta, "apontando para regiões sonoras mais distantes dos refrãos, pediam letras que de alguma forma configuravam situações disjuntivas, de abandono"; e as *enunciativas* que se propunha a apresentar a voz do enunciador, "com letras de situação, aquelas que simulam que alguém está falando diretamente com alguém em tom de recado, desafio, saudação, ironia...".

Percebendo a carência de canções de apelo simples e direto, com teor passional, a indústria fonográfica resolveu investir na tríade que iria dominar grande parte da cena musical dos anos 90: o pagode paulista, o neo-sertanejo e o *axé-music* baiano. Essa tríade sofreu fortes críticas, sobretudo por estar voltada excessivamente para o mercado e ter o consumo como critério básico. Seus criadores foram taxados de seguirem os parâmetros ditados pelos executivos das gravadoras, eliminando as complexidades harmônicas ou rítmicas e fazendo letras lineares e simples. O embate tomava forma. Durante um debate sobre "A música popular no fim do século" realizado em 95, Bráulio Neto, jornalista do *JB*, destacou as dificuldades que os artistas "de qualidade" passavam naquele momento:

> *O fato é que para esses artistas a luta é grande. Disputar espaço com sambanejo, breganejo, oxente music, além do reinante funk/rap carioca não é tarefa fácil. As freqüências moduladas, com raras exceções, estão recheadas por diluição. Ao invés de Luiz Gonzaga e Alceu Valença; Mastruz com Leite. Ao invés dos sambistas Monarco e Beth Carvalho; Raça Negra, Molejo, Razão Brasileira, Só Preto sem Preconceito (Bráulio Neto, 1995: [44]).*

Zeca Baleiro também se referiu a esses fatos, mas de maneira menos preconceituosa:

> *Tem uma música mais imediatista, feita só para o mercado, sem uma fluência. Hoje, é a santíssima trindade: axé-pagode-sertanejo. Eu não ouço, eu não gosto, mas me recuso a falar mal e sempre saio em defesa quando alguém vem falar mal porque às vezes eu noto um certo discurso elitizante. Isso é música popular. Não são os caras que estão errados, acho que é o tipo de tratamento que se dá às músicas dos caras. (...) O que há é esse bombardeio. Eu vejo mérito até nesses grupos, mas não gosto (Baleiro, apud Essinger, 1999: [21]).*

A crítica especializada e muitos cantores e compositores da MPB acusavam essa "tríade" de usurpar o lugar dos criadores da chamada (por eles) "música brasileira de qualidade". Hermano Vianna em seu artigo "Condenação

silenciosa" criticou essa postura como preconceituosa e sem fundamentos, partindo da constatação de que esses artistas, "por mais discos que vendam, por mais amados que sejam pela maioria da população brasileira", eram desconsiderados:

> *O silêncio, na quase totalidade (não digo absoluta totalidade porque pode haver alguma voz discordante que desconheço) da mídia cultural tida como séria, se converte no mais raivoso ataque. As megaestrelas do axé ou do pagode são alvos de todos os tipos de xingamento por parte de "críticos" e assemelhados. A intolerância desvairada tem adquirido o tom de uma cruzada moralizante, em prol da "boa" música (que, por definição, é aquela que o "crítico" gosta, a partir de critérios nunca seriamente discutidos). (...) Nunca li um artigo que prestasse sobre o axé ou o pagode. O que se publica é uma coleção de opiniões pessoais (...) ou de informações-ilha-de-Caras. Não houve investigações jornalísticas sobre os fenômenos sociais que criaram tanto esses gêneros musicais quanto o seu sucesso impressionante (Vianna, 1999: 10).*

Gosto musical à parte, é fundamental reconhecer o papel histórico que o axé baiano, o neo-sertanejo e o pagode paulista tiveram nos anos 90 no mercado discográfico brasileiro. Para Luiz Tatit (Op. cit.: 109), essa tríade ocupou o "lugar de outras músicas igualmente de consumo", sobretudo o da música comercial norte-americana, assumindo o seu posto nos primeiros lugares em venda no mercado brasileiro de discos. Em decorrência desse processo, ocorreu uma expansão significativa do mercado musical para a música produzida no Brasil, abrindo espaço para uma heterogeneidade de gêneros e estilos jamais vista no país anteriormente. Se em períodos anteriores percebia-se um revezamento das diferentes dicções, nos anos 90 todas as dicções eram concomitantes e, mais que isso, se entrelaçavam, dialogavam, rompendo as barreiras dos gêneros musicais. O mercado se expandiu e a diversidade se instaurou.

A recepção do primeiro CD de Zeca Baleiro foi um bom índice desse processo. Ele foi aclamado pelo público e pela crítica como alguém que veio para ficar, sobretudo a partir do momento que obteve a chancela de Gal Costa, a musa tropicalista dos anos 60-70. Gal Costa foi uma das grandes responsáveis pela apresentação de Zeca ao público brasileiro, na medida em que o convidou para participar da gravação, em 1997, de seu CD e show acústico pela MTV brasileira. Gal abriu as portas para que Zeca pudesse alçar vôos sozinho e muito bem sustentado pela própria capacidade criativa.

Na *Folha de São Paulo*, o jornalista Pedro Alexandre Sanches (1997: 4-5) afirma que Zeca "opera a globalização do sertão", com "integridade", "talento", flertando com Zé Ramalho e Caetano Veloso, e dá a palavra ao estreante: "Nos anos 80, só havia espaço para pop e rock. O esgotamento natural dessa tendência faz com que, nos 90, os trabalhos de busca de identidade, que já fazíamos desde os 80, sejam legitimados."

No *Jornal do Brasil*, Bráulio Neto (1997: [32]) falava da "engraçada perplexidade musical de Zeca Baleiro", que juntava letras com "pitadas de humor" a sons que reuniam a cultura nordestina, o rock e a MPB. Jamari França (1997: [32]) também para o Caderno B, apresentava-o como:

> *(...) uma espécie de estreante veterano, demonstrando cancha de interpretação, boa voz bem colocada, um repertório de primeira, tudo para ser o novo xodó da música brasileira. E se pedirem música para ele não há de faltar material, porque seu baú já tem 500 composições catalogadas.*

O jornalista destacava ainda que esse "repentista eletrônico", que "tecnordestinamente" conectava o Maranhão ao Terceiro Milênio, fazia uma

“mistura globalizante de ritmos”, filiando Baleiro com a Tropicália que, de acordo com França, teria começado esse processo na década de 60. A palavra é dada a Zeca:

> *Todas as pessoas que estão produzindo nos anos 90 têm um parentesco da música de um com a do outro, uns têm formação mais roqueira, outros mais mpbística, mas os canais estão abertos e as misturas estão sendo processadas. Não é nem influência, mas confluência. Já que a globalização é inevitável, vamos buscar a internacionalidade preservando a identidade; aquela coisa que já se decantava no Tropicalismo: de quanto mais específico, mais geral. Acho que a gente agora vai poder operar isso de verdade (Ibid.).*

Em artigo de capa para a *Revista de Domingo*, do *JB*, cujos leitores haviam escolhido Zeca Baleiro como a revelação do ano de 1997 na música brasileira, Cláudia Miranda (1988: 1) descreveu sua trajetória, comentou a profusão de ritmos de sua música, decorrentes de uma infância e adolescência rodeada pela música de rua e das rádios, e, novamente, conectou Baleiro com a seara tropicalista. Apresentou-o como parte de uma nova geração da MPB “que é a verdadeira herdeira de Caetano, Gil, Gal e companhia” e da qual fariam parte também Paulinho Moska, Lenine e Chico César. Para confirmar sua afirmação, deu a palavra a Gal:

> *É muito bom ver que a geração pós-tropicalista encontrou referências em “Vapor barato”. (...) Vejo muita coisa boa entre os novos compositores. Mas o Zeca é especial. Suas músicas têm poesia e harmonias muito elaboradas. E adoro o jeito* cool *dele cantar (Ibid.).*

E a Caetano: "Gosto especialmente da música ‘Bandeira’. Me ligo no tom grave e profundo da sua voz."

No princípio, como se percebe pelos relatos acima, a imprensa especializada, com a necessidade de criar um rótulo, tentou classificar a proposta musical de Zeca Baleiro de neotropicalista. Parecia o caminho mais fácil e até lógico, afinal ele mesmo apontava para esse caminho ao compor uma música – “Flor da

pele" – a partir de "Vapor Barato", *samplear* a voz de Gal Costa e ser convidado a gravar com ela no seu CD acústico. Mas tal rótulo parece não ser adequado, aliás como qualquer outro não seria. No caso do procedimento tropicalista, sobretudo de Caetano, percebem-se semelhanças mas também diferenças.

Quanto às semelhanças, Luiz Tatit propõe uma análise muito esclarecedora. A Bossa Nova foi fundamental para os rumos da canção popular no Brasil porque fez uma triagem de ordem estética, com seu gesto fundamental de eliminação dos excessos, "reduzindo o campo de inflexão vocal em proveito das formas temáticas, mais percussivas, de condição melódica" e dispensando "a intensidade e tudo que pudesse significar exorbitância das paixões" (Tatit, op. cit.: 49). A Tropicália promoveu "a mistura e mundanização" da MPB, dando a entender "que a canção brasileira é formada por todas as dicções – nacionais ou estrangeiras, vulgares ou elitizadas, do passado ou do momento – e não suportaria qualquer gesto de exclusão" (Ibid.: 103). O gesto tropicalista foi incorporado à história da canção "como um dispositivo de mistura a ser acionado toda vez que ocorrer a ameaça de exclusão" (Ibid.: 104); enquanto que o gesto da Bossa Nova, como um dispositivo de triagem, quando os excessos precisassem ser limados. Caetano Veloso e sua trupe tropicalista identificaram e prestigiaram traços da cultura brasileira até então rejeitados ou recalcados pelos cultores de uma MPB "de qualidade" ou "genuína", transitando pelo rock internacional, pela Jovem Guarda local, pela música chamada brega, pelo experimentalismo com a literatura, e solidificaram "esse ajuntamento com a imagem da 'geléia geral brasileira'" (Ibid.: 58). Nos anos 90, diante da infinidade de novas informações que assolavam a cultura brasileira, possibilitadas pelos avanços das comunicações e da maior e mais intensa troca entre culturas, os

criadores lançaram mão do procedimento tropicalista, surgindo propostas como a do Manguebeat ou Zeca Baleiro. Como afirmava Baleiro (*Apud* Essinger, 1998: 72): "Estou retomando uma picada aberta por eles."

Quanto às diferenças, elas aparecem na maneira como Zeca Baleiro – e muitos de sua geração – aproxima-se dessa outra cultura musical, seja ela roqueira, brega, popular ou erudita. Ele o faz de forma distinta da maneira antropofágica e moderna de Caetano. Caetano Veloso "caetaniza o que há de bom", isto é, se apropria do outro, da sua cultura, do melhor que há nela e antropofagicamente a transforma em algo dele, recriando o outro à sua imagem. É um outro já forjado com os traços do próprio. Ele dá ao elemento mais popular, brega, muitas vezes desvalorizado, um *status* de *cult*, de produto valorável. Grava Peninha, Roberto Carlos ou Vicente Celestino, mas com a cara, o estilo, o crivo de Caetano. E a partir daí, devido a sua respeitabilidade e aceitação, confere tal respeitabilidade e aceitação a esse outro, já transformado.

Zeca Baleiro, por sua vez, dá um passo diferente, pois percebe que vive em uma outra etapa, em outro contexto. Ele não "zecabaleiriza", mas traz esse outro para o embate, para o diálogo, para a troca direta. Quando grava Genival Lacerda ou Zeca Pagodinho, traz os próprios para cantar, ou como no caso mais recente de Fagner, junta-se a ele para compor e gravar um CD em conjunto. Entra no mundo deles e traz consigo o seu. No embate, cria e recria. Como uma antena parabólica, Zeca capta os distintos sinais que vêm da diversidade cultural contemporânea, desde os mais próximos até os mais distantes, aproveitando-se das facilidades que os avanços tecnológicos têm para aproximar o diverso e o distante. Traduz a criação do outro na sua e a sua criação na do outro. Caetano traduz o outro,

dele se apropria, sem que nisso vá nenhum juízo de valor, afinal, o gesto tropicalista possibilitou a existência de Zeca, mas o procedimento criativo não é o mesmo. Se o diferente, antes excluído, é valorizado e aceito pelos tropicalistas; com a geração de Baleiro, ele passa a falar pelos seus próprios canais, pode se exprimir pela própria voz.

Outra tentativa da imprensa especializada foi classificar os cantores e compositores que surgiram na cena da MPB dos anos 90 de geração MpopB – "Música pop Brasileira". Tal expressão apareceu pela primeira vez no *Jornal do Brasil*, em uma entrevista de Chico Science (*Apud* Revista Programa: 1994):[58]

> *Nós acreditamos nessa idéia de incentivar a Música Popular Brasileira para que ela seja realmente pop. Queremos tocar Música Pop Brasileira. Queremos dar um sampler para um repentista.*

Reapareceu no *Jornal do Brasil* usada por Tarik de Souza em fevereiro de 97 (ao analisar a morte de Science) e em agosto de 2002[59] (ao comentar o novo disco de Baleiro), e em um artigo não assinado "Era do Mpop do B" (2002: 8). Reunia-se em um mesmo balaio Zeca Baleiro, Lenine, Otto, Chico Science, Rita Ribeiro, Zélia Duncan e Fernanda Abreu. Também foi logo abandonado. Parece que o único rótulo que permaneceu foi o da MPB, que expandia mais uma vez seus limites, abarcando essas novas propostas, inclusive a dos roqueiros dos anos 80 que nos anos 90 passaram a dialogar abertamente com a Música Popular Brasileira, o samba, o baião. São notórios os casos do *Paralamas do Sucesso*, com os CDs *Selvagem* e *Severino*, assim como Fernanda Abreu, Cazuza e Lobão.

---

[58] Nessa mini-entrevista publicada em 15 mar. 1994, Science deu essa resposta ao ser perguntado como se sentia em ser apontado por Marisa Monte e Marina como o futuro da música pop brasileira.
[59] Tarik de Souza, 2001: 4 e 1997: [32].

Quando Fernanda Abreu lançou *Da Lata* (CD de *dance music* que juntava timbres brasileiros na sonoridade, na composição e nos arranjos), ela concedeu uma entrevista para Regina Casé,[60] parte desse diálogo é bastante esclarecedor do aspecto aqui analisado:

> Regina Casé: *Em várias entrevistas que fiz pelo Brasil afora, seja num pagode, num baile funk ou numa festa de aparelhagem, quando eu perguntava para as pessoas que tipo de música elas gostavam, todo mundo dizia: "Eu não gosto só de funk! Adoro MPB". Mas que tipo de MPB? Todo mundo falava: "Legião Urbana", "Caetano", "Paralamas". Isso é a MPB. Música Popular Brasileira é música popular brasileira.*
>
> Fernanda Abreu: *Me lembro da época da Blitz, em 82, quando foi meio inaugurado o pop brasileiro (antes, com Mutantes, era só rock'n'roll), as pessoas queriam se livrar de tudo que tivesse ligação com a questão brasileira. Era um movimento de querer se afirmar dentro do mundo pop com a linguagem pop. O grande elogio que se podia receber era: "Uau, seu trabalho está internacional!" Hoje todo mundo está podendo ousar mais nessa mistura. O legal é a* mélange, *é o Chico Science falando de caranguejo com um cordão de plugs eletrônicos no pescoço!*

Tatit é claro ao afirmar que a geração 90 produzia uma "canção pop", mas dentro do horizonte já traçado *avant la letre* pela Tropicália e, portanto, dentro da MPB. Mas, no dizer do músico-pesquisador, era um "pop nacional". Diferente da noção anglo-americana de pop significando fórmulas musicais para um consumo imediato, aqui esse conceito teve seu campo semântico ampliado, "incorporando também o traço da mistura, à medida que a sonoridade brasileira se deixava impregnar pelo gesto tropicalista extenso" (Tatit, 2004: 213), como bem mostra o verbete "pop" presente na *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998: 637):

> *Atualmente pesquisadores e estudiosos chamam de pop toda música acessível e comercial, aberta a influências as mais variadas*

---

[60] Publicada no *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, 06 ago. 1995.

> *possíveis, da música erudita ao baião, do bolero à canção napolitana, do ragtime ao próprio rock-and-roll, lançada em discos, partituras, rádios ou outros meios de comunicação de massa, qualquer que seja a época ou o estilo do artista.*

O que parece claro é que, por um lado, as propostas tanto de Baleiro, quanto de Chico Science e dos demais são caudatárias da revolução estético-musical trazidas à MPB pelos tropicalistas, assim como esses eram caudatários, em grande medida, da proposta bossa-novista, pois a canção popular no Brasil, muito mais do que pelo confronto, foi construindo-se pelo acréscimo, pelo resgate, pela somatória. Por outro lado, os anos 90 parecem marcar-se pela impossibilidade de movimentos com propostas fechadas em torno de um grupo de pessoas e de uma narrativa abrangente que tivesse "a" resposta para os rumos artísticos e culturais. A MPB-90 se configurou pela diversidade de propostas. Os seus novos criadores não estavam mais dispostos a se enquadrarem nesta ou naquela estética determinada, e sim queriam fazer circular na sociedade e no mercado a sua produção, livre de rótulos, numa "singularidade plural".[61] Havia uma concomitância de gêneros e estilos. Os próprios criadores explicitavam isso, como por exemplo Arnaldo Antunes (*Apud* Gonçalves, 1997: 14):[62]

> *Eu acho que não existe mais, desde a Tropicália, a necessidade histórica, social, cultural de um movimento como foi a Bossa Nova, como foram a Jovem Guarda e o próprio Tropicalismo. (...) E a diversidade, enquanto realidade cultural com a qual a gente convive o tempo todo, permite que a novidade possa despontar em muitas direções diferentes. Permite que a gente possa ter uma*

---

[61] Expressão usada por Wisnik e reproduzida por Tatit (2004:239), que complementa: "Vivemos, na fase derradeira do século XX, a salutar mistura não apenas de gêneros, mas sobretudo de faixas de consumo (...). Numa época em que noções como 'movimento musical', 'música jovem' ou 'busca do novo' (...) não mais se sustentavam diante de um panorama repleto de singularidades artísticas que brotavam como pontos luminosos em todas as regiões brasileiras" (Tatit, op. cit.: 109).

[62] Em debate realizado pela *Folha de São Paulo* em 1997, sobre os novos rumos da MPB, reunindo Arnaldo Antunes, Zélia Duncan, Fred 04, Luiz Tatit e Chico César.

> *tradição que não caminha para o futuro numa direção unívoca. Eu acho isso muito mais saudável.*

Para ele, nos anos 90 os gêneros musicais tendiam "a dançar", somente servindo "para você transitar de um para outro", pois a tendência era o surgimento de artistas "inclassificáveis", produzindo "uma coisa meio híbrida", transitando e contrabandeando "entre os diferentes universos musicais", possibilitando um convívio cada vez maior "com a diferença e com a multiplicidade de informações" (Ibid.), mesmo que a mídia e o mercado tentassem criar demarcações compartimentadas. O Manguebeat se assumia como movimento, mas de uma outra ordem, a partir de Recife e não do centro cultural do Brasil – Rio de Janeiro e São Paulo –, buscava a diversidade em suas propostas musicais, pois "*Mundo Livre* é um som, *Mestre Ambrósio* é outro, *Nação Zumbi* é outro" (Ibid.: 16).

Zeca Baleiro,[63] na mesma linha, afirma que nunca participou de movimento algum. Ele criou seu caminho, a sua dicção. "Minha tribo sou eu", como canta na composição que abre o seu quarto CD – *Pet shop mundo cão*:

> Eu não sou cristão
> Eu não sou ateu
> Não sou japa não sou chicano
> Não sou europeu
> Eu não sou negão
> Eu não sou judeu
> Não sou do samba nem sou do rock
> Minha tribo sou eu (...)

---

[63] Ver diálogo promovido pela *Folha de São Paulo* entre Otto e Zeca Baleiro, em junho de 1999, onde afirma: Nunca participei de movimento nenhum. Mesmo quando morava em São Luís, não tinha diálogo estético com ninguém, só uns dois ou três caras mais velhos mesmo. Me relacionava com algum pessoal de banda de rock, de punk, que no fim dos 80 ensaiou um tipo de movimento que não foi adiante. Então vim para cá e fiz meu caminho. (...) Só quero fazer minha música, ser amado por algumas pessoas, odiado por outras (*Apud:* Sanches, 1999:10).

A geração 90, da qual Zeca faz parte, não nega os muitos diálogos que foram estabelecendo entre si – com seus contemporâneos, assim como com aqueles que os precederam (os criadores da Bossa Nova, da Tropicália, do samba de raiz). Articulam com todos, inclusive com o que tinha sido feito ou se estava fazendo no cenário internacional. Criam uma dicção marcada pela diversidade, reciclando, hibridando com a cultura musical popular, com as propostas estético-musicais das gerações anteriores, usando os elementos tecnológicos da música eletrônica, da batida roqueira, do funk ou do hip hop. A tecnologia é usada como instrumento de afirmação de uma nacionalidade, não nos moldes do nacional-popular, fechada e reativa, mas aberta ao outro, aberta ao mundo, sem no entanto perder o que lhes era próprio: os elementos culturais da cidade, da região, do país onde viviam e criavam.

Na composição que lhe deu visibilidade nacional, "Vapor Barato", Zeca Baleiro assim se apresentava:

> um barco sem porto
> sem rumo sem vela
> cavalo sem sela
> um bicho solto
> um cão sem dono
> um menino um bandido
> às vezes me preservo
> noutras suicido

Estão aí presentes seu desejo de liberdade criativa e a necessidade de não se sentir preso a padrões, normas, ritmos, estilos e lugares. Um barco a velar sem rumo, sem porto fixo, sem caminho pré-determinado, sem dono, "menino ou bandido". Capaz de lançar-se e ir até o fundo das questões, mas também, quando necessário, conter-se – "às vezes me preservo, outras suicido". Com ganas de ocupar

seu espaço no cenário musical brasileiro, quer brincar, causar emoções, divertir e divertir-se:

> de qualquer maneira nós vamos brincar
> preparem os seus corações
> para essas emoções
> que trago de axixá
> o importante é que cheguei agora
> alegre como sempre feliz a cantar

Se Roberto Carlos, em sua composição “Emoções", olhava o seu passado e, melancolicamente, dizia que “o importante é que emoções eu vivi”, Zeca Baleiro canta em “Essas Emoções”, que olha para o presente, pois “o importante é que cheguei agora, alegre como sempre, feliz a cantar”. Zeca apresenta-se como contemporâneo, querendo viver o tempo presente e criar a partir dele, convidando para cantar, dançar e também disposto a causar emoções trazidas de Axixá, cidade de origem do boi-bumbá, isto é, disposto a trazer à baila a cultura popular, embolar com o erudito, o popular, o local e o global.

Em “Vô imbolá”, título e faixa que abre seu segundo CD, lançado em 1998, Zeca Baleiro diz a que veio e expressa claramente suas intenções criativas. A análise pode ser feita em diferentes níveis: apresentação gráfica do encarte do CD, letra da canção e a gravação propriamente dita.

No encarte, a letra é antecedida da explicação do que seria embolar: “1. cantar embolada, improvisar; 2. fazer o bolo, misturar; 3. emaranhar, confundir, enredar”. Ele se propõe a rasurar as fronteiras, coloca em contato a cultura local (embolada, baião, cantiga de rua) com a cultura produzida nas grandes metrópoles (rap, a própria MPB) e estas com a produção transnacional (a música eletrônica, o reggae, o rock, o rap). Conecta ritmos regionais com guitarras e baterias eletrônicas,

samplers, violinos, sax, trompete... Homenageia Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, dois grandes emboladores, e Selma do Coco, e na letra cita Bob Dylan, Jimmy Cliff e Luiz Gonzaga.

Diante da preocupação paterna – "meu deus será bandido, soldado doido varrido, milionário desvalido, padre ou cantor popular", acabou optando por ser cantor popular, mas "nem Frank Zappa nem Jackson do Pandeiro", talvez uma mistura maluca entre os dois, acrescida de pitadas de Bob Dylan, Luiz Gonzaga e Jimmy Cliff; "um lobo bom e mau cordeiro", sem rótulos fechados e aberto ao mundo e às transformações, com ganas de crescer e sem pretensões totalizantes, "mais metade que inteiro". Ritmos e culturas aparentemente díspares são colocados em contato, mas sempre lhes dando o toque do próprio, o toque brasileiro, afinal "foi falando brasileiro que aprendi a *imbolá*".

Na gravação, Baleiro torna eletrônica a embolada nordestina, fazendo *samplers* de pandeiros, e acrescenta um coro formado por 49 vozes para simular uma feira e a voz de seu pai dizendo frases delirantes na introdução e no decorrer da música. A sonoridade dessa canção reafirma o que Zeca se propunha a fazer na letra, afinal:

> *Tem muita programação eletrônica, mas em nenhum momento cheguei no estúdio pensando em Tricky ou Björk. Tudo foi feito na perspectiva do Brasil, tem uma alquimia muito grande. (...) A música é bem capaz dessa ponte entre passado e futuro. Só dá para ser moderno com embasamento histórico. Tenho conhecimento mínimo que me permite transitar com desenvoltura entre um e outro.*[64]

---

[64] Zeca Baleiro em sua *homepage* http:/www.uol.com/zecabaleiro/imbola.html, consultada em 10 de fevereiro de 2000.

A forma como Baleiro se apropria do aparato tecnológico hoje oferecido não demonstra susto repulsivo, nem tampouco a ingenuidade louvatória de considerar tal aparato a solução de todos os problemas. Aproxima-se e se apropria do que de melhor ele pode oferecer, usando-o para conectar o local com o global e vice-versa. Melhor darmos a palavra ao próprio compositor que, para falar da internet, usa a própria, pois escreve em sua *homepage*, e conta a história da Nete, uma vizinha.

> *Eu e a Net, a Net e Eu.*
>
> *Quando menino, morei na Rua das Patativas, no bairro de Monte Castelo, em São Luís do Maranhão. Na casa ao lado, morava uma moça, conhecida como Nete, possivelmente uma forma abreviada de Rosinete ou Marinete ou Luzinete ou coisa parecida, nunca soube ao certo.*
>
> *Mal amanhecia, lá estava Nete no portão, fumando cigarro, testemunhando o dia, voyeurizando a vida dos moradores da rua. Era a pessoa mais bem informada do pedaço.*
>
> *A noite caía, e Nete lá, no portão, entre uma prosa e outra, um e outro cigarro, deliciando-se com as muitas histórias que ouvia, e que repetiria depois, já talvez aumentando e fantasiando um pouco aqui, acolá. Afinal, Nete era uma cronista nata.*
>
> *Eu próprio fui usuário de sua rede de informações. Por ela ficava-se sabendo quem nasceu, quem morreu, quem casou, quem traiu, quem separou.*
>
> *Nete nos fazia (muito!) bem informados de todos os eventos da rua, e não só da rua, mas do bairro e dos arredores.*
>
> *Hoje, passados mais de vinte anos, o mundo transformado, em plena era digital, vejo-me às voltas, desta vez com a Net.*
>
> *Agora, as notícias do bairro já não bastam, o foco é o planeta, seus ruídos, sua música, e sobretudo, seu ritmo.*[65]

---

[65] Zeca Baleiro em http:/www.uol.com.br/zecabaleiro/batebola.html, consultada em 10 fev. 2000.

Mesmo surgidas em espaços distintos e levando em conta as diferenças nas suas trajetórias, essas propostas musicais apresentadas como representativas da produção musical dos anos 90 na MPB e no RNA permitem perceber traços comuns no procedimento de criação: o resgate de uma memória cultural local; a necessidade de localizar sua criação; propostas musicais e temporalidades diferentes colocadas em contato; a necessidade de traduzir para o seu tempo e para a sua geração o passado, as manifestações distintas da sua e com as quais se sentiam conectados; o desejo de colocar o local, onde viviam e criavam, a dialogar com o global. Necessário, como próximo passo, analisar esses procedimentos de criação.

V – O RNA E A MPB ENTRECRUZANDO CULTURAS: – AS METÁFORAS E O PROCESSO DE CRIAÇÃO –

Atualmente vivemos um processo de redefinição do instrumental conceitual dos estudos da cultura. Muitos dos estudiosos da cultura utilizam as metáforas para descrever ou explicar os processos contemporâneos. Como afirma Carlos Rincón (1999:354):

> *Diante do convencimento de que a cultura centrada no sujeito – o signo, a interpretação, a hermenêutica – não podia cumprir as promessas de conhecimento feitas desde os inícios da modernidade, tornou-se inevitável a busca de modelos alternativos de apropriação cultural.*[1]

As metáforas dotadas de valor epistemológico transformaram-se em parte fundamental das ferramentas de análise para descrever e/ou explicar os processos culturais contemporâneos. A hibridação, a antropofagia, a *creolização*, a tradução e a reciclagem são alguns dos exemplos. Nas análises, muitas vezes, elas são usadas não isoladamente, mas sim cotejadas entre si, pois se cada uma delas possui traços distintivos, também possuem zonas de contacto e o seu cotejo possibilita uma melhor abordagem da cultura contemporânea e seus processos. Por serem facilmente atualizáveis, os conteúdos metafóricos permitem captar as especificidades de distintos contextos, constituindo-se em "um potencial imaginário que estimula a atividade discursiva" (Ibid.: 348).

---

[1] Por entender que hoje, mais do que apropriação, o que se percebe é um processo de articulação, negociação e criação *com* o outro e sua cultura, preferimos a denominação "metáforas de criação cultural", ao invés de "metáforas de apropriação cultural", como sugere Rincón.

Por analogia e associação, buscam-se similitudes parciais entre elementos de diversos processos para ilustrar o que acontece no campo da cultura com o que acontece em outros campos (indústria, botânica, línguas, corpo...), na tentativa de melhor descrever e explicar os fenômenos culturais.

A necessidade de contextualização e a capacidade de captar e tornar visível o que se move, se combina ou se mescla possibilitam às assim chamadas "metáforas-conceito" uma percepção mais plural de noções e conceitos, permitindo apreender o que não se deixa delimitar pelas fronteiras de um conhecimento fixado na razão iluminista ou pelo discurso ilusionista de uma globalização neoliberal. Como acentua Rincón (Op. cit.: 353):

> *Muito além dos minutos de autenticidade, de originalidade, de pureza, de não contaminação e de formas essencialistas de identidade, hoje a metáfora quer, sobretudo, proporcionar, um modelo para explicar* "inter-*cambios" culturais.*

Cabe, no entanto, lembrar García Canclini (2000: 71), para quem os movimentos globalizadores às vezes se condensam em metáforas e que estas "servem para tornar visíveis as novas condições de interação na diversidade cultural do mundo"; mas elas devem ser cotejadas com "dados duros, macrossociais, para saber qual é o horizonte de inteligibilidade da metáfora e aonde seu potencial imaginativo perde valor."

As trajetórias musicais de *Divididos, Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, Zeca Baleiro, Chico Science e o Movimento Manguebeat, apresentadas no capítulo anterior, permitem-nos perceber alguns procedimentos de criação recorrentes. Para melhor descrevê-los e, sobretudo, compreendê-los, recorremos às metáforas da tradução cultural, hibridação e reciclagem cultural por acreditar que

elas permitem a elaboração teórico-discursiva dos processos de criação, circulação e consumo da cultura contemporânea e são as que melhor parecem captar o processo criativo dos roqueiros argentinos e dos cantores-compositores de MPB nos anos 90.

1. TRADUÇÃO CULTURAL.

A metáfora da tradução cultural, de acordo com Carlos Rincón (1999), tem dupla ascendência teórica. De um lado está ligada à Antropologia Social Britânica, de Godfrey Lienhardt a Ernest Gellner, que transformam a "cultural translation" em prática de significação central para a Antropologia. Quando Lienhardt fala em tradução, ele não está se referindo somente a questões lingüísticas, mas sim aos "modos de pensar" que envolvem esse processo. A preocupação dele é descrever/analisar como uma tribo, um povo primitivo pensa em sua cultura e tentar traduzir tal modo de pensar o mais claro possível para a cultura do antropólogo-tradutor.[2] O pensamento contemporâneo, sobretudo o pós-colonial, assume e desloca essa reflexão colocando a tradução como questão central na vida da cultura. Acontece, de acordo com Rincón, um reenquadramento conceitual da tradução decorrente das transformações na forma de pensar a representação e a subjetividade, que vem aliado ao questionamento da autoridade do autor e das bases coletivas da enunciação, mostrando as profundas relações entre língua, texto e cultura. A tradução cultural passa a ser vista como o problema central da condição pós-colonial.

Por outro lado, temos a reflexão de Walter Benjamin que destaca o caráter irredutível e irremediavelmente estrangeiro do significante e a dimensão

---

[2] Sobre esse aspecto, ver o texto de Talal Asad (*In:* Clifford, J. e Marcus, G., 1986: 141- 164).

temporal da tradução. Bhabha, por exemplo, baseia-se nele para falar da teoria da diferença cultural. A cultura se apresenta então como um espaço instável "de passagem entre as línguas, de travessia de identidades, de desestabilização das referências culturais: aquele lugar (*location)* onde as culturas se traduzem entre si" (Rincón, 1999: 351), não mais enquanto marcos fronteiriços fechados a delimitar identidades nacionais igualmente fechadas, ou objeto de saber empírico totalizante envolvendo todos os comportamentos: "A cultura se transforma numa categoria enunciativa, um espaço intersticial de negociação" (Ibid.: 351).

Para as finalidades dessa tese iremos nos ater à noção de tradução decorrentes da reflexão desenvolvida por Walter Benjamin, sobretudo da leitura contemporânea que dele se tem feito, com ênfase na reflexão desenvolvida por Haroldo de Campos, ampliando seu escopo para abarcar não somente a tradução textual, mas a cultural, nos seus diferentes aspectos.

A tarefa do tradutor, escrito em 1921 por Walter Benjamin como introdução a sua tradução de alguns poemas de Baudelaire, é um texto seminal e recebeu inúmeras leituras no decorrer da história, como as feitas por Derrida, Paul de Man e, no Brasil, Haroldo de Campos e Jeanne Marie Gagnebin. Recentemente, a leitura feita por Susana Kamff Lages (2002) retoma as anteriores, fazendo uma síntese construtiva e apresentando uma reflexão pessoal sobre a relação entre melancolia e tradução, dois temas candentes na obra de Benjamin.

Gagnebin (1986: 14), ao fazer a introdução do estudo de Lages, afirma que a melancolia teria duas características fundamentais: ocupa regiões de fronteira, manifestando a ligação dolorosa "entre alma e corpo" e acomete sobretudo o "pensador, o sábio, o eremita, o filósofo", enfim, aquele intelectual que "medita e se

perde, com delícia e terror, no abismo sem fundo de sua própria meditação." Essas mesmas características, ou seja, o lugar fronteiriço e a atividade intelectual, também definem a função do tradutor – "mestre das passagens e dos intervalos". No desejo de dar vez e voz ao outro, aquele a quem traduz, estabelece um esforço hercúleo de acumular múltiplos saberes para dar conta dessa tarefa, e ao mesmo tempo tenta apagar-se para que o outro brilhe. Mas seu desejo de devolver na sua língua toda a riqueza do texto original e de se tornar transparente/invisível nesse processo está sempre fadado ao fracasso. Daí decorreria sua melancolia. A tarefa do tradutor se vê envolta, assim como o trabalho intelectual, pela dificuldade emblemática de ao mesmo tempo buscar o reconhecimento pleno do outro e afirmar a liberdade subjetiva do tradutor, sua auto-afirmação.

O texto de Benjamin ressalta a impossibilidade de se entender a tradução em termos de uma recuperação plena de significados e enfatiza a aceitação "da perda de uma suposta origem tão estável como inefável" do texto original a ser traduzido. Assim como o falante de uma língua, o tradutor funda sua atividade numa renúncia:

> *Para o falante, renunciar a dizer a totalidade daquilo que lhe ocorre; para o tradutor, trata-se de renunciar a traduzir tudo o que se encontra potencialmente no original, e assim conviver com uma incompletude, com uma falta que são a própria condição da linguagem e do traduzir (Lages, 2002: 66).*

Benjamin, ao invés de lamentar-se, propõe a superação da idéia da impossibilidade da tradução e das suas muitas perdas, isto é, ele propõe uma defesa contra a melancolia. Essa estratégia benjaminiana seria possível através da lei da *traduzibilidade* que todo texto carrega em si. Como bem explica Camillo Penna (2004: 364) ao se referir ao texto de Benjamin:

> *Todo texto original traz em si a possibilidade de ser traduzido, assim como ele contém em si a possibilidade de seus leitores. (...) Mesmo que ele não for traduzido ele é traduzível, mesmo que não for lido, ele é legível. (...) Benjamin chama de "traduzibilidade", portanto, a condição de possibilidade do texto ser traduzido, a sua abertura para o futuro ou para a história.*

A traduzibilidade aponta, portanto, para as diversas dimensões da temporalidade inscritas no texto – o passado do original e o futuro de suas potenciais traduções – e se contrapõe à visão do original como texto acabado, eternizado. A tarefa do tradutor é para Benjamin atravessada mas não dominada pela melancolia, pois pressupõe a aceitação do distanciamento do texto original, reconhecido em sua anterioridade e inapreensível em sua totalidade, mas também implica na "destruição voluntária desse texto anterior e sua reconstituição, em outro tempo, outra língua, outra cultura, enfim, em uma situação de alteridade ou outridade radical" (Lages, op. cit.: 204). O tradutor carrega em si uma tarefa ("aufgabe") entendida nas três acepções que esse termo tem em alemão: dever ético e político de transmissão; renúncia (o verbo "aufgeben" significa desistir) "à vontade onipotente de tudo dizer; e dádiva que se impõe ("Auf-gabe") e que exige nossa resposta" (Gagnebin, 2002: 17).

Na visão de muitos teóricos e também de quem pratica esse ofício, o tradutor deveria evitar deixar suas marcas no texto traduzido; numa ilusória humildade obsequiosa, o trabalho do tradutor deveria ser transparente e invisível. Tal visão considera o texto original aprioristicamente superior, produto acabado e imutável; imune, portanto, às vicissitudes do contexto histórico-temporal a que toda produção cultural humana está. Mas atualmente a tendência é superar o círculo vicioso em que a tradução foi colocada (uma contabilidade de perdas e ganhos), propondo-se a concepção do ofício do tradutor como uma atividade relativamente

autônoma, destacando-se sua dimensão criadora e original. É essa a concepção de Haroldo de Campos.

A transcriação é o termo usado por Haroldo de Campos para designar sua concepção teórica e prática da tradução. Chega até ela resgatando as reflexões de Roman Jakobson, Benjamin e Ezra Pound. Do primeiro, atém-se às noções de "função poética" e "transposição criativa". Jakobson valoriza a forma como parte essencial na determinação do conteúdo da obra, propondo a abolição das fronteiras entre as diferentes manifestações artísticas, não restringindo a função poética somente às obras artísticas de cunho verbal. Ele crê na possibilidade da tradução recriar na outra língua o elemento especificamente poético, dando para isso especial atenção aos elementos estruturais, formais, que articulam o significante.

De Benjamin, Haroldo resgata sua contestação da idéia de tradução servil, que se curva diante da busca de um suposto sentido transcendente do original. Ele identifica no texto de Benjamin a inversão da relação hierárquica tradicional entre texto original e traduzido, rompendo com a visão de que o tradutor é um fiel servo responsável por transmitir o conteúdo do original. Como bem sintetiza Lages (Op. cit.: 200), Haroldo de Campos "procura definir uma poética da tradução benjaminiana como estratégia de apropriação e transformação não servil, situando-se em relação a diferentes reflexões teóricas (...) e diferentes práticas poéticas (...)." Nessa concepção a tradução seria "transcriação" e "transculturação", pois não se atém somente ao texto, mas à "série cultural" que se transtextualiza "no imbricar-se subitâneo de tempos e espaços literários diversos" (Campos, *apud* Lages, op. cit.: 91).

Em Benjamin a tarefa do tradutor seria uma "empresa angélica", pois enunciadora de algo que todas as línguas compartilham e para a qual todas tendem: a língua pura. Porém, como bem aponta Lages, para Haroldo essa tarefa seria uma "empresa luciferina" porque decorrente da

> *(...) dessacralização do texto original e [d]a reinserção da atividade do tradutor num âmbito humano de realizações, trazendo-os para aquém da "grande saudade", isto é, fazendo-a [a tradução] retornar, por uma via crítica, ao domínio necessariamente provisório e finito de toda empresa humana (Lages, op. cit.: 191).*

Haroldo também dá especial atenção à citação que Benjamin faz de Pannwitz, pois também acredita que a língua do tradutor deva ser recriada, violentamente abalada pela língua da obra que traduz:

> *Nossas traduções, mesmo as melhores, partem de um falso princípio: querem germanizar o sânscrito, o grego, o inglês, ao invés de sanscritizar, helenizar, anglicizar o alemão. Elas têm um respeito muito maior pelos usos lingüísticos de sua própria língua do que diante do espírito da obra estrangeira... O erro fundamental de quem traduz é apegar-se ao estado fortuito da própria língua, ao invés de deixar-se abalar violentamente pela língua estrangeira (Pannwitz,* apud *Benjamin: 1921).*[3]

Para Haroldo (1992: 35) o parâmetro de tradutor é Ezra Pound. Ele reivindicava a "categoria estética da tradução como criação" e a apontava como modalidade crítica. A tradução, como a crítica, teria entre as suas funções "tentar teoricamente antecipar a criação" e ordenar o "conhecimento de modo que o próximo homem (ou geração) possa o mais rapidamente encontrar-lhe a parte viva e perca o menos tempo possível com questões obsoletas" (Ibid.: 36). A tradução é crítica porque "nasce da deficiência da sentença, de sua insuficiência para valer por si

---

[3] Tradução feita por Susana Kampff Lages a ser publicada.

mesma” (Ibid.: 32) e também porque o tradutor busca penetrar intensamente na mente do autor e dissecar suas intenções. Nesses termos a tradução seria ao mesmo tempo uma tarefa crítica e pedagógica, pois “enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma poético, põe à disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório (...) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados” (Ibid.: 36). Para Pound e para Campos, a tradução é caminho para dar vida nova ao passado. Pela crítica e pela tradução ocorre um “nutrimento do impulso criador” (Ibid.: 42).

A tese que proclama o princípio da impossibilidade da tradução de textos criativos engendraria como decorrência a possibilidade, também em princípio, da recriação desses mesmos textos. O texto assim traduzido traz uma informação estética autônoma, enquanto linguagem do texto traduzido, “mas, como os corpos isomorfos, [ambos] cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”, pois para Haroldo a tradução de textos criativos “será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca” (Ibid.: 32).

A trascriação haroldiana marca-se por ser o avesso da tradução literal, esta balizada pelo significado. Para Haroldo o parâmetro semântico seria uma “baliza demarcatória” para a empresa recriadora; a trascriação busca traduzir o próprio signo, sua fisicalidade, sua materialidade, não se atendo unicamente ao significado. O produto da tradução deixa de ser fiel ao significado textual para ser inventivo à medida que transcende deliberadamente a fidelidade ao significado, conquistando assim “uma lealdade maior ao espírito do original transladado.” Se a tradução torna-se uma traição ao texto original, o faz no sentido de preservação de uma tradição viva:

> *Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz a num corpo lingüístico diverso (Ibid.: 43).*

A teoria e prática da tradução de Haroldo de Campos podem ser ampliadas a outras áreas da cultura, como a música, em que não somente a questão verbal, mas também o som e o gestual são trazidos à luz no momento em que se busca traduzir uma dicção musical para outra, como é o caso da realizada por cantores-compositores da MPB e do Rock Nacional Argentino. Transcriar a cultura rock dos anos 60 advinda sobretudo dos roqueiros ingleses e norte-americanos, como é o caso de *Patricio Reys y sus Redonditas de Ricota*; ou transcriar dissecando e dando vida nova a expressões musicais populares e tradicionais, como é o caso de *Divididos*, Zeca Baleiro e Chico Science.

1.1 – *Redondos* e a tradução da cultura rock.

O Rock Nacional Argentino vem marcado desde o seu princípio pela busca da tradução da cultura rock para a realidade argentina e do estabelecimento de um espaço próprio de manifestação da juventude argentina. A proposta dos *Redondos* esteve desde o princípio associada a essa tradução. Mas que cultura rock *Patrício Rey y los Redonditos de Ricota* estavam dispostos a traduzir?

O surgimento da cultura rock está associado a dois fatores fundamentais: o aumento substancial da população juvenil no período pós II Guerra Mundial – que acarretou a transformação da juventude em setor privilegiado para o mercado estabelecer novos padrões de consumo; e a tendência dessas parcelas juvenis, sobretudo a partir da década de 60, de contrapor-se ao *status quo*, buscando

criar sua própria maneira de viver, sua própria linguagem contracultural e alternativa. Na década de 60 nasceu uma cultura juvenil massiva que foi decisiva para a identificação de grupos, estilos e tendências. Como destaca Urresti (2002: 47), sua máxima expressão se deu na Califórnia, com o surgimento de uma contracultura juvenil que buscava "uma maneira alternativa de viver, desafiando as formas de dominação técnica ou o afã de lucro, uma cultura de oposição e de contraposição aos hábitos estabelecidos."

Já nos Estados Unidos do final dos anos 50, com sua atitude antiintelectualista e anarquista, a chamada *beat generation* priorizava as experiências sensoriais e lúdicas, contrapondo-se ao excesso de racionalismo e regras repressivas que, ao seu ver, eram as marcas da sociedade de então. Os *hippies,* nos anos 60, foram o exemplo mais concreto dessa contracultura que se estabeleceu, mas não o único, pois a "revolução comportamental" abarcou amplos setores da juventude. De acordo com Carlos Alberto Pereira (1983: 25), o espaço privado, como a família e a relação pais e filhos, foi transformado em problema político, ganhando "ares de arena política":

> *Houve quem dissesse que a "revolução" havia chegado às salas de visita de algumas das mais pacatas famílias burguesas ou mesmo sentado à mesa do jantar. Ao invés de encontrar seu inimigo de classe no operariado das fábricas – afirmavam alguns – a burguesia o encontrava na figura de seus filhos cabeludos.*

Propunha-se uma revolução que abarcasse não somente o setor político, mas sobretudo o cultural e o comportamental. Lutava-se pela desrrepressão do corpo através da busca do prazer; a música, o sexo e as drogas eram encarados como instrumentos políticos de expansão da mente e de busca da liberdade. Os caminhos alternativos eram procurados nas religiões orientais, na meditação, na

medicina alternativa, na vida em comunidade, numa alimentação saudável, na emoção, na psicodelia e na viagem interior como reação à sociedade excessivamente regrada pelo mundo dos adultos. *Hippies*, rock, orientalismo, drogas, barricadas, protestos contra a Guerra do Vietnã, *power flower*, pacifismo, "é proibido proibir", *make love, not war*, direitos civis, comunidades alternativas, viagens, "expansão da consciência": tudo isso passou a fazer parte, em diferentes graus, dessa geração e de seu jeito de ser e agir. Essa contestação se expandiu para a escola, os *campi* e os protestos de rua e teve na música um dos seus principais canais de manifestação. O rock se firmou como o canalizador das idéias contestatórias dos jovens frente à insatisfação com o sistema cultural, educacional e político, transformando-se em veículo de identificação dessa geração. Muito mais do que um tipo de música, ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento:

> *No quadro da contracultura, o rock é um tipo de manifestação que está longe de ter um significado apenas musical. Por tudo o que conseguiu expressar, por todo o envolvimento social que conseguiu provocar, é um fenômeno verdadeiramente cultural, (...) constituindo-se num dos principais veículos da nova cultura que explodia em pleno coração das sociedades industriais avançadas (Pereira, op. cit.: 42-3).*

Criou-se uma utopia roqueira, afinal, de acordo com Urresti (2002: 48), vivia-se

> *(...) um momento em que os signos da história tornavam verossímil o otimismo reinante e em que mais que pesquisa se escreviam histórias exemplares, críticas e panfletos onde se anunciavam futuros promissores, faziam-se chamamentos e manifestos, convocava-se a construir uma sociedade diferente.*

Havia princípios que norteavam a cultura rock: não-conformismo, independência e sobretudo, como destaca Roy Shuker (1994: 8), autenticidade: "O termo-chave nesta perspectiva era a autenticidade." As músicas deveriam tocar o

coração, os sentimentos das pessoas e não serem mais um simples produto do mercado. Para Shuker, o sentimento estava no coração do rock e seria aspecto central na busca da autenticidade. Para ele o rock "é uma música do corpo e das emoções e sua influência não pode facilmente ser reduzida a simples considerações de suas qualidades musicais" (Ibid.: 26).

Tal imaginário acabou rompendo as fronteiras norte-americanas e inglesas, atingindo, de distintas formas, jovens das mais diversas partes do mundo e, como toda manifestação cultural, sofreu as transformações decorrentes dos novos contextos sócio-culturais onde foi se estabelecendo. Associado à rebelião juvenil e ao ativismo político, o rock com o tempo comercializou-se, foi incorporado na ordem capitalista vigente e transformou-se em produto altamente vendável pela indústria cultural, criando ídolos e massificando-se. Mas, sem dúvida, foi um instrumento fundamental para que os jovens, dentro de seus contextos específicos, expressassem sua oposição às gerações anteriores e forjassem seu espaço dentro de uma sociedade que tradicionalmente os submetia e excluía.

Necessário retomar e aprofundar as duas expressões que, na Argentina, sintetizam a cultura rock desde seu princípio: "não transar" e "zafar". Ambas serviram como parâmetro valorativo para determinar se essa ou aquela proposta era de fato roqueira ou quanto dela se aproximava; portanto, era importante para determinar o grau de pertencimento à cultura rock construída em terras argentinas.

O "não transar" está ligado à característica destacada por Shuker como fundamental para a cultura rock: a autenticidade. Na tradução dos roqueiros argentinos isso significava manter a liberdade de criação, não se entregar às

multinacionais do disco e não fazer músicas com o intuito simplesmente comercial e vendável, em busca da fama, traindo os princípios roqueiros contestatários.

O “zafar” pode ser traduzido em duas acepções principais. Os dicionários em espanhol explicam que “zafarse” significa “escaparse para evitar un encuentro o riesgo; excusarse de hacer uma cosa; retirarse”,[4] e nesse sentido seria um complemento da primeira metáfora: evitar envolver-se com as regras do mercado, pois isso traria riscos e o afastamento da filosofia roqueira. Numa outra acepção, “zafar” significa soltar o que estava amarrado.[5] Essa acepção é a mais comum entre os roqueiros argentinos e está associada à liberdade de poder improvisar, sem estar sujeito a regras pré-determinadas. Significa poder encontrar-se com os amigos roqueiros em cima de um palco, num “boliche” ou em suas casas e sair a tocar, sem regras fixas, improvisando a partir de certo ritmo ou de certa tonalidade, fazendo longos solos com a guitarra e com a voz.

Quando na Argentina o rock se massificou e se transformou em produto comercial, enredado por produtores, multinacionais, *show business*, na prática aconteceu um distanciamento cada vez maior dos roqueiros em relação ao “não transar” e “zafar”. No entanto, permaneceram como pano de fundo para críticos e para os próprios roqueiros, servindo como parâmetro para se analisar a proximidade ou o distanciamento de um grupo ou cantor da cultura rock.

Os *Redondos* são vistos pelos críticos especializados e também por seus companheiros como um importante parâmetro da cultura rock em solo

---

[4] De acordo com o *Dicionário Clave* e também *Diccionario Espasa de la Lengua Española*.
[5] Ibid.

argentino, pois foram aqueles que conseguiram melhor e por mais tempo vivenciar a utopia roqueira.

Quando começaram, os *Redondos* viviam em comunidade, dividindo as tarefas e as responsabilidades não somente quanto ao musical, mas também em relação às atividades cotidianas como se alimentar, limpar a casa, plantar e colher. Como bem conta Poli (*Apud:* Gobello, 1999: 25-26):

> *Nós fomos para a costa, para Gesell, Valeria, e daí para Tandill, finalmente aportamos em Pigüé, à beira de um rio, no meio do campo. Os rapazes fizeram uma choça e aí vivíamos. Eles saiam para caçar com arco e flecha. Os moradores locais nos presentearam com uma vaca que nunca conseguimos ordenhar. As únicas coisas que comprávamos eram azeite e farinha (…). Não podíamos dormir separados; se faltasse alguém, os outros não pregávamos o olho.*

Eles adaptavam a proposta *hippie* a um novo contexto, marcado pela ditadura militar. Sofreram perseguições, chegaram a ser presos; o pai de Skay tentou interná-los para tratamento do que os médicos chamavam "neurose mística", mas sempre conseguiam uma saída para continuar a viver da maneira como haviam escolhido, contrapondo-se ao que estava estabelecido socialmente como correto e saudável.

Outra atitude da banda que sempre chamou a atenção foi sua intransigência de nunca assinarem contrato com gravadoras e também de nunca terem um produtor alheio à proposta. Seus espetáculos eram sempre organizados por seus integrantes, desde o aluguel dos locais da apresentação e do aparato sonoro, até a propaganda e a montagem do cenário. Tinham uma divisão de tarefas e responsabilidades. A Poli cabia a tarefa de produtora e relações públicas. Formavam

uma comunidade com todos aqueles que estavam dispostos a encarar sua maneira de viver a cultura rock.

Os *Redondos* recusavam-se a ser um produto a mais na engrenagem, pois isso os obrigaria a dedicar-se todo o tempo a explorar tudo o que seriam como produto, "para ter um pequeno bem-estar, coisa que nenhum de nós tinha interesse em fazer" (Ibid.: 81). Queriam oferecer ao seu público o que acreditavam ser válido, transmitir um testemunho das utopias da sua geração.

Para Solari (Ibid.: 83) a banda estava nutrida de todas as informações dadas pela cultura rock:

> *Se tem uma característica na cultura rock, é que ela não crê nos mapas políticos, cruza quase todas as culturas, assimila todas as influências e é universalista. É um grupo de pessoas que projeta descobertas e experiências não comuns.*

Criavam a partir dessas informações mais amplas, porém nunca esquecendo de traduzi-las para o contexto em que viviam – América Latina, Argentina:

> *O rock é uma música urbana, é música de imigrantes em cidades cosmopolitas. Não creio nessas barreiras criadas contra a música latino-americana (...). A música é o que [nós latino-americanos] melhor manejamos, ela é produto das informações que recebemos e da música nativa, isso acaba originando coisas muito híbridas que podem ter muito poder de convocatória, ou coisas muito interessantes a serem desenvolvidas a seu tempo e a seu modo. Não se pode, de todo modo, desqualificar o que alguém ama ou tenha amado (Ibid.).*

Compuseram, no decorrer de sua carreira, composições cujas letras teciam duras críticas àqueles grupos ou cantores que, em seu ponto de vista, "traiam"

a cultura rock. “Vamos las bandas”, do álbum *Un baión para el ojo idiota*, é um exemplo:

> ¿Y cuánto vale dormir
> tan custodiado
> de expertos cínicos
> y botones dorados?
> ¿Y cuánto vale ser “la banda nueva”
> y andar trepando radares con los militares?
>
> ¡Vamos las bandas!
> ¡Rajen del cielo!
> ¡Vamos las bandas!
>
> ¿Y cuánto vale
> tu estómago crispado
> y tus narices
> temblando por el miedo?
> ¿Y cuánto vale todo lo registrado
> si el sueño llega tan mal
> que te condena? (…)
>
> ¿Y cuánto valen tus ojos maquillados
> y meditar con éter perfumado?
> ¿Y cuánto vale ser “la banda nueva”
> y andar trepando radares militares?

O sacrifício para obter sucesso e para estar nos céus da fama seria inválido se para isso a banda precisasse se subjugar a capitalistas cínicos, com seus botões dourados, ou a militares ditadores, causadores de morte, medo e sofrimento.[6] O poeta pergunta: de que vale gravar discos se eles não expressam seus sonhos, suas crenças e acabam se transformando na prova registrada da traição? Nem a maquiagem e nem a fuga pelas drogas vai esconder a condenação. O poeta conclama a essas novas bandas que se libertem desse falso céu e dessas falsas promessas.

---

[6] Referência que o poeta faz ao “Festival da Solidariedade Latino-americana”, por ocasião da Guerra das Malvinas, já anteriormente comentado.

Solari (*Apud* Guerrero, op. cit.: 257) classifica o roqueiro que aceita as regras do mercado de “artista cortesão”, aquele que vê no rock “simplesmente uma maneira de fazer dinheiro, passar bem e ser conhecido.” Na mesma entrevista reafirma sua crença na cultura rock e pergunta se “atualmente é possível a resistência cultural em um meio onde o imperativo é o benefício econômico permanente”, e se “é possível que os músicos, os cantores e todos os demais possam sobreviver nesse meio sem transformar-se em artistas cortesãos” (Ibid.: 258). Respondendo por sua banda, afirma que, mesmo que pareçam viver em um mundo de ilusões, os *Redondos* encontram nas “pequenas manifestações da beleza, naquilo que os comove” (Ibid.: 260) as razões para seguir acreditando na cultura rock, com “amor, entusiasmo e paixão.”

O “não transar” está ainda mais explícito em “Alien Duce”, do CD *Último Bondi a Finistierre*, de 1998.

Alien Duce adornó tu esclavitud
y en un edificio en llamas te encanó
Nadando en ese minestrón
Va Porco Rex a Porno Rock!

Si su look “bola de efectos” te palmó
y recogés tu hígado desde un rincón
Flotando en ese minestrón
Va Porco Rex a Porno Rock!

Vá escribiendo su evangelio
en los tickets de Carrefour
Es el pequeño gran matón de la internet

Alien Duce dice desde la TV
que no quiere estar jamás en la TV
Lo sobrevuela un gavilán
que se hace pasar por él.

Al Alien Duce
chupa y escupe el fin

para Alien Duce
Dios es digital

"Alien Duce", o personagem a quem o poeta se refere, pode ser visto como uma referência aos intermediários-alienígenas, empresários todo-poderosos que como "duces-ditadores" se apossam dos roqueiros e do rock, transformando os primeiros em escravos e o segundo em algo vendável, como pornografia. Seu evangelho-valor está escrito nos *tickets* dos shows pelos *managers* produzidos, vendidos em redes de supermercados multinacionais. Esse "Alien Duce", de acordo com o poeta, envolve os roqueiros em chamativos trajes de efeito, internet, mundo digital e TV, mas, como um vampiro, chupa-lhes o sangue e depois os cospe fora: seu interesse é vender.

Solari sempre deixou claro nas entrevistas que os *Redondos* não aceitavam intermediários por esses corromperem e impedirem a comunicação direta com o público:

> *É difícil hoje em dia que nos comuniquemos de homem para homem, ou de povo para povo, a não ser através da administração gigantesca que faz terratenentes aqui, corporações acolá, e produtores por todos os lados…(Solari,* apud *Guerrero, op. cit.: 79).*

Sugam o roqueiro e não levam em conta o público:

> *E esse vampirismo troca de pescoço a toda hora. Não interessa o público, somente visto como consumidor, nem tampouco interessa o próprio músico (…), somente considerado à medida que continua aceitando participar dessa corrida demente (Ibid.).*

A proposta dos *Redondos* se quer distinta, movida pelo desejo de "autenticidade" e "liberdade":

Yo sé que no puedo darte

algo más que un par de promesas
tics de la revolución
implacable rocanrol
y un par de sienes ardientes
que son todo el tesoro.[7]

1.2 – Tradução, tradições locais e cultura popular.

Nos *Redondos* é notória a busca por traduzir para o seu local uma cultura, a roqueira, vinda de outros países – Inglaterra e Estados Unidos, com suas especificidades de costumes, língua e realidade sócio-econômica, mas dentro de um contexto mais amplo dado pela cultura juvenil, compartilhada por tradutores e traduzidos. No caso de *Divididos*, Chico Science e Zeca Baleiro o enfoque é outro, abarcando elementos culturais do próprio país onde viviam e criavam: as tradições musicais e a cultura popular. Num processo chamado por Campos de "vivissecção", penetram nessas manifestações para dissecá-las, com elas experimentar e a elas dar vida nova. Estão dispostos a transcriar essas tradições e culturas populares: aquelas de origem mais rural, como o *folklore* no caso de *Divididos*; as vindas da cultura popular, como o maracatu com Chico Science e a embolada com Zeca Baleiro; ou as de origem mais urbana, como o tango, no caso novamente de *Divididos*. Estas propostas, a seu jeito, usam diversos procedimentos de criação, algumas vezes a hibridação, outras vezes a reciclagem, para traduzir para as novas gerações tais expressões culturais, contemporaneizando-as e dando-lhes vida nova.

A maneira como Chico Science e o Manguebeat se aproximaram das manifestações ligadas à tradição e às culturas populares são propícias para se

---

[7] Parte da letra de "Juguetes Perdidos", do CD *Luzbelito*, de 1996.

entender esse processo. Quando eles resgatavam as tradições e a cultura popular não tinham a intenção de copiá-las, reproduzi-las com objetivos preservacionistas, muito menos queriam delas se apropriar para simples deleite pessoal. Fred 04 (*Apud* Telles, op. cit.: 274-5) procura deixar muito claro que o Manguebeat não concordava com essa forma de apropriação:

> *Você pode se aproximar daqueles músicos e não resistir à tentação de se apropriar de sua herança e sabedoria, tentando reproduzir com todos os detalhes sua técnica e copiando descaradamente seu som, em benefício próprio mas em nome da tradição, é claro. Enfim, difundindo mundo afora uma versão mais "educada" do que a original – pouco importando que os mestres permaneçam ignorados, isolados em sua ingenuidade, desinformação e miséria. É o que eu chamo – sempre chamei – de pilhagem.*

O Manguebeat procurava estabelecer com a tradição e a cultura popular uma relação distinta:

> *Os mangueboys foram movidos por uma curiosidade natural. Queriam aprender com rabequeiros, coquistas, cirandeiros, o que não lhes foi ensinado nas escolas, nem entrava nas programações pasteurizadas das FMs. E mais: trazendo esses artistas para a ribalta com eles, dividindo shows, palcos de festivais (Ibid.).*

Demonstram um respeito às tradições, mas sem o ranço do formol conservador; não as tratam como um passado morto a ser reverenciado em sua pretensa pureza intocável. Deixam isso claro já na frase que abre *Da Lama ao Caos*, o primeiro CD do movimento: "modernizar o passado", no sentido de lhe dar vida nova, transcriá-lo. Chico Science (*Apud* Moriconi, 1996) confirma essa intenção: "Eu queria trabalhar com os ritmos regionais, (...) com essa coisa brasileira de uma maneira universal, que se expandisse mais." E ainda quando afirma que queria "resgatar os ritmos regionais e ligar isso à música pop mundial. Pegar esses elementos e botar com a guitarra, o baixo e usar o *sampler*, usar a tecnologia" (*Apud* Up to date: 1996).

O Manguebeat não tinha a intenção de acabar ou domesticar o folclore, como afirmava Suassuna,[8] mas sim expandir seus horizontes e, com uma intenção também pedagógica, apresentá-lo às novas gerações:

> *Nossa idéia não é acabar com o folclore e sim resgatar os ritmos regionais, envenená-los com a bagagem pop. Isso pode chamar a atenção das pessoas para os ritmos como eles são e criar interesse pelo folclore (Science,* apud *Giron, 1994a: 5).*

Essa intenção pedagógica também pode ser percebida em solo argentino com o Rock Nacional. Como muito bem lembra Gonçalo Aguilar (1998: 30): "A música rock foi o acesso a outras músicas, à música clássica, contemporânea e folclórica, mas também – e de um modo mais importante – à política, à poesia e à ética." O rock foi o pólo gerador da sensibilidade da nova geração, expandindo seus horizontes e os conectando com a cultura rock, mas também com a tradição musical local – desconhecida ou renegada por muitos jovens. Há uma história que ilustra bem esse fato e mesmo um pouco extensa é importante reproduzi-la:

> *Pai cinqüentão e filho adolescente discutiam a poucos metros de Ricardo Mollo. Que sim, que não, que sim, que não, repetiam numa ida e volta que não tinha fim. O pai, finalmente, decidiu, aproximar-se de Mollo e lhe disse: "Mollo, faz o favor de esclarecer a este menino que a canção 'El Arriero' não é de vocês, mas sim de Atahualpa Yupanqui. Já estou lhe dizendo isso há muitos anos mas ele não acredita, insiste em dizer que é de vocês." Somente aí, frente à afirmação de Mollo, o adolescente roqueiro se convenceu de que as estrofes que dizem "en las arenas bailan los remolinos (…)" tinham saído da pluma desse homem, nascido em Campo de la Cruz, que abandonou seu nome verdadeiro – Héctor Chavero – para rebatizar-se com o nome do último soberano do império inca e com um vocábulo* quechua *que significa "terás de contar" (Divididos, 2001: 32).*

---

[8] Ver reportagem "Suassuna estréia coluna na terça-feira", *Folha de São Paulo*, Caderno Brasil, 31 jan. 1999, p.10.

As recriações que *Divididos* fez de composições de Atahualpa Yupanqui, assim como as criações próprias de *chacareras, bugios e zambas,* permitiram o conhecimento e a aproximação de muitos jovens da música *folklórica.* Também essa banda dialogou com o tango. Mollo e Arnedo, assim como outros roqueiros argentinos, utilizaram em muitas de suas composições expressões do lunfardo, linguagem típica dos tangueiros. Gobello e Oliveri (2001)[9] relacionam vinte e duas composições de *Divididos* que contêm essas expressões.

No Brasil, Chico Science e Zeca Baleiro também resgataram muitas expressões típicas da cultura local, respectivamente, de Pernambuco e do Maranhão.

Science usou em muitas de suas composições expressões ligadas à cultura do mangue recifense ou do maracatu pernambucano. Do maracatu, encontramos, por exemplo em "O cidadão do mundo", referência às "nações" (forma como são chamados os grupos de maracatu, como *Daruê Malungo* e *Nação Zumbi*), a alguns de seus representantes mais tradicionais (como Mestre Salu, Veludinho, Dona Ginga), a personagens (como boneca vudu) e a momentos específicos de quando as "nações" se apresentam (por exemplo, a coroação). Também a vida do mangue, sua cultura e expressões povoam grande parte das composições de Science. Na composição "Da lama ao Caos", Chico usou as palavras *chié, aratu, gabiru, talaio*; em "Risoflora", *ficar de andada* e *caritó.* Não é demasiado lembrar que é também o mangue que deu nome ao movimento e foi a partir dele que os criadores

---

[9] O livro de Gobello e Oliveri (2001) faz um estudo minucioso da aproximação entre tango e o rock. Um dos capítulos eles relacionam trinta grupos de rock argentino que usam o lunfardo, apontando as músicas e as expressões.

do Manguebeat inventaram expressões que os caracterizavam: *mangueboys*, *manguegirls*, caranguejos com cérebro...

Sabendo da dificuldade de entendimento dessa cultura e das suas expressões locais para o restante do país e do mundo, criaram um glossário, publicado na *Folha de São Paulo:*[10]

> *ARATU (caranguejo que não tem maloca, por isso uma presa fácil) - otário;*
>
> *XIÉ (caranguejo pequeno) - trombadinha, menino de rua, cheira cola; CARITÓ (onde se prendem os caranguejos para cevar) - camburão; CEVAR - orientar , educar;*
>
> *VIRAR PIRÃO - dar bobeira;*
>
> *MARÉ CHEIA - boa vida, com dinheiro, festa boa, muita menina;*
>
> *MARÉ SECA - sem grana, sem mulher, miserê;*
>
> *CORDA (onde se colocam os caranguejos todos juntos para vender) - turma;*
>
> *GUAJÁ (caranguejo grande que vive no mar, que não mela as patas de lama no mangue) – mauricinho;*
>
> *DA LAMA- legal;*
>
> *JOGAR ISCA – paquerar;*
>
> *MALOCA (buraco onde os caranguejos se escondem) – moradia;*
>
> *SAIR DE ANDADA - sair sem rumo;*
>
> *ESPUMAR - estar com fome.*

Como disse Chico Science em entrevista a Adriana Ferreira (1997: 3): "É que as pessoas não conhecem quase nada do Brasil. Falando essa linguagem mais popular, a gente apresenta um tipo de cultura que as pessoas não conhecem, e todo mundo se interessa pelo novo."

---

[10] Cf.: *Folha de São Paulo*, Revista da Folha, 31 jul. 1994, p.15 ("A Língua do Mangue").

Zeca Baleiro utiliza em alguns momentos o mesmo procedimento. Em "Pedra de Responsa" as expressões lingüísticas, as festas típicas, as tradições alimentares e musicais da sua terra natal (São Luiz, "a ilha maravilha") são tematizados. O "arroz de cuxá", a "água gelada da bilha", o "cozido de jurará", as festas de São João com o "alavantu na quadrilha", o boi-bumbá, tudo vira "pedra de responsa". O encarte do CD *Por onde andará Stephen Fry?* apresenta um glossário explicando todas essas expressões certamente desconhecidas para a grande parte das pessoas do restante do Brasil. Não deixa de ser intrigante que Baleiro sinta a necessidade de traduzir palavras pertencentes ao vocabulário de um estado brasileiro para outros brasileiros, mas não fazer o mesmo com as muitas expressões em inglês que aparecem em "Samba do Aproach", outra composição presente no mesmo CD.

Por um lado, percebe-se a tentativa de fazer a tradução de uma cultura local, no caso a maranhense, para um ambiente mais global; por outro lado, o uso de expressões em inglês sem notas explicativas, como que a significar a penetração massiva no imaginário e no dia-a-dia das pessoas da cultura transnacional, especialmente a americana, com sua língua transformada quase que em idioma universal. "Samba do Aproach" é apresentada por seu criador como um "partido alto globalizado", uma "suave ironia ao nosso provincianismo", pois a letra faz referência a palavras estrangeiras já incorporadas à nossa fala cotidiana: "Do fundo do quintal *to the word*."[11] Desnecessário para o poeta criar um glossário e traduzir *light, hi-tech, insight, link, drink, sex appeal, happy end, trash, pop star, green card ou beach;* mas

---

[11] Zeca Baleiro comentando as canções de "Vô imbolá" em www.uol.com.br/zecabareiro/faixa.html

quem entenderia, a não ser os maranhenses, arroz de axixá, paxá, bilha, jurará, pedra de responsa?

Na gravação de “Samba do Aproach” é significativa a participação “malandra” de Zeca Pagodinho, pagodeiro carioca, da linhagem dos sambistas do morro, associado à imagem do malandro, uma das muitas tradições do Rio de Janeiro. A escolha não parece casual e nos permite pensar que essa penetração de elementos transculturais, especialmente no caso de expressões em língua inglesa, está presente até lá onde imaginávamos não existir ou em lugares onde, aparentemente, ela poderia ser mais execrada: a tradição do samba dos morros cariocas.

Enfim, esses músicos-compositores, ao transcriarem a tradição e as manifestações culturais, possibilitam o deslocamento da cultura do outro que passa a percorrer caminhos diferentes, superando seus limites e suas fronteiras, pois, como afirma Lages (op. cit.: 191), “para que o original possa perdurar ele tem de sofrer transformações, passar de uma forma a outra.”

2 - HIBRIDAÇÃO.

As mesclas culturais acontecem desde que se iniciaram os contatos entre sociedades diferentes e, portanto, são tão antigas quanto as primeiras civilizações humanas. Porém nas últimas décadas vivemos um processo de intensificação dessas mesclas sem precedentes na história da humanidade, gerado pela crescente complexidade social e conseqüente formação de culturas distintas que passam a interagir não somente nas relações entre nações, mas dentro de cada nação, como destaca García Canclini (2002). A intensificação das migrações e das viagens

aliada ao uso das tecnologias avançadas pela mídia e pelos meios de comunicação permitem e facilitam os intercâmbios culturais e econômicos, intensificando os contatos transnacionais.

A hibridação, nos últimos anos, é uma das metáforas utilizadas para descrever e entender as mesclas transnacionais, ocupando um importante espaço nos estudos culturais, literários e artísticos. Ela é usada para nomear e analisar "a vastíssima variedade de entrecruzamentos de repertórios culturais nas sociedades contemporâneas" (García Canclini, 2002: 124).

A metáfora da hibridação foi apropriada do discurso biológico (cruzamento de espécies diferentes, visando melhoria de qualidade) e da teoria cultural e literária desenvolvida por Bakhtin, que introduziu a palavra "híbrido" enquanto modelo lingüístico para dar conta da mistura de duas linguagens sociais dentro dos limites de uma expressão vocal (Rincón, 1999; García Canclini 2002).

Nas últimas décadas essa metáfora foi apropriada pelos estudos de cultura e adquiriu novos matizes, desatrelando-se das disciplinas de onde se originou e não ficando restrita ao uso dado por elas. Procedimento legítimo desde que, como lembra García Canclini, se situe "logicamente a noção transferida no sistema de conceitos da nova disciplina que a recebe e [se confronte] com os referentes empíricos que se procura explicar" (García Canclini, 1997: 43). O fundamental está em saber se essas operações epistemológicas, com sua fecundidade explicativa e seus limites no interior dos discursos culturais, "permitem ou não melhor entender algo que permanecia inexplicado" (Ibid.: 42).

A partir dos anos 80, teorias pós-coloniais passam a utilizar o termo hibridação para abordar a problemática da representação colonial. Hommi Bhabha o utiliza no sentido de estratégia política capaz de dar conta do entrechoque entre o discurso tradicional hegemônico e o discurso dos "colonizados", colocando-se entre os dois – *inbetween* – enquanto elemento que contesta os termos e territórios dos dois lados, apresentando-se como desafio frente às formas sociais dominantes.

A partir dos anos 90, especialmente após a publicação e a grande repercussão de *Culturas híbridas*, livro de García Canclini, hibridação passa a ser largamente utilizado pelos pensadores latino-americanos. O propósito de García Canclini naquele livro foi elaborar a noção de hibridação como um conceito social:

> *Según lo expliqué en Culturas híbridas, encontré en este término mayor capacidad de abarcar diversas mezclas interculturales que con el de mestizaje, limitado a las que ocurren entre razas, o sincretismo, fórmula referida casi siempre a fusiones religiosas o de movimientos simbólicos tradicionales. Pensé que necesitábamos una palabra más versátil para dar cuenta tanto de esas mezclas 'clásicas' como de los entrelazamientos entre lo tradicional y lo moderno, y entre lo culto, lo popular y lo masivo. Una característica de nuestro siglo, que complica la búsqueda de un concepto más incluyente, es que todas esas clases de fusión multicultural se entremezclan y se potencian entre si (García Canclini, 1997: 43).*

Nos últimos textos de García Canclini, ele retoma a questão e enfatiza que a hibridação é uma noção muito útil para estudar a "intensificação de mesclas interculturais dentro de cada sociedade e nos movimentos de transnacionalização", contribuindo sobremaneira nas pesquisas sobre autenticidade cultural, identidade, diferença e multiculturalismos, e também para aprofundar a "compreensão cultural dos processos de globalização midiática e integrações regionais" (García Canclini, 2002: 126). Superando os antigos pressupostos dos estudos de cultura feitos dentro

de contextos nacionais e tendo como chave o antagonismo racial ou de classe, a hibridação permite enfatizar “as relações entre sociedades, os intercâmbios dentro de cada país, assim como as continuidades e transações entre o local e o global” (Ibid.).

Nesta tese a hibridação é pensada como o entre-lugar, que não é o outro e não sou eu, mas sim é o outro já presente em mim, sou eu presente no outro. Hibridação entendida como procedimento de construção de cultura que rasura os limites de uma identidade fixa e de uma cultura nacional própria, que passam a ser interpenetradas pela presença do outro, do diverso de si trazido de diferentes culturas (*cf*. García Canclini, 1990; Bhabha, 1998).

No produto híbrido ocorre a permanência dos diferentes elementos colocados em contato, mantém-se o dissenso. A hibridez não é o resultado de uma síntese dialética entre culturas, pois supõe o conflito e a negociação estabelecidos no contato e nas trocas culturais. Aponta para o enfrentamento e para a negociação, superando os enfoques maniqueístas e fechados nas oposições dominadores e dominados, exploradores e explorados, colonizadores e subalternos, emissores e receptores. Afinal, as iniciativas sócio-culturais são multifacetadas e o poder tem caráter oblíquo e descentrado e não estritamente bipolar ou vertical. Se os contatos culturais, além de inevitáveis, tendem a intensificar-se na época de globalização que ora vivemos, eles permanecem sendo feitos entre culturas em condições assimétricas e desiguais; porém, não se pode esquecer que a globalização, longe de uniformizar (temor sempre presente em muitos de seus estudiosos) parece apontar para uma ampliação da variedade de ofertas culturais, complexificação das opções e geração de novas contradições. É a partir do contato e mesclas entre distintas culturas, com suas zonas de conflito e de diálogo, que a hibridação se constrói.

Distinta por exemplo da antropofagia (metáfora cultural largamente utilizada no Brasil pelos modernistas e, na música, pelos tropicalistas), na hibridação o outro não é apropriado, deglutido e transformado em próprio, expurgando-se seus vestígios indesejáveis. Na hibridação o outro permanece, seus vestígios são facilmente rastreáveis, pois, como afirma Archetti (*Apud* García Canclini, 2002: 124), nela busca-se "converter o diferente em igual, e o igual em diferente, mas de tal maneira que o igual não é simplesmente o mesmo, e o diferente tampouco é simplesmente diferente." Nos estudos das mesclas culturais, a hibridação "opõe-se à noção de pureza e não leva necessariamente a sínteses" (Martín-Barbero, 1993: 156).

No caso das artes e da cultura a metáfora da hibridação permite perceber: o desmoronamento dos muros que separavam o erudito, o popular e massivo; a existência de processos de desterritorialização em que ocorrem uma combinação/mescla de elementos culturais de diferentes tempos históricos e formações sociais; a mescla de gêneros, seja na literatura (poesia, crônica e romances mesclados), nas artes plásticas (performances que misturam pintura, gestos, fotografia e imagens em movimento), seja na música (rock com o *folklore*, maracatu com MPB, *heavy metal* com embolada, jazz com rock...) ou na própria mescla que se faz entre as diferentes linguagens artísticas (música, poesia, artes plásticas, cinema...). Tais procedimentos são facilmente perceptíveis na criação tanto dos roqueiros argentinos quanto dos cantores-compositores da MPB nos anos 90.

2.1 – Erudito e popular.

O contato do erudito com o popular (um dos aspectos fundamentais da metáfora da hibridação) é elemento-chave para entender a proposta de Zeca Baleiro,

exemplarmente apresentado em algumas de suas composições. No primeiro CD, na abertura da faixa "Skap", Baleiro coloca Wanderléia (cantora e musa da Jovem Guarda e, portanto, representante da incipiente cultura pop que se implantava no Brasil dos anos 60) a declamar trechos dos sonetos 22 e 91 de Shakeaspeare, um dos representantes maiores da cultura erudita:

> Pois toda essa beleza que tiveste
> Vem do teu coração que é teu espelho.
> (…)
> O meu bem é bem melhor que tudo posto.[12]

Após esse mote inicial, Baleiro entoa sua canção, criada a partir do sentimento expresso pelo bardo, mas adaptada ao contexto do maranhense:

> Quando você pinta tinta nessa tela cinza
> Quando você passa doce dessa fruta passa
> Quando você entra mãe-benta amor aos pedaços
> Quando você chega nega fulô boneca de piche
> flor de azeviche
>
> Você me faz parecer menos só
> menos sozinho
> Você me faz parecer menos pó
> menos pozinho
>
> Quando você fala no meu velho oeste
> Quando você dança lança flecha estilingue
> Quando você olha molha meu olho que não crê
> Quando você pousa mariposa morna lisa
> O sangue encharca a camisa
>
> Quando você diz o que ninguém diz
> Quando você quer o que ninguém quis
> Quando você ousa lousa pra que eu possa ser giz
> Quando você arde alardeia sua teia cheia de ardis
> Quando você faz a minha carne triste quase feliz.

---

[12] No original: *"For all that beauty that doth cover thee,/ Is but the seemly raiment of my heart." (Versos do soneto 22) e "Thy love is better than high birth to me"(Versos do Soneto 91), conforme* Shakeaspeare, *Poesía Completa*, 1979: 252 e 322.

No título da canção – “SKAP” – Baleiro joga com algumas letras do nome do poeta bardo de modo a soar, na pronúncia, como “escape”. A amada, como no poema de Shakespeare, é capaz de fazer o poeta sentir-se melhor, servindo como “válvula de escape”, refúgio diante de uma realidade difícil que ele parece encontrar-se. Somente sua amada é capaz de torná-lo “menos só, menos sozinho” e a “parecer menos pó, menos pozinho”. Ela, ao dançar, lança sua “flecha estilingue” e atingi-o, tornando sua “carne triste quase feliz”, pois ela tem a capacidade de colocar cor na sua tela cinza e de ousar transformar-se em lousa para que ele “possa ser giz”.

Em seu primeiro CD, *Divididos* usa procedimento semelhante. Na canção “Hombres Huecos”, a banda aproxima-se da poesia erudita ao criar uma letra a partir de “The Hollow Men”,[13] poema de T.S. Eliot. Mollo e Arnedo, os compositores, fixam-se em alguns versos emblemáticos retirados da I, III e IV partes do poema:[14]

Somos
los hombres huecos
Somos
los hombres huecos
Somos
los hombres huecos

Esta es tierra muerta
tierra de cactus
si ves bien son todas
imágenes de piedra
pero vos no ves
porque no hay ojos acá

---

[13] Poema publicado em 1925 por Eliot, traduzido para o português como “Os homens ocos” e para o espanhol, “Los hombres huecos”, composto por 5 partes. Para esse trabalho, texto coletado na página da internet: http://www.americanpoems.com/poets/tseliot/1076.

[14] “We are the hollow men/ We are the stuffed men” – versos da I parte; “This is the dead land/ This is cactus land/ Here the stone images/ Are raised, here they receive” – versos da primeira estrofe da III parte; “The eyes are not here/ There are no eyes here/ In this valley of dying stars/ In this hollow valley” – versos da primeira estrofe da IV parte.

es un valle hueco
y nosotros somos
los hombres huecos.

Somos
los hombres huecos
Somos
los hombres huecos
Somos
los hombres huecos

Eliot, na dedicatória, cita a morte do Sr. Kurtz, personagem de Joseph Conrad[15] e partir desse mote cria o poema. Mollo e Arnedo, do mesmo modo, criam sua canção a partir da morte de Luca Prodan, seu líder e inspirador. Adequado ao momento em que viviam, expressam a sensação de vazio e tristeza que os assolava.

A música expressa uma época de incertezas pessoais de seus autores devido à morte de seu líder, assim como de incertezas coletivas, pois a sociedade ao seu redor se via envolta por muitas perdas: das utopias, das certezas, dos projetos coletivos. Sentiam-se homens ocos, a terra parecia arrasada, sem vida, petrificada; mas em meio à desolação, a vida parecia continuar a pulsar, mesmo que as condições não fossem nada propícias: o cacto sobrevivia em meio do ambiente pétreo.

A sombra desce e parece tudo tomar: a idéia, a realidade, o gesto e o ato, a criação e a emoção, o desejo e o espasmo, a força, a existência, a essência e a

---

[15] Do romance *Heart of darkness*, escrito em 1902, traduzido para o português como *O coração da treva*.

descendência. A sensação de fim dos tempos é sentida não como estrondo, mas como gemido, doído.[16]

O poeta não consegue enxergar claramente o que fazer, "os olhos não estão aqui, não há olhos aqui", mas mesmo assim se juntam, como diz Eliot, no "último reduto de encontros", sem fala, em torno da "praia de rio cheio", a única esperança para os homens ocos.[17]

O erudito e o popular são também tema da composição "Bienal", de Zeca Baleiro, presente em seu segundo CD – *Vô Imbolá*. Em ritmo de repente nordestino, Baleiro interpreta a canção em parceria com o "o trovador do caos"[18] – Zé Ramalho. O poeta fala sobre a 23ª Bienal das Artes Plásticas de São Paulo, cuja temática foi a desmaterialização da obra de arte, ironizando a proposta estética de uma arte erudita que não se quer fazer entender, a não ser pelos especialistas:

> Desmaterializando a obra de arte no fim do milênio
> faço um quadro com moléculas de hidrogênio
> fios de pentelho de um velho armênio
> cuspe de mosca pão dormido asa de barata torta
>
> Meu conceito parece à primeira vista
> um barrococó figurativo neo-expressionista
> com pitadas de art-nouveau pós-surrealista
> calcado na revalorização da natureza morta

---

[16] Versos da V e última parte do poema de Eliot: "Between the idea / And the reality / Between the motion / And the act / Falls the shadow // For Thine is the Kingdom / Between the conception / And creation / Between the emotion / And the response / Falls the Shadow / Life is very long. // Between the desire / And the spasm / Between the potency / And the existence / Between the essence / And the descent / Falls the Shadow. / For Thine is the Kingdom. // For Thine is / Life is / For Thine is the // This is the way the world ends / This is the way the world ends / This is the way the world ends / Not with a bang but a whimper."

[17] Versos da IV parte do poema de Eliot: "In this last of meeting places/ We grope together/ And avoid speech / Gathered on this beach of the tumid river (…)/The hope only/ Of empty men."

[18]Expressão usada pelo próprio Baleiro em *release* apresentando o segundo CD, conforme sua *homepage.*

Minha mãe certa vez disse-me um dia
vendo minha obra exposta na galeria
meu filho é mais estranho que o cu da jia
e muito mais feio que um hipopótamo insone

Pra entender um trabalho tão moderno
é preciso ler o segundo caderno
calcular o produto bruto interno
multiplicar pelo valor das contas de água luz e telefone

Rodopiando na fúria do ciclone
reinvento o céu e o inferno
minha mãe não entendeu o subtexto
da arte desmaterializada no presente contexto
reciclando o lixo lá do cesto
chego a um resultado estético bacana

Com a graça de Deus e Basquiat
Nova Iorque me espere que eu vou já
picharei com dendê de vatapá
uma psicodélica baiana misturei anáguas de viúva
com tampinhas de pepsi e fanta uva
um penico com água da última chuva
ampolas de injeção de penicilina

Desmaterializando a matéria
com a arte pulsando na artéria
boto fogo no gelo da Sibéria
faço até cair neve em Teresina
com o clarão do raio da silibrina
desintegro o poder da bactéria.

A crítica de Baleiro se faz pela construção paródica de um personagem, o artista plástico, que, no decorrer da letra, vai descrevendo sua obra e comenta a reação de sua mãe diante de seus quadros. Sua mãe não entende aquele quadro feito “com moléculas de hidrogênio, fios de pentelho de um velho armênio, cuspe de mosca de pão dormido, asa de barata torta”, pois para ela o quadro “é mais estranho que o cu da jia e muito mais feio que um hipopótamo insone”. O artista plástico constata que o problema do público, no caso sua mãe, seria a falta de conceitual teórico para entender a proposta de “um barrococó figurativo neo-

expressionista, com pitadas de art-nouveau pós-surrealista, calcado na revalorização da natureza morta".

Zeca Baleiro assume nessa canção uma posição claramente contrária à separação abissal entre erudito e popular presente na estética moderna, que construía muros divisórios que impediam a proximidade e o entendimento a não ser daqueles que possuíssem um conhecimento técnico altamente especializado ("pra entender um trabalho tão moderno é preciso ler o segundo caderno, calcular o produto bruto interno, multiplicar pelo valor das contas de água luz e telefone"). Zeca Baleiro se coloca ao lado daqueles que derrubam esses muros demarcadores, possibilitando o entrecruzamento entre a arte erudita, a popular e a massiva.

Nessa mesma linha, temos a composição do *mangueboy* Fred 04, "Computadores fazem arte", gravada no primeiro CD de *Chico Science e Nação Zumbi:*

> Computadores fazem arte
> Artistas fazem dinheiro
> Computadores avançam
> Artistas pegam carona
> Cientistas criam o novo
> Artistas levam a fama.

Aqui artes plásticas, ciência e computação são tematizadas. Ironizando a pretensa superioridade do artista-criador contemporâneo, o poeta mostra o uso cada vez maior por parte das artes plásticas contemporâneas dos avanços e do instrumental trazidos pela ciência e pela computação. Critica aqueles artistas que conseguem prestígio mas esquecem de dar o devido crédito aos que o auxiliaram no uso do computador e dos artefatos científicos para criar.

2.2 – Diferentes Linguagens Artísticas.

Outra maneira largamente usada por esses músicos para criarem (e que também nos remete a metáfora da hibridação) é o diálogo que estabelecem entre diferentes linguagens artísticas. *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* se marcaram por mesclar muito bem linguagens artísticas distintas em seus espetáculos e em seus CDs. Os espetáculos dos primeiros tempos eram verdadeiros *happenings*, mesclando linguagem circense, com seus muitos personagens (palhaços, mulheres nuas, fogo artificial, cores...) com leituras de monólogos, poesias e rock. Também foi marcante neles o diálogo entre o rock e as artes plásticas. Dos quatro membros fixos, Indio, Skay, Poli e Rocambole, o último é artista plástico, com diversas exposições realizadas e reconhecimento dentro do meio, e professor na Faculdade de Artes Plásticas da Universidade Nacional de La Plata, desde 1984. Rocambole, mesmo não tocando instrumento musical algum, permaneceu como membro da banda durante toda a sua trajetória. Com seu pincel e criatividade, sabia captar o espírito da cultura rock que embasava a proposta da banda, tornando-se elemento fundamental para os *Redondos*. As capas e encartes dos discos e CDs, os símbolos ricoteiros e os cenários dos espetáculos por ele criados buscavam dar conta das idéias e sentimentos que estavam presentes nas letras, no som e na performance da banda.

O CD *Luzbelito*, lançado em 1996, é um dos tantos exemplos. Nele é possível perceber além da mescla entre artes plásticas e rock, a que eles faziam entre rock e religião.

Esse CD apresenta um encarte cuja capa é feita em papel mais grosso e resistente, predominando cores em tons preto e cinza, mescladas em ondas.[19] No centro, o desenho de um porta-retrato em forma de relíquia ovalada, objeto em que comumente os católicos colocam imagens de santos. Mas ao invés da figura de um santo, o que se vê é um busto de um homem ancestral, com boca e nariz distorcidos, a mostrar seus dentes grandes e irregulares, usando óculos escuros. Tudo iluminado por uma vela acesa, colocada sobre a sua cabeça. Acima do desenho da relíquia nada sagrada, a inscrição a nominar dito personagem: Luzbelito, com destaque para o T, em forma de cruz. A primeira página interna do CD é feita de papel reciclado, tendo no centro, em alto relevo, o perfil da imagem do enigmático personagem da capa.

Dentro do encarte tal figura se repete em praticamente todas as páginas, agora coloridas e em tons sombrios, acompanhando anjos caídos ou acorrentados, demônios amedrontadores em pé, além das letras das canções que contam a história de Luzbelito. Os desenhos e a montagem do encarte, chamados de "luzmaginación", são atribuídos a Rocambole, e os músicos convidados são apresentados como os "lucifuegos". As pinturas que permeiam o encarte e o busto de Luzbelito foram transformados em exposição, levada para a capital e para outras cidades argentinas.

Luzbelito, o personagem, é apresentado em "Fanfarria del Cabrío":

En el año de la fiebre
por descuido del Señor
llego el que no tiene tiempo
el diablo más veloz
arrastrando los pies

---

[19] Ver anexo 2, p.352.

Ni cuando robó el fuego
tuvo esa rapidez
no vino hasta este mundo
a caerte en gracia a vos
Le prohibieron la manzana
solo entonces la mordió
la manzana no importaba
nada mas la prohibición
El cuerpo del delito
se esconde en su corazón
Luzbelito esta creído
que fue él que nació en Belén
Demonio de lengua de oro
(Dios es tan poco cortés)
llegó y pateó la Caja de los Truenos y sonrió...

Parodiando os epitáfios cristãos que rezavam “o ano da graça do Senhor”, o poeta afirma que Luzbelito nasceu “no ano da febre por descuido do Senhor”. Era uma mistura de deuses pagãos com cristãos, um demônio veloz e audaz que acreditava ter nascido em Belém e ser o próprio Cristo. Ele, como Prometeu, roubou o fogo dos céus e trouxe-o aos homens. Contra as proibições, somente morde a maçã quando tal ato é proibido pelo Senhor. Diante de um Deus pouco cortês, apresenta-se aos homens com uma lábia afiada – “de ouro” –, disposto a chutar os poderes constituídos, nada preocupado em agradar ou trazer a graça ao mundo, mas sim em se divertir.

2.3 – Diferentes Temporalidades.

Outro elemento a ser destacado na criação dos roqueiros argentinos e dos cantores-compositores de MPB é a hibridação que fazem entre diferentes temporalidades. A composição “Juraci”, de Zeca Baleiro, presente em seu primeiro CD, é um exemplo desse procedimento. Nessa composição, escrita e cantada em primeira pessoa, o popular e a cultura de massa dialogam e se entrechocam. O poeta

relata a um amigo a sua relação com Juraci e o contato com um mundo que ele não conhecia. Na gravação conta com a participação de Genival Lacerda, um paraibano, com cinqüenta anos de carreira e figura pitoresca, com suas composições de fácil apelo popular, normalmente mexendo com temas ligados à sexualidade em pequenas histórias lúdicas, com melodias simples e dançantes, misturadas a uma imagem de um caipira nordestino estilizado. Em forma de diálogo, Zeca Baleiro vai contando a Genival, tal como a conversa entre dois caipiras do interior nordestino, a sua história:

> Juraci me convidou preu ir
> num parque mais ela lá no Birigui
> e eu vesti o meu terninho engomado
> alisado alinhado pra brincar com Juraci
> já no caminho
> eu comi um churrasquinho de charque
> e um suco de sapoti
> e foi ficando divertido pra caramba
> Juraci cantando samba
> enquanto eu lia o guarani
>
> Mas lá chegando
> eu tive o maior susto
> e tentei a todo custo
> então crer no que vi
> no lugar do parque
> um self-service por quilo
> fiquei puto com aquilo
> e perguntei pra juraci
>
> Juraci que parque
> Juraci que parque
> Juraci que parque é esse que eu nunca vi
> Juraci que parque
> Juraci que parque Juraci
> quebrei o pau fiquei mal com Juraci
> (juro por Deus que odiei a Juraci)

A letra de “Juraci”, um “techno-xaxado”, inicia trazendo o elemento local. O narrador veste o seu “terninho engomado, alisado, alinhado” para ir ao

parque em Birigüi comer “churrasquinho de charque”, beber “suco de sapoti”; enquanto Juraci cantava samba, ele lia *O Guarani*.

Aos poucos vão sendo incorporados elementos estranhos àquele contexto do interior do Nordeste: parques temáticos, produção hollywoodiana, Steven Spielberg. O choque entre o tradicional e um tipo de modernidade globalizada, via mídia, instaura-se: “*Self-service* por quilo” ao invés de churrasquinho de charque. O parque que ele esperava encontrar não se concretiza, e o estranhamento se instaura. O poeta leva “o maior susto”, não acredita no que vê. O parque de diversões nos moldes rurais não mais existe e, mais intrigante ainda, vai sendo transformando (num jogo de palavras inteligentemente montado por Baleiro) em “Jurassic Park” (“Juraci que parque / Juraci que parque Juraci / Que parque é esse que eu nunca vi"), trazendo para o interior do Nordeste a cultura norte-americana mais estilizada, aquela das grandes produções cinematográficas, exemplificada pelo seu mago: Steven Spielberg. A ironia e o deboche predominam e com eles uma análise crítica de um certo tipo de globalização homogeneizante. Nosso poeta acaba perdendo a namorada, deslumbrada com esse mundo de faz de conta glamoroso, mas segue adiante, sem drama, divertindo-se com a situação e criando a partir dela.

2.4 – Vários Gêneros e Dicções Musicais.

A hibridação entre gêneros ou dicções musicais distintas colocadas a dialogar é outro procedimento perceptível na criação tanto do rock quanto da MPB nos anos 90. No caso de Zeca Baleiro, temos a canção de abertura de seu primeiro CD, “Heavy metal do Senhor”, em que aparece o entrecruzamento de caminhos e propostas, aqui sobretudo pelo arranjo e pela mistura/sobreposição de ritmos. No

início da audição, um galo ao fundo canta, anunciando o amanhecer, segue-se o uso de pandeiros e violão tocados em ritmo de repente nordestino. À medida que a música avança vão sendo anexados baixo, guitarra, teclado, bateria, transmutando o xaxado nordestino em rock e chegando ao seu ápice como *heavy metal.* A letra mostra que o *underground* diabólico, com suas propostas contraculturais, é suplantado pelos sons angelicais dos "anjos do Senhor" – sinal da cooptação pelo mercado das propostas contestadoras, da a "transa" entre o *underground* e o mercado. Os antes malditos agora estão santificados:

> O cara mais underground que eu conheço é o diabo
> que no inferno toca cover das canções celestiais
> com sua banda formada só por anjos decaídos
> a platéia pega fogo quando rolam os festivais
>
> Enquanto isso deus brinca de gangorra no playground
> do céu com os santos que já foram homens de pecado
> de repente os santos falam "toca deus um som maneiro"
> e deus fala "agüenta vou rolar um som pesado"
>
> A banda cover do diabo acho que já tá por fora
> o mercado tá de olho é no som que Deus criou
> com trombetas distorcidas e harpas envenenadas
> mundo inteiro vai pirar com o heavy metal do Senhor

Ironicamente, o poeta inverte os papéis. O "diabo", "o cara mais underground que eu conheço" passa a tocar "cover das canções celestiais", enquanto no céu, rodeado por "santos que já foram homens de pecado", Deus toca "heavy metal", com "trombetas distorcidas e harpas envenenadas". Os malditos têm sua proposta "demoníaca" cooptada pelo "deus-mercado" e, transformada em sucesso, deixa de incomodar pois fica longe de questionar o *status quo* estabelecido. Muitos daqueles que trilhavam esse caminho da subversão, passam agora a fazer parte do *mainstream,* transformam-se em "santos". Eles não estão mais no mundo

underground, mas sim no "playground", brincando, transando com o sucesso propiciado pelo "heavy metal do senhor". O mercado os seduziu? Teriam outra saída? Seriam traidores da "causa revolucionária"?

Se não se tem como fugir da globalização, é necessário usar os mecanismos que ela propicia a seu favor. Ficar alijado das transformações trazidas pelo processo globalizador (não somente em termos de mercado, mas de acesso à informação, internet, ciberespaço, infovias, aparato tecnológico) seria uma atitude de resistência romântica, cujo próximo passo levaria à criação de uma seita que propusesse o afastamento do mundo, visto que ele não presta. Saudosismo utópico, quase jurássico, mas a que levaria se até os dinossauros foram ressemantizados por Spielberg e transformados em ícones hollywoodianos? O poeta parece apontar que uma das possibilidades mais eficazes no atual contexto é usar esses avanços, elaborando projetos alternativos que possibilitem a criação com as novas condições técnicas e estruturais fornecidas, apontando a heterogeneidade, a diferença, as múltiplas possibilidades; contrapondo-se, assim, ao projeto hegemônico de uma globalização viciada que tende a impor novamente o caminho único. Tarefa difícil, pois, como afirma García Canclini, parecemos hoje um "Davi que não sabe onde está Golias", afinal:

> *Para saber qué se puede conocer y manejar, o qué tiene sentido modificar y crear, los científicos y los artistas no tienen que negociar sólo con mecenas, con políticos o con instituciones, sino también con un poder diseminado que se esconde bajo el nombre de globalización (García Canclini, 1999: 11).*

Divididos também coloca distintas dicções musicais e temporalidades a dialogar, como fica claro quando, em 1996, gravam "Cielito Lindo", uma canção do folclore mexicano e parte integrante do imaginário latino-americano. Num misto

de reciclagem e hibridação, a banda mescla os instrumentos e sons típicos do *folklore* com o rock à la Jimmy Hendrix, mantendo a letra original:

> Ese lunar que tienes,
> cielito lindo, junto a tu boca
> no se lo des a nadie,
> cielito lindo, que a mi me toca
>
> Ay, ay, ay, ay, canta y no llores
> porque cantando se alegran, cielito lindo, los corazones

A banda *Divididos* aproxima o som urbano e massivo (o rock, com uma batida quase heavy) com o *folklore* latino-americano (melancólico e *campesino).* No princípio da gravação, o grupo portenho se atém ao estilo, ao ritmo e à batida folclórica, com ênfase no violão cadenciado e no acompanhamento bastante comportado da bateria. A interpretação de Ricardo Mollo inicia contida, quase chorosa. Na metade da canção, as transformações acontecem, e o *folklore* dá lugar à batida roqueira. A ênfase agora é posta nas baterias, a partir daí nada contidas, acrescidas de baixo e contrabaixo. Mollo solta a voz e troca o tom de lamento pela alegria e um certo descompromisso do rock, fazendo-se auxiliar pelo restante do grupo que, ao fundo, traz o elemento campeiro, com gritos típicos de vaqueadas e festas rurais. Quando se espera um final apoteótico de sons, vozes, baterias e guitarras, volta o tom de lamento na interpretação e na batida do violão. As fronteiras se desvanecem e se refazem.

Por fim analisamos uma das faixas do CD *Afrociberdelia*, de *Chico Science e Nação Zumbi*. O próprio nome do CD já dá conta da proposta de hibridação presente. Une África (com seus tambores tribais), cibernética (com seus instrumentais e inventos eletrônicos a facilitar e possibilitar a criação) e psicodelia

advinda dos anos 60 (com seus ideais de liberdade, paz e amor). “Etnia”, composição de Science com Lúcio Maia, presente nesse CD, tematiza explicitamente as mesclas que formam a nação e a cultura brasileira:

> Somos todos juntos uma miscigenação
> E não podemos fugir da nossa etnia
> Índios, brancos, negros e mestiços
> Nada de errado em seus princípios
> O seu e o meu são iguais
> Corre nas veias sem parar
> Costumes, é folclore é tradição
> Capoeira que rasga o chão
> Samba que sai da favela acabada
> É hip-hop na minha embolada
> É o povo na arte
> É arte no povo
> E o povo na arte de quem faz arte com o povo
> Maracatu psicodélico
> Capoeira da Pesada
> Bumba meu rádio
> Berimbau elétrico
> Frevo, Samba e Cores
> Cores unidas e alegria
> Nada de errado em nossa etnia.

Com orgulho, um tanto ufanista e romântico, o poeta afirma que somos miscigenados: uma mistura de índio, branco, negro e mestiço. Corre nas nossas veias o mesmo sangue, mesmo se na aparência sejamos distintos. Os costumes e a tradição daí resultantes (como o folclore, a capoeira, o maracatu, a embolada, o samba e o frevo) foram frutos dessa miscigenação e, para continuarem pulsantes, necessitam continuar a se mesclar com o novo que está sendo criado. Sem medo, “pois o medo dá origem ao mal”, é necessário “modernizar o passado”,[20] colocar essa produção a dialogar com a tecnologia, os sons eletrônicos, o ciberespaço, o mundo pop globalizado; hibridar com o hip-hop, a psicodelia, a batida

---

[20] Versos de “Monólogo ao pé do ouvido”, primeira faixa do CD *Da Lama ao Caos*.

heavy, o som eletrônico. O poeta não vê nesse procedimento “nada de errado”, pois traz “novas cores” e “alegria” e faz pulsar a tradição e a cultura popular, recriando-a. O músico-poeta quer é mesclar arte e povo, povo e arte, e sente-se parte dessa equação.

3. RECICLAGEM CULTURAL.

A reciclagem ganhou espaço a partir do discurso ecológico que tomou forma e passou a ocupar lugar importante nas discussões sociais a partir do final dos anos 70. Como metáfora cultural, foi largamente utilizada pela mídia eletrônica nos anos 80 que, com os novos recursos técnicos, reaproveitava toda classe de discurso; já nos anos 90 foi apropriada pelos estudos de cultura para buscar apreender as transformações contemporâneas dos processos culturais.

A metáfora da reciclagem coloca no centro da discussão questões como serialidade e repetição, temporalidade e historicidade, memória e esquecimento. Ela evoca o processo permanente e cíclico de transformação de materiais, não somente de sua reutilização ou reapropriação, tornando novamente disponível um material proveniente do passado e já utilizado, deslocando-o de seu contexto e dando-lhe forma e utilização outras (Moser, 1996).

Se formos analisar dentro dos padrões do discurso moderno, reciclagem poderia ser vista como uma forma de simples repetição/reaproveitamento de materiais passados, demonstrando uma crise criativa, uma incapacidade de negar o antigo e avançar, forjando o novo. Na ótica do mercado, os produtos culturais são criados para serem consumidos imediatamente e logo transformados em dejetos, o que leva a indústria cultural a refazer esse material, reaproveitando-o, dando-lhe uma

aparência de novo, um velho rejuvenescido. Mas a reciclagem pode ser enfocada de outra forma, como “índice, sintoma, mas também como trauma e conseqüência da crise da história” (Moser, 1996: 34). Como Walter Moser, prefiro pensar que a reciclagem coloca em xeque a noção moderna de história. Esta passa a ser questionada e não mais se sustenta, pois se rompem as noções de tempo e de progresso contínuos que a sustentavam.

Nesta tese, a reciclagem cultural é pensada como metáfora de construção da cultura que possibilita o resgate da memória, a revisão histórica, trazendo à tona pessoas, composições, criações artísticas e culturais esquecidas, desvalorizadas, deixadas de lado pela enxurrada de modernices. Reciclagem como possibilidade de construir história, resgatar a memória, articulando o passado com o presente, quebrando as barreiras de um tempo linear. A reflexão sobre memória feita por Andreas Huyssen é importante para dar mais clareza a essa linha de pensamento.

A emergência da memória a partir dos anos 80 tem sido um dos fenômenos políticos e culturais mais surpreendentes. Huyssen (2000) chama esse processo de “os passados presentes.” Esse processo contrasta com aquele da modernidade das primeiras décadas do século XX, energizado pelos “futuros presentes” e com apego exagerado na crença do futuro que traria o progresso e a modernização. A síndrome da memória das últimas décadas estaria conectada à necessidade de se agarrar ao passado como a uma âncora, para não se perder na sobrecarga informacional e na aceleração cultural exacerbada, processos com os quais nossos sentidos ainda não estariam equipados para lidar.

A necessidade de “recodificar o passado” começou a emergir a partir dos processos de descolonização e dos novos movimentos sociais surgidos no final

dos anos 60, intensificando-se nas décadas posteriores. A busca por fazer uma revisão histórica, recontando-a a partir de pontos de vista alternativos, não mais dos vencedores, trouxe consigo a procura por “outras tradições” e pela “tradição dos outros” (Huyssen, 2000: 10), acompanhadas “por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas”, que na verdade apontavam “diretamente para a recodificação do passado, que se iniciou depois do modernismo” (Ibid.).

A cultura da memória, entretanto, não tem caminhos únicos. Seu uso político é variado. Pode atender objetivos francamente chauvinistas e fundamentalistas de resgate de passados míticos, mas também pode ser usado como forma de criação de esferas públicas de memória contra políticas do esquecimento promovidas por regimes pós-ditatoriais. Este parece ser o caso da Argentina, do Chile e mesmo do Brasil, com suas políticas de reconciliação nacional e anistias oficiais ou mesmo, como lembra Huyssen, de “silêncios repressivos”.

Na Argentina, a criação de esferas públicas de memória é exemplar. Formou-se uma rede de organizações dispostas a não permitir o esquecimento de um passado traumático, de perseguições, mortes e desaparecimentos promovidos pelo regime militar durante a ditadura implantada em 1976 e que perdurou até 1982. Do teatro ao cinema, da literatura aos relatos históricos, passando pela ocupação do espaço público com passeatas e manifestações, busca-se refazer a história não-contada, trazer à tona a memória desses mortos e desaparecidos, estimados em mais de 30 mil.

As Mães e Avós da Praça de Maio[21] foram a ponta de lança desse processo. Elas iniciaram sua luta ainda em pleno regime militar, organizando-se como movimento já em agosto de 1977, com o objetivo de não permitir que a sociedade esquecesse de um passado sombrio e lutar para que se reparassem os crimes cometidos e se julgassem os culpados. Em seu caminhar incessante, elas buscavam resgatar o paradeiro de seus filhos e também a restituição de seus mais de 240 netos, usurpados pelos militares e seus sequazes. O governo militar cerceou a liberdade de expressão e usurpou da sociedade o acesso ao espaço público, à memória e aos símbolos nacionais, e a despeito de mostrar um poder total, apropriou-se dos próprios filhos da geração que ousou enfrentá-los. Os ditadores se adonaram dessas crianças, adotadas como se fossem suas por famílias de militares, roubando-lhes sua identidade.

O resgate desses netos e de suas identidades foi e é um combate incessante das Avós da Praça de Maio, não arrefecendo mesmo quando os governos democraticamente eleitos, a despeito da pretensa governabilidade do país, fizeram aprovar leis que buscavam dar um basta ao julgamento dos culpados. Como foi o caso do governo Alfonsín com as leis do "Punto Final" e da "Obediência Debida"[22] ou a tentativa nefasta do governo Menem de colocar uma pá de cal definitiva com os decretos de indulto, concedidos em outubro de 1989 e dezembro de 1990,

---

[21] Beatriz Sarlo (2001) assim se refere à luta por elas estabelecida: "As Avós da Praça de Maio fizeram muitíssimo para que isso não fosse esquecido ao resgatar o problema da identidade das crianças que haviam nascido nos campos de concentração, questão que permaneceu em aberto. Além do mais se tem que reconhecer que as Avós da Praça de Maio agem com uma espécie de prudência e sintonia cultural muito fina em direção àquilo que a sociedade pode escutar, receber e processar. Não penso que seja fruto de um cálculo político, eu diria que elas têm uma excelente sintonia cultural com aquilo que podem dizer e pedir a sociedade."

[22] Ambas as leis, como vimos anteriormente, praticamente impediam a continuidade do julgamento dos militares envolvidos nos crimes cometidos durante a ditadura.

concedendo a extinção da punibilidade aos militares não atingidos pelas duas leis anteriores.[23] O "não" ao esquecimento foi gritado pelas ruas, praças, escolas, shows de roqueiros, telas dos cinemas, palcos dos teatros, folhas dos jornais, livros ou panfletos. Brechas nas leis foram encontradas para que os culpados continuassem a serem processados ou permanecessem presos.

O "não esquecer" e o resgate da memória certamente são alguns dos elos mais fortes a unir a nação argentina na contemporaneidade. A essa batalha pública iniciada pelas Mães e Avós da Praça de Maio, juntaram-se algumas mais recentes. Um exemplo são as organizações civis criadas para esclarecer os verdadeiros culpados pelos atentados cometidos contra a sede da embaixada de Israel, em 1992, e contra a sede da AMIA (Asociación Mutual Israelita Argentina), em 1994, que não aceitaram as explicações oficiais dadas pelo governo Menem e tampouco os ditames judiciais marcados por investigações fraudulentas. Outro exemplo são os ex-combatentes da Guerra das Malvinas que em trens, coletivos e na praça pública se apresentam com seus corpos e mentes dilacerados a impedir que a sociedade e o governo os esqueçam, abandonando-os à própria sorte, como o tem feito. Para Beatriz Sarlo (2001) o país tem uma dívida com esses ex-combatentes:

> *O país revisou a ditadura, revisou os militares, mas o que aconteceu com as Malvinas, que fizemos? (...) A não revisão do que se passou durante a Guerra das Malvinas é uma atitude verdadeiramente imoral. A sociedade deu as costas para os veteranos de guerra. (...) Tinha-lhes prometido trabalho, educação, assistência para suas famílias... Não há quem reivindique pelos veteranos de guerra nesse país, pois ninguém quer tocar, nem com as pontas dos dedos, essa pústula nacionalista que foi a reação popular à questão das Malvinas. Penso que isso envenena o espaço*

---

[23] Sobre os "decretos de indulto", ver declaração de Emílio F. Mignone que historiciza e esclarece os fatos em http://www.nuncamas.org/document/document.htm , acessado em 29 dez. 2004.

> *de constituição de uma identidade nacional. Aí há um veneno: a guerra e o que foi feito com a guerra.*

No Brasil, o resgate da memória desse período da ditadura foi encabeçado pelo Movimento Brasil Nunca Mais e também pelo Comitê Brasileiro pela Anistia, na busca por trazer à luz os porões da ditadura, seus mortos e desaparecidos e também por libertar os presos políticos e os exilados. Deles participaram estudantes, intelectuais, religiosos, trabalhadores, artistas (cantores, compositores, atores, artistas plásticos...), advogados, familiares de presos e dos mortos e desaparecidos políticos. Com a mobilização da sociedade civil e dos partidos de oposição ao governo militar, conseguiu-se a aprovação da Lei da Anistia, promulgada no dia 28 de agosto de 1979,[24] não exatamente nos termos que os movimentos acima mencionados gostariam e pelas quais lutaram. Essa lei anistiou as pessoas que foram processadas formalmente pela ditadura e que tiveram seus nomes publicados em listas nos jornais da grande imprensa, não atingindo àquelas cuja prisão não chegou a ser oficializada pelos militares. Ela previa um “atestado de paradeiro ignorado” ou “de morte presumida” aos "desaparecidos", eximindo o regime civil-militar de suas responsabilidades e impedindo a elucidação das circunstâncias das mortes.

---

[24] Íntegra da Lei pode ser vista em http://www.desaparecidospoliticos.org.br/anistia/6683.html.

Em dezembro de 1995, o então presidente Fernando Henrique Cardoso sancionou a Lei dos Desaparecidos,[25] determinando o reconhecimento da responsabilidade do Estado pela morte de 136 "desaparecidos" políticos e criando a "Comissão Especial de Reconhecimento dos Mortos e Desaparecidos Políticos", com a tarefa de examinar denúncias apresentadas. Novamente, porém, a lei não obrigava o Estado a investigar os fatos, a proceder ao resgate dos restos mortais, a identificar os responsáveis pelos crimes e a punir os culpados. No Brasil, o *Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964* registra 358 mortes durante o regime civil-militar,[26] mas o número deve ser maior, pois até hoje não se teve acesso a toda a documentação do período. Anistiaram-se torturadores e torturados, numa tentativa de "reconciliar" o país. Mas os traumas do passado retornam periodicamente, pois não bastaram as tentativas dos governos democraticamente eleitos, sobretudo a partir de FHC e Lula, de indenizar os que foram presos políticos ou os familiares dos mortos e desaparecidos.

No caso argentino, decreto do Presidente Alfonsín[27] permitiu o julgamento e a condenação pública da Junta Militar e de grande parcela dos culpados. Para Sarlo (2001) esse é o fato mais importante da história argentina nos últimos 20 anos:

---

[25] Lei 9.140 que no seu caput afirma: "Reconhece como mortas pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e dá outras providências." E em seu artigo primeiro: "São reconhecidas como mortas, para todos os efeitos legais, as pessoas relacionadas no Anexo I desta Lei, por terem participado, ou terem sido acusadas de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, e que, por este motivo, tenham sido detidas por agentes públicos, achando-se, desde então, desaparecidas, sem que delas haja notícias."

[26] Ver histórico, documentos e dados nos sites http://www.desaparecidospoliticos.org.br e http://www.torturanuncamais.org.br.

[27] Decreto 158/83 - 13 de dezembro de 1983, cujo texto pode ser encontrado em http://www.nuncamas.org/document/document.htm

> *Esse talvez seja o último fato em que a Argentina pode sustentar um princípio são e correto de orgulho nacional. Há uma tomada de televisão em que os nove comandantes-em-chefe estão frente a um tribunal civil e ouvem: "Vocês são assassinos, vocês são torturadores, vocês são seqüestradores, serão rebaixados de seus postos e vão para a prisão perpétua". Mesmo que depois tenha vindo o indulto, esse fato não se apaga, pois o próprio indulto teve que reconhecer sua existência. Esse é o fato fundamental da pós-ditadura e da democracia. Ele estabelece as bases para se pensar uma nova sociedade de direito. (...) Não encontro nada de transcendência similar, que estabeleça, como ela, um antes e um depois.*

No Brasil não houve julgamento dos culpados, nem tampouco os arquivos da ditadura foram totalmente abertos ainda. O passado retorna como trauma de tempos em tempos.

Importante notar que cantores e compositores ligados à MPB e ao Rock Argentino estiveram envolvidos nessas lutas. No Brasil, a geração dos anos 60 documentou em suas canções todo esse processo e também foi um dos atores fundamentais responsáveis por trazer ao espaço público essa discussão e essa luta. Com a anistia e a volta dos governos democráticos, tal temática é praticamente abandonada nas composições, dando a entender que o ciclo se havia encerrado. Aqui a reciclagem da memória feita pela geração 90 passa por outros caminhos, sobretudo pelas manifestações culturais populares ou de artistas e compositores de gerações passadas.

Na Argentina, os roqueiros continuam envolvidos no resgate da memória do período da ditadura; afinal, também eles sofreram com as prisões e

proibições, e alguns tiveram membros de suas famílias entre os desaparecidos.[28]As Mães e Avós da Praça de Maio estabelecem relações muito próximas com os roqueiros, apresentando-se em seus espetáculos e deles recebendo apoio em shows coletivos especialmente montados como sinal de apoio à sua luta.

Para Huyssen (Op. cit.: 15), o mundo se "musealiza" em busca de uma pretensa "recordação total". Mais do que um trabalho de "arquivista maluco", pretende-se "puxar todos os vários passados para o presente". Os processos de resgate do passado e da memória se espalham nas mais diferentes áreas. Velhos centros urbanos são recuperados, surge a moda "retrô", acontece a comercialização em massa da nostalgia, incluindo aí a obsessiva "automusealização" através do uso das câmaras de vídeo. Na literatura ocorre um crescimento substancial dos relatos memorialísticos e confessionais, além de romances autobiográficos e históricos a mesclar fatos e ficções. O mesmo é perceptível também nas artes plásticas, no cinema, na televisão e na música.

Muitas dessas memórias comercializadas e consumidas massivamente são, no dizer de Huyssen (Op. cit.: 18), "memórias imaginadas e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas", porém esse autor destaca que aprendemos com Freud que memória e esquecimento estão umbilicalmente ligados, pois "memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida".

---

[28] Podemos citar os casos do irmão do líder da banda *Vírus*, morto durante o período, e também do irmão do cantor dos *Pericos*, um dos muitos filhos de desaparecidos, criado longe de sua família e que somente veio a descobrir sua identidade nos anos 90.

O terror do esquecimento vem associado à obsessão pela memória. E essa obsessão é energizada pelo desejo de nos ancorar em um mundo marcado pela crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido. Para combater o medo e o perigo do esquecimento, usam-se como estratégias de sobrevivência a rememoração pública e privada. O fascínio pelo passado pode ser visto também como uma maneira de diminuir a velocidade da modernização, numa tentativa "de atirar salva-vidas ao passado e contrabalançar a notória tendência de nossa cultura à amnésia, sob o signo do lucro imediato e da política de curto prazo" (Ibid.: 76). As novas tecnologias da mídia e da comunicação massiva têm enorme influência nesse resgate da memória, transformando em mercadoria e espetáculo esse passado rememorado. Mas Huyssen (Op. cit.: 21) lembra apropriadamente que hoje não se tem espaço puro fora da cultura da mercadoria e que essa trivialização comercial, fugaz e em forma de espetáculo da experiência vivenciada "tem uma realidade vivida significativa, subjacente às suas manifestações superficiais." No limiar entre a memória dramática e a mídia comercial, inscrevem-se questões cruciais da cultura contemporânea.

A sobrecarga de informações e percepções combinada com a aceleração cultural que vivemos (e com as quais ainda não nos sentimos capazes de lidar) fazem surgir o novo mal-estar da civilização:

> *Quanto mais rápido somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto (Ibid.: 32).*

Responder a esse mal-estar não parece tarefa simples. Correm-se os riscos negativos de uma epidemia da memória. Diante da febre de história que a

sociedade no seu tempo vivia, buscando inventar tradições nacionais para legitimar estados-nações imperiais e dar coerência cultural a sociedades conflitivas, Nietzsche propunha um “esquecimento produtivo”. De acordo com Huyssen (Ibid.: 35), hoje, no entanto, “precisamos mais de rememoração produtiva do que de esquecimento produtivo”, pois a sociedade parece necessitar de uma ancoragem temporal e das práticas de memórias nacionais e locais que “contestam os mitos do cibercapitalismo e da globalização com sua negação de tempo, espaço e lugar” e combate “o cibervírus da amnésia que, de tempos em tempos, ameaça consumir a própria memória.”

A geração dos anos 90, que passou a vivenciar esses processos de forma mais intensa, está criando formas alternativas de lidar com a globalização e com as novas tecnologias de transporte e comunicação, utilizando e aproveitando seus aparatos e mecanismos para superar medos e criar. Nas artes e na música percebe-se claramente o esforço dos criadores por reciclar o passado, criando memória, mas deixando claro que não procuram uma mitificação do passado nacional ou local, nem pensam nas origens e nas tradições como depósitos de uma essência e pureza perdidas. Parecem seguir o conselho de Huyssen, fazendo um esforço para distinguir “os passados usáveis dos passados dispensáveis”, buscando uma rememoração criativa e que dê sentido ao viver.

3.1 – A memória da ditadura.

Nos anos 90, a criação musical mais significativa que recicla o período da ditadura e a luta dos movimentos populares são feitos pelos cantores/compositores da geração 60-70, isto é, aqueles que vivenciaram e sofreram

na carne tal período. São memórias vividas e não somente imaginadas, daí decorre sua força. Na Argentina, esse tipo de reciclagem é mais freqüente que no Brasil. Talvez isso se deva à distância temporal, pois no Brasil a ditadura iniciou dez anos antes (1964) e teve seu auge repressivo durante a década de 70; na Argentina, a despeito de ter vivenciado ciclos ditatoriais anteriores, foi em 1976 que se instalou a ditadura mais terrível, com o "Processo". Não podemos esquecer as diferenças dos processos ocorridos nos dois países, na Argentina a intensidade e a crudeza da ditadura geraram 30 mil mortos e/ou desaparecidos, sem contar com o já comentado seqüestro dos filhos recém-nascidos de muitos desses militantes.

Charly García foi mestre em captar o sofrimento e as chagas abertas pela ditadura. "Canción de Alicia en el país", "Inconsciente Colectivo" e "Dinosaurios" são exemplos.

Com "Canción de Alicia", a crítica é velada e contundente. Transfere a personagem de Lewis Carol, Alicia, para uma Argentina subjugada, e, em um jogo de espelhos, expõe a situação que o país vivia.

> Quién sabe, Alicia,
> este país no estuvo hecho porque sí...
> te vas a ir, vas a salir,
> pero te quedas ¿dónde más vas a ir?
>
> y es que aquí,
> sabes el trabalenguas trabalenguas,
> el asesino te asesina,
> y es mucho para tí.
>
> Se acabó ese juego que te hacía feliz...
> no cuentes lo que viste en los jardines,
> el sueño acabó; ya no hay morsas ni tortugas.
>
> Un río de cabezas aplastadas
> por el mismo pie
> juegan cricket bajo la luna.

Estamos en la tierra de nadie (pero es mía)
Los inocentes son los culpables
(dice su Señoría, el Rey de Espadas)

No cuentes qué hay detrás de aquel espejo
no tendrás poder, ni abogados, ni testigos!
enciende los candiles
que los brujos pueden volver
a nublarnos el camino.

Estamos en la tierra de todos en la vida;
sobre el pasado y sobre el futuro,
ruina sobre ruina, querida Alicia!
se acabó este juego que te hacía feliz..

O poeta afirma que em seu país os inocentes são os culpados, a ditadura engana e mata ("El trabalenguas trabalenguas, el asesino te asesina"). Nos jardins já não há morsas nem tartarugas, o sonho acabou. O que se vê é um rio de cabeças golpeadas e destruídas pelo mesmo pé forte do "Rei de Espadas" e seus sequazes. Porém, mesmo assim, quer que Alicia permaneça, afinal esse é seu país, "¿donde más vas a ir?" Ainda que esteja numa terra de ninguém, sente-a como sua. As marcas das perseguições e mortes ainda estão presentes; é necessário então continuar com o candeeiro aceso e se proteger, pois os bruxos podem voltar a nublar o caminho e aí nem advogados, nem testemunhas, nem pessoa alguma pode ajudá-lo a escapar.

O passado e o futuro estão em ruínas, "as feridas não param de sangrar",[29] mas ainda resta esperança. A terra é de todos, há vida ainda pulsando e, afinal, como afirma na canção "Los dinosaurios", os ditadores cedo ou tarde "van a desaparecer":

---

[29] Verso de outra canção de García – "No llores por mi Argentina".

Los amigos del barrio pueden desaparecer
los cantores de radio pueden desaparecer
los que están en los diarios pueden desaparecer
la persona que amas puede desaparecer.

Los que están en el aire
pueden desaparecer en el aire
los que están en la calle
pueden desaparecer en la calle.
Los amigos del barrio pueden desaparecer,
pero los dinosaurios van a desaparecer.
No estoy tranquilo mi amor,
hoy es sábado a la noche,
un amigo está en cana.
Oh mi amor,desaparece el mundo

Si los pesados mi amor
llevan todo ese montón de equipajes en la mano
oh mi amor yo quiero estar liviano.
Cuando el mundo tira para abajo
es mejor no estar atado a nada
imaginen a los dinosaurios en la cama
Cuando el mundo tira para abajo
es mejor no estar atado a nada
imaginen a los dinosaurios en la cama

Los amigos del barrio pueden desaparecer
los cantores de radio pueden desaparecer
los que están en los diarios pueden desaparecer
la persona que amas puede desaparecer.

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

O poeta mostra que a intranqüilidade social está presente, assim como o sofrimento e a angústia pelos muitos desaparecidos (amigos de bairro, cantores de rádio, jornalistas, pessoas queridas, os que andavam pelas ruas ou sonhavam com mudanças) e o medo dele ser o próximo. Os ditadores, com seus homens de ferro

carregados de armas, são os culpados desse terror. Mas há uma certeza: eles passarão, a ditadura vai acabar, “los dinosaurios van a desaparecer”.

A memória do que aconteceu, por mais dolorosa que seja, precisa estar presente, como deixa claro em “Inconsciente Colectivo”:

> (…) Ayer soñé
> Con los hambrientos
> Los locos
> Los que se fueron
> Los que están en prisión
> Hoy desperté
> Cantando esta canción
> Que ya fue escrita
> Hace tiempo atrás
> Es necesario cantar
> De nuevo una vez más (...)

É uma memória sofrida, “que te consume lo mejor que tenés, te tira atrás te pide más y más, y llega un punto en que no querés”. Como faz uma criança que suga o leite materno para alimentar-se e viver, o poeta afirma que é necessário “mamar a liberdade”, somente assim continuaria a levá-la “dentro do coração”, independente do que pudesse acontecer.

A banda *Divididos*, no CD *Narigón del Siglo* lançado em 2000, também recicla o período militar em algumas de suas canções. O encarte desse CD traz o desenho de um nariz que vai crescendo à medida que é retirado da caixa que o protege. Na Argentina, país que o poeta vivia e criava, o século que terminava era simbolizado por um Pinóquio que contou muitas mentiras e que tentou ocultar os fatos e esconder a realidade. O poeta se propõe a abandonar essas mentiras, deixando

“o narigón del siglo perfumado en la esquina para siempre.”[30] Na canção “La ñapi de mamá” isto fica explicitado:

> Buenos Aires se ve como vianda de ayer
> encarnada en un pie que olvidó su dolor
> guardapolvos, Dios, dos mil, amnesia y orador
> que sea así como así
> somos ñapi de mamá
> no pensar
>
> Hubo un tiempo que fui hermoso y fui preso de verdad
> el billete más valioso tiene casco y religión
> mezcla rara de angustia y cañita voladora
> que sea así como así somos ñapi de mamá
> Bueno Aires naufraga por Perón punto com.
> semental de balcón asma de libertad
> divididos desde siempre desde el aula hasta el bar
> pero algo nos juntó fue la ñapi de mamá
> no pensar
>
> campeonato de canciones con bonitos estribillos
> la venganza de los Incas que salpica hasta Morón
> mezcla rara de angustia y cañita voladora
> que sea así como así somos ñapi de mamá
> no pensar
> no pensar

Aliados à religião e seus deuses e a militares com seus cascos a “patear”, os governantes-oradores propunham de suas tribunas a “amnésia”, o esquecimento. Qual uma recriação distorcida e cibernética de Perón, Menem tira o ar da liberdade, fazendo-a definhar, asmática. Como presidente do período, ele assinou os decretos de indulto aos militares assassinos e do balcão da Casa Rosada pediu que os argentinos esquecessem o passado. Mas como “olvidar el dolor”?

Hoje a Argentina é uma mescla rara de “angustia e cañita voladora”, de angústia e liberdade. O poeta recorda os primeiros tempos do Rock Argentino,

---

[30] Título completo do CD.

afirmando que: “hubo un tiempo que fui hermoso y fui preso de verdad”, modificando os versos da “Canción para mi muerte”, gravada por *Sui Generis*, em 1972, que dizia:

> Hubo un tiempo en que fui hermoso
> y fui libre de verdad,
> guardaba todos mis sueños
> en castillos de Cristal
>
> Poco a poco fui creciendo
> y mis fábulas de amor
> se fueron desvaneciendo
> como pompas de jabón

O poeta afirma que os argentinos, “divididos desde sempre, desde as salas de aula até o bar”, somente se uniram pela “ñapi”[31] (no sentido de “puñetazo”, soco) desferida por “mamá”, a grande mãe-nação que em mãos de ditadores causou tantos males. O resgate dessas memórias traumáticas assim como a luta por trazer à luz a história e seus atores é um elo contemporâneo fundamental de ligação da Argentina enquanto nação. Talvez passados os anos, o melhor seria “não pensar”, refrão insistentemente repetido durante a canção, mas esquecer não parece possível e nem desejável.

3.2 – Cultura popular e tradições recicladas.

Envoltos que estavam pela obsessão da sociedade pela memória, cantores e compositores da geração 90, tanto na MPB quanto no Rock Nacional, utilizaram os procedimentos da reciclagem cultural em vários momentos de sua criação. A ênfase, porém, não era mais colocada na recuperação do passado

---

[31] “Ñapi” é uma expressão lunfarda, inversão de “piña” significando “puñetazo”, soco desferido com muita força.

ditatorial, como o fizeram os criadores da geração dos anos 60 e 70, mas sim no resgate de elementos da cultura, sobretudo musical, com que se sentiam ligados e às quais queriam afiliar-se, na busca por criar a própria memória e a de sua geração.

Esse resgate, além de ter a intenção pedagógica de possibilitar às novas gerações o conhecimento das propostas anteriormente criadas, é também uma forma desses músicos-criadores se situarem no tempo e no espaço e afirmar: temos uma história e uma cultura local própria (seja da cidade, da região ou da nação) e a partir dessa ancoragem criamos. Parecem querer demonstrar que não estavam soltos em um mundo que se globalizava e que não faziam uma música equalizada e homogênea, igual a qualquer outra feita nos EUA, Europa, Japão ou Martinica. Para isso se dispunham a reciclar as manifestações populares e as tradições, sobretudo musicais, do espaço onde viviam. Recriam essas manifestações e tradições, colocando-as a dialogar com os novos tempos globalizados e cibernéticos.

Na Argentina, os roqueiros quando usam da reciclagem o fazem voltando-se para as duas mais fortes culturas musicais de sua nação: o *folklore*, de origem mais campeira, e o tango, de origem tão urbana como o era o próprio Rock Nacional. A partir dos anos 90, percebe-se que a aproximação dos roqueiros com o tango e o *folklore* é feita de maneira bastante explícita, através de um diálogo aberto, mas sempre demonstrando sua liberdade de criação. Como anteriormente visto, até chegar nesse ponto, muitos foram os enfrentamentos estabelecidos. O próprio público roqueiro era reativo a essa aproximação, e os criadores que antes dos anos 90 dialogavam com essas dicções musicais o faziam de forma mais velada. As duas gravações que Charly García fez de “No soy um extraño” (a primeira em 1983, no álbum *Clics Modernos*, e a segunda em 1995, no *MTV Unplugged*) são um bom

exemplo disso. Na primeira gravação, o diálogo com o tango é mais sutil, dele se aproxima com cuidado, observando certa distância:

> (…) Dos tipos en un bar, se toman las manos.
> Prenden un grabador y bailan un tango, de verdad.
>
> Y yo los miro sin querer mirar,
> enciendo un faso para despistar,
> me quedo piola y empiezo a pensar
> que no hay que pescar dos veces con la misma red. (…)

O poeta não se sente um estranho à cidade (Buenos Aires) e à música que a representava (o tango), ele as conhece bem. A temática da canção é tangueira, porém a instrumentação e o modo de cantar eram típicos de uma balada roqueira: mantinha-se um afastamento estratégico. Quando Charly a regrava nos anos 90, o faz como contemporâneo de uma geração que estabelecia um diálogo com o tango de forma mais explícita. Se na letra o distanciamento permanece, na parte musical e na interpretação ele some. Acrescenta-se o bandoneón – instrumento típico do tango – que dialoga com o piano, a bateria e a orquestra de cordas; também a forma de cantar torna-se mais passional, dentro da cadência tangueira, ou melhor, de uma balada roqueira tangueada. Depois de tantos anos, parece que já se havia concretizado o que a letra afirmava: “Desprejuiciados son los que vendrán, y los que están ya no me importan más.” Liberto dos carcereiros, agora pode dialogar livremente, sem preconceitos, afinal ele é capaz de “cruzar la plaza, las razas e y el color”, os “carcereros de la humanidad” não mais o prendem.

Quando em 1995 a banda *Divididos*, no CD *Otro le travaladna*, propôs-se a gravar um tango, fizeram-no a seu modo, deixando claro que não estavam compactuando com toda a tradição tangueira, mas sim com as parcelas com as quais se identificavam, pois as traziam em si pelos contatos que estabeleceram

com essa dicção musical desde a infância. “Volver ni a palos” é o tango que criam e gravam. O título já explicitava a intenção: negavam-se a voltar atrás, ao passado e nele fixar-se; queriam reciclar e criar a partir da afiliação desejada:

> La mujer es cosa así
> ahora viene y te rompe todo
> por recuerdos de mentiras y bombones
> de esta puta vida de coté
>
> La mujer es cosa así
> ladra el rope, entra el fumador de amores
> en este club de varones
> de ese tango musulmán
>
> La mujer es cosa así
> me fui con la boina sucia
> quién sabe si en los senderos
> le limpian los cabezales
> al gladiador de piyamas
>
> La mujer es cosa así
>
> Te acordás Ricardo cuando nos fuimos con la boina sucia y terminamos
> bailando el minué en lo de chichipiro Wilson, el amigo de Hansen
> y todo ese quilombo por la cocó de Hong Kong
> Te acordás del Salón Verdi, que había unos muchachos que hacían
> cuarenta dibujos ahí en el piso
>
> Volver ni a palos
> Volver ni a palos

A temática é tangueira (a paixão do poeta pela mulher que faz sofrer e o dilacera), mas a canção é entoada de forma a tirar o excesso de melancolia e tristeza, traço do tango com o qual a banda não compartilhava. A letra é feita em forma de diálogo entre dois sujeitos que se encontram e começam a recordar suas peripécias amorosas, as confusões em que se meteram e os lugares por onde passaram. Citam inclusive o Salón Verdi, reduto tradicional do tango, localizado no

bairro La Boca e onde costumava apresentar-se Carlos Gardel.[32] Na parte final da canção, Mollo e Arnedo reciclam inclusive a entonação típica dos tangueiros, usando expressões próprias do lunfardo (uma espécie de dialeto que entrou na música argentina através do tango e se transformou na sua linguagem típica) como "todo esse quilombo por la cocó de Hong Kong", "entre el fumador de amores", "puta vida de coté", "ladra el rope", "chichipiro".[33] Na parte musical, chamaram quatro tangueiros para que lhes dessem assessoria na criação e na maneira de cantar e participassem na gravação, tocando bandonéon, piano e violino. O diálogo entre o rock e o tango tornava-se explícito e aberto.[34]

Mas foi com o *folklore* e suas *chacareras* e *bagualas* que *Divididos* estabeleceu um diálogo mais constante e criativo. Com ele hibridam, a ele traduzem para as novas gerações e dele reciclam criadores e canções. Atahualpa Yupanqui, cantor e compositor símbolo do *folklore* argentino, foi por eles resgatado, trazendo à luz algumas de suas criações. No CD *La era de la boludez*, de 1993, gravaram "El Arriero", letra e música de Yupanqui, dando-lhe um acento *bluseiro*, com toques de *jazz*. O resultado foi inusitado. A letra falava de todo um universo campeiro, descrevendo o duro trabalho de um tropeiro, com seu poncho ao vento, conduzindo suas penas e a tropa pelos campos, e o som que a banda produzia para acompanhá-la era um *blues*, melancólico e com ritmo sincopado, dado pelo modo como tocavam a

---

[32] Ricardo Mollo (*Apud* Divididos, 2001: 8) afirma que Salón Verdi "era como Einstein para el rock de los '80. Allí se bailaba con corte y mucho dibujo."

[33] De acordo com o Dicionário Lunfardo, acessado em http://digilander.libero.it/xkl/dicc/r.htm, essas expressões significariam: Rope – inversão de perro, significando mentira, embuste; quilombo – confusão, desordem; cote – costeleta; puta – expressão de estranheza ou admiração; chichipiro ou chicipio – estúpido, tonto; cocó – cocaína; ladrar: gritar, protestar; fumar – neste contexto, enganado.

[34] Como afirma Mollo: "Tratamos de llegar a la libertad de decir: tengo ganas de hacer un tango, y hacerlo. Llamar a cuatro tipos que tocan en serio e hacer un tango clásico con una letra nuestra" (*Apud* Inrockuptibles, 1996: 31).

bateria, o baixo e a guitarra. Mollo, guitarrista e cantor, improvisava com seu instrumento e voz, tal um *jazzman.*

Procedimento distinto *Divididos* usou quando gravou, em 1998, no CD *Gol de mujer*, "Vientito de Tucumán". A partir de poema inédito de Yupanqui, Mollo e Arnedo criaram uma música e a interpretaram a partir dos moldes dados pelo *folklore*, adaptando a forma de tocar guitarra, baixo e bateria. Mollo (*Apud* Divididos, 2001: 19) sintetiza as intenções e preocupações da banda ao gravar *folklore:*

> *Uma coisa é gostar da música do seu lugar e outra é fazer disso uma bandeira. Queremos parar um pouco com essa distorção. Fazer uma chacarera tem sua parte boa e sua parte ruim. A parte boa é encontrar com uma professora e ela lhe dizer que agora as crianças aceitam "El Arriero". Antes os moleques não queriam nada com o* folklore*, por ele ter sido transformado em algo muito sério e formal. E a parte ruim é o mal-entendido, a frivolidade, o levar a música para um lugar sectário e sem conteúdo.*

De acordo com Moser (1996) o material reciclado não é o mesmo da matéria-prima que lhe deu origem, no entanto vem acompanhado de elementos da memória que não se apagariam facilmente. Esse resgate da memória e de elementos próprios de uma determinada cultura se opõe ao esfacelamento das diferenças, ressaltando a diversidade e, desse modo, reiterando que o local não necessariamente desaparece com a ascensão do global. Religiosidade, ritmos, expressões, cantores e suas criações e costumes vindos do Maranhão ou das cercanias nordestinas são trazidos e reciclados em várias composições de Zeca Baleiro, exemplificando a análise de Moser.

Genival Lacerda, Selma do Coco, as referências e a regravação de Luiz Gonzaga, o baião, o repente, o bumba-meu-boi e o canto à Oxum (dos rituais de

religiões afro-brasileiras) são amostras da forte presença que o local tem na proposta de Zeca Baleiro, mas sempre recriado e colocado a dialogar com a contemporaneidade, “agorizado”. Sem a pretensão purista de permanecer fiel a uma origem primeira dessas expressões artísticas, até porque essas próprias manifestações (baião, bumba-meu-boi, coco, embolada...) se construíram no diálogo intercultural, ele livremente dialoga com a cultura local e está disposto a colocá-la a circular em outras paragens, expandindo seus limites.

Outro aspecto fundamental da produção desse criador é a reciclagem de propostas musicais de gerações anteriores a sua. No caso específico de “Flor da pele”, Zeca faz uma reciclagem de “Vapor Barato”, canção ícone da musa tropicalista Gal Costa, em seu antológico LP *Gal a todo vapor*. Fugindo do caminho mais fácil de simplesmente regravar a composição de Jards Macalé e Wally Salomão, dando-lhe um novo arranjo, Zeca propõe-se a recriar a partir do original. Compõe uma nova letra e insere *samplers* da gravação feita por Gal Costa. Reconhece a importância fundamental que os tropicalistas tiveram em sua trajetória e em sua formação musical, a eles se quer afiliar, mas não estabelecendo uma relação de respeito obsequioso e paralisante que somente permitiria a repetição do que já tinha sido feito.

A intenção de reciclar composições e seus criadores, mas deslocando-os de seus contextos originais, presentificando-os, fica também explícito na regravação que Zeca Baleiro faz de “Pagode Russo”, sucesso de Luiz Gonzaga, e “Disritmia”, de Martinho da Vila. No samba-balada de Martinho (um dos maiores representantes do samba de morro carioca) a letra é mantida, mas a sonoridade é alterada, dando-lhe, como o próprio recriador afirma, “uma versão hard tango e uma

sutil ambivalência *trip-hop*".[35] Também em "Pagode Russo" a sonoridade é recriada; o novo e o antigo dialogam, pois Zeca coloca lado a lado teclados e *loops* de *jungle* com rabeca e zabumba, e na interpretação dá um toque de *hip-hop*. Uma parte fundamental da história do cancioneiro brasileiro, com suas raízes fortemente arraigadas na alegria e sonoridade popular nordestina, no caso do "Rei do Baião", ou na sonoridade malandra dos morros cariocas, com Martinho da Vila, é reciclada para criar memória, rendendo homenagem a dois mestres da música brasileira, mas dando às suas composições um toque de contemporaneidade.

A reciclagem como cruzamento interdiscursivo é também amplamente utilizada pelo rap, seja na versão *funk* ou na versão *hip-hop*.[36] Zeca Baleiro em "Piercing" dialoga diretamente com esse movimento, inclusive contando com a participação do grupo de *rap* recifense *Faces do Subúrbio*.

A sonoridade do *funk* recorre à sofisticação tecnológica, utilizando o *sampler* (gravação digital de diferentes sons, que pode ser tocado com auxílio de teclado, bateria eletrônica ou computador) e/ou o *scratch* (isto é, utilização de toca-discos como instrumento musical, manipulados pelo DJ, destacando determinadas partes de uma canção ou movimentando o disco no sentido anti-horário). Na parte verbal, esse movimento musical recorre a todo tipo de citação, sejam letras de outras canções, poesias, relatos jornalísticos, amalgamados, normalmente, com uma intenção crítica de denúncia social.

---

[35] Zeca Baleiro comentando as canções de "Vô imbolá" em www.uol.com.br/zecabareiro/faixa.html

[36] Micael Herschmann (1997: 215) assim define o *rap: "(...)* iniciais de rhythm and poetry. Pode-se dizer que para os funkeiros é ritmo & poesia (e eventualmente denúncia), mas para o hip-hop é especialmente ritmo, atitude e protesto. Tipo de música falada (verborrágica) e ritmada acompanhada geralmente pela bateria eletrônica, pelos sintetizadores, pelos samplers controlados por um DJ. Produzida por funkeiros e hip-hoppers em cima, em geral, de bases norte-americanas. A diferença está no conteúdo da música e no tipo de base utilizada."

Zeca Baleiro em “Piercing” utiliza esses procedimentos do *rap*. Na parte musical, à base ritmica *rapper* são acrescidas citações incidentais (*samplers*) de: “Singin’ in the rain”; “A flor e o espinho”, na voz de Nelson Cavaquinho (de quem também recicla o refrão: “tire o seu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor”, trocando “sorriso” por “piercing”); “Avôhai”, de Zé Ramalho; “Presente Cotidiano”, de Luiz Melodia; e “Nostalgia e modernidade”, de Lobão, variedade de canções que nos remetem a embolada proposta por esse compositor maranhense globalizado.

Como todo *rap*, a letra é verborrágica e composta de citações alheias estrategicamente modificadas e reordenadas por Zeca Baleiro, acrescidas de poesia própria, resultando numa canção com forte teor crítico na análise do momento presente. O compositor brinca com Descartes e o racionalismo (“eu existo porque penso, tenso por isso existo”), com Fernando Pessoa e também Caetano Veloso (“minha pátria é minha íngua”) e com Gilberto Freyre (“casa grande faz fuxico quem leva a fama é senzala”).

Partindo de um mote inicial (o uso banalizado do piercing, cujo princípio “é o do sacrífício, do autoflagelo como meio de elevação espiritual”,[37] transformado hoje em mero cosmético e “metáfora do empobrecimento intelectual”) Baleiro tece uma crítica à banalização espalhada nos diferentes campos da cultura contemporânea. Banalização da religiosidade, mercantilizada e mediatizada (“pra elevar minhas idéias não preciso de incenso”, “são sete as chagas de Cristo/ são muitos os meus pecados/ satanás condecorado/ na tv tem um programa”, ou ainda

---

[37] Zeca Baleiro em www.uol.com.br/imbola.html

“não tenho papas na língua/ não tenho padres na alma”). Banalização dos sentimentos e das emoções travestidas de mercadorias e vendidas nos supermercados da esquina (“sentimento pague pegue/ emoção em tablete”, mastigada como chiclete e jogada a seguir na sarjeta). Banalização da felicidade e negação de qualquer sacrifício em nome do prazer demente e também mercantilizado (“sofrimento não é amargura/ tristeza não é pecado/ lugar de ser feliz não é supermercado”). Faz também referências à desigualdade social, à fome, à retórica do combate à violência (“revólver que ninguém usa não dispara bala”), ao descaso e desconhecimento reinantes (“liga aí, porta-bandeira não é mestre-sala”).

Distinto de uma repetição mecânica, aqui a reciclagem demanda um trabalho conceitual que implode as oposições modelo *versus* imitação. A criação é desvinculada da idéia moderna da originalidade, fruto de um sujeito autônomo e soberano. Baleiro, num trabalho meticuloso, engendra versos alheios com os próprios para tecer uma crítica à reciclagem banalizante de conceitos, elementos culturais, sentimentos...

No caso de *Chico Science e Nação Zumbi*, o uso que eles fizeram da reciclagem cultural pode ser analisado em torno do estabelecimento de afiliações em dois eixos principais: o primeiro, a pessoas (músicos e pensadores) e o segundo, a manifestações musicais ligadas à cultura popular de seu local de origem, Recife. Foi uma forma de tornar tais pessoas ou propostas conhecidas pelas novas gerações e, como já afirmamos anteriormente, maneira também de eles e dos demais *mangueboys* se situarem no tempo e no espaço.

Na canção que abria o primeiro CD do grupo, “Monólogo ao pé do ouvido”, afirmavam querer modernizar o passado e reciclavam uma série de nomes de pessoas de diversas procedências e épocas: Zapata, Sandino, Antônio Conselheiro, Zumbi, Panteras Negras, Lampião. O elo de ligação estaria na luta que esses distintos personagens históricos estabeleceram pelos seus ideais.

O procedimento da reciclagem cultural foi mais candente e usado com maior freqüência por Chico Science em relação à cultura musical de Pernambuco, sobretudo ao maracatu. Como afirma Maria Rita Kehl (2004: 148), *Chico Science e Nação Zumbi* trouxeram a proposta de “reciclar e resgatar ritmos tradicionais da região com o incremento de elementos do pop, sem hierarquizar o valor de uns e outros”. Porém não no sentido dado por Kehl, de aceitação das tradições como fatalidade a que eles não poderiam fugir; afinal, em muitos depoimentos e composições dos *mangueboys* fica claro que esse resgate aparece como escolha, como desejo e não como fatalidade ou imposição.

“O cidadão do mundo”, canção de *Afrociberdelia*, sintetiza muito bem a forma como *Chico Science e Nação Zumbi* utilizavam a reciclagem cultural. Os tambores do maracatu estão onipresentes, dando a cadência e abrindo caminho para a voz, a guitarra, a bateria e o baixo que o acompanham e com os quais dialoga. O título da canção é uma referência a Josué de Castro, pensador que admiravam. Na letra da canção reciclam o seu pensamento, referindo-se ao drama da fome, suas causas e conseqüências; a retirantes, caranguejos e manguezais:

> A estrovenga girou
> passou perto do meu pescoço
> corcoviei, corcoviei
> não sou nenhuma besta seu moço
> a cena parecia fria/ antes da festa começar

mas logo a estrovenga surgia/ rolando veloz pelo ar
eu pulei, eu pulei/ corri no coice macio
só queria matar a fome/ no canavial da beira do rio
jurei, jurei/ vou pegar aquele capitão
vou juntar a minha nação/ na terra do maracatu
Dona Ginga, Zumbi, Veludinho/ segura o baque do mestre Salu
eu vi, eu vi/ a minha boneca vodu/
subir e descer no espaço/ na hora da coroação
me desculpe, senhor me desculpe/ mas esta aqui é a minha nação/
Daruê Malungo, Nação Zumbi/ é o zum zum zum da capital
só tem caranguejo esperto/ saindo deste manguezal
eu pulei, eu pulei/ corria no coice macio
encontrei o cidadão do mundo/ no manguezal da beira do rio
Josué !/
eu corri saí no tombo/ se não ia me lascá
segui a beira do rio/ vim parar na capitá
quando vi numa parede um pinico anunciá
é liquidação total/ o falante anunciou
ih, tô liquidado/ o pivete pensou
conheceu uns amiguinhos/ e com eles se mandou
aí meu velho/ abotoa o paletó
não deixe o queijo cair/ e segura o rojão
vinha cinco maloqueiro em cima do caminhão
pararam lá na igreja/ conheceram uns irmãos
pediram pão pra comer/ com um copo de café
um ficou roubando a missa e quatro deram no pé/ chila, relê,
domilindró...

O poeta descreve, em primeira pessoa, a história de um retirante que para saciar a fome rouba no canavial, à beira do rio. Perseguido pelo capitão, a mando dos donos das terras, o retirante tenta escapar da surra, corcoviando, pulando e correndo. Promete juntar sua nação de maracatu para vingar-se.

Na letra dessa canção são recordadas figuras típicas do maracatu pernambucano, nas suas duas vertentes. A primeira (o Maracatu Nação ou de Baque Virado) mais antiga, cuja origem remonta ao século XVIII e que estava ligada aos festejos pela coroação dos Reis do Congo, eleitos pelos escravos para ocuparem a função simbólica de seus líderes; exemplificada na canção por Veludinho, falecido em 1976, e que havia sido batuqueiro do maracatu Leão Dourado. A segunda

vertente (o Maracatu Rural ou de Baque Solto) é mais recente, surgida na primeira metade do século XX a partir da fusão de vários folguedos do interior de Pernambuco, especialmente da Zona da Mata; na canção é exemplificado por Mestre Salu (Manoel Salustiano Soares), mestre de maracatu de baque solto, também professor, músico e artesão ligado à cultura popular.

O poeta também lembra momentos e figuras que fazem parte da encenação realizada pelas nações de maracatu: a hora da coroação dos Reis do Congo e a boneca Calunga ("a minha boneca vodu", representando a divindade dos orixás e carregada durante a dança pelas damas-de-paço). Por fim apresenta a sua nação, que na verdade são duas: Daruê Malungo (primeira nação na qual Science se incorporou) e *Nação Zumbi* (a sua banda, mescla de maracatu e rock globalizado).

Na segunda parte da canção, assustado e fugindo da fome do agreste, o retirante ruma à capital. No caminho encontra Josué, o cidadão do mundo, profundo conhecedor do flagelo humano causado pela fome. Na capital se defronta com pivetes e maloqueiros roubando, inclusive na Igreja, para matar a fome e sobreviver.

Enfim, nessa canção fica explícito a maneira como Science usava a reciclagem cultural para criar: tal um caranguejo com cérebro, por um lado resgatava o pensamento de Castro, traduzindo seu pensamento na letra da música; por outro, na parte musical resgatava o maracatu de sua terra, seus representantes e seu ritual, mas recriando-os a partir do diálogo com o mundo pop globalizado. Criava uma memória ativa dessas manifestações e localizava a sua proposta, afinal era um dos *mangueboys*, saído dos manguezais de Recife e estava com os ouvidos e a mente abertos para os sons do mundo.

Kafka acreditava que a literatura era o machado afiado capaz de evitar que o mar congelasse dentro de nós. O resgate da memória feito hoje pelos músicos-compositores ligados à MPB e ao Rock Argentino talvez seja também esse machado a impedir que a cultura popular e as tradições se congelem, e, parafraseando Huyssen, na memória, congelados, a cultura e as tradições não são mais do que passado.

CONCLUSÃO

"Existe é homem humano. Travessia."
Guimarães Rosa.

A reflexão acadêmica são veredas que trilhamos, que se entrecruzam com aquelas construídas e percorridas por outros que nos antecederam ou dos quais somos contemporâneos. Travessias em busca de si, do outro, do mundo, do humano. Rumos que traçamos e retraçamos levados por desejos, planejamentos e acasos.

Esta tese para mim foi uma travessia trilhada a duras penas, marcada pela vontade de contribuir para a reflexão sobre a cultura contemporânea, suas veredas, seus entroncamentos e suas mudanças de rotas. Pensar o contemporâneo e suas manifestações é um trabalho de reflexão que exige cuidado. Talvez o maior e mais importante seja o de não reduzir essas manifestações ao que já se conhece, formatando-as para poder analisá-las com as chaves teóricas previamente construídas, antes mesmo de buscar descrever e apreender essas manifestações culturais em sua inteireza e particularidades. Tarefa nada fácil pois implica em exercitar um olhar de lince, disposto a ver não somente o todo, mas as peculiaridades; lá onde as pessoas somente vêem o eterno retorno do mesmo, o nivelamento e o empobrecimento cultural, captar os elementos diferenciais, específicos. Requer um olhar atencioso que restabeleça as diferenças lá onde um olhar apressado vê somente nivelamento e empobrecimento culturais. Como afirma

Raymond Williams (2000: 29), o pesquisador precisa buscar perceber nas práticas e nas relações culturais "aqueles modos de ser e aquelas obras dinâmicas e concretas em cujo interior não há apenas continuidades e determinações, mas também resoluções e irresoluções, inovações e mudanças reais."

Ao se estudar as manifestações culturais contemporâneas torna-se ainda mais pertinente a sugestão dada por Williams, para quem a investigação acadêmica "é um conjunto de hipóteses de trabalho, mais do que [...] um corpo de conclusões demonstradas e verificadas" (*Ibid*.: 35). A proximidade do objeto e sua complexidade não permitem conclusões cabais e fechadas. Num trabalho criterioso e atento, o pesquisador deve buscar:

> *(...) reelaborar e reconsiderar todo o material e conceitos tidos como verdadeiros, e oferecer sua própria contribuição no âmbito da interação franca entre evidência e interpretação, o que constitui a verdadeira condição de sua adequação (Ibid.).*

Esta tese é resultado de um intenso trabalho de pesquisa, de um envolvimento amoroso com o objeto de estudo e, com ela, busquei dar a minha contribuição para a reflexão sobre a cultura contemporânea da maneira que me pareceu mais adequada e eficaz, a partir dos critérios propostos e das afiliações que estabeleci com alguns pensadores e suas teorias. No estudo e análise do RNA e da MPB procurei imprimir o meu olhar, tendo consciência de que outros pesquisadores poderiam tê-los pensado e apreendido de outra forma. Uma das maiores riquezas dos estudos sobre manifestações culturais está exatamente nisso: a sua complexidade permite olhares múltiplos, discordâncias, embates e diálogos que, afinal, são o cerne do trabalho acadêmico, fazem-no avançar, dando-lhe vida sempre renovada.

A reflexão teórica aqui apresentada é resultado do meu olhar, de uma leitura colocada exaustivamente e de diversas formas a dialogar com outros olhares, outras leituras, outras vozes, muitas delas incorporadas no texto, outras subjacentes. Mais do que apresentar conclusões cabais, a intenção e o desejo desta tese foi levantar novos questionamentos e fomentar a continuação da pesquisa e do debate.

O uso das metáforas como instrumento de descrição e análise da trajetória e da criação dos roqueiros argentinos e dos cantores e compositores da MPB foi fundamental para o trabalho, pois possibilitou captar o objeto de maneira menos determinista e fechada, superando noções como “cópia e original”, “apropriação”, “influência” e “hierarquização”. A utilização das metáforas da tradução cultural, da hibridação e da reciclagem cultural permitiu que viesse à tona o espaço entre-cultural e noções como “articulação”, “negociação”, “diferença”, “contato” e “trocas”.

Com as novas tecnologias, os dados de pesquisa circulam mais intensamente. Percebe-se hoje uma maior facilidade de trocas de informação entre pesquisadores que, às vezes, encontram-se em espaços geográficos bastante distintos e distantes e que, menos temerosos de perder a “aura” de autores geniais e únicos, dispõe sua pesquisa e reflexão para circular de forma mais democrática. Basta que se tenha um computador com acesso à rede e a disposição para fazer uma procura cuidadosa nas bibliotecas, sobretudo as virtuais, nos bancos de dados informatizados e disponibilizados pela internet, acessar aos “papers” dos congressos internacionais, cada vez mais freqüentes ou se inscrever em fóruns de discussões virtuais. Importante perceber que, no entanto, não há a supressão das anteriores formas de pesquisa e investigação. O livro, o jornal, a biblioteca e o contato pessoal continuam

fundamentais e, quero crer, continuarão a sê-lo. Os novos instrumentos vêm somar e facilitar a aquisição de dados, antes dificultada pelas distâncias geográficas e pelos meios de troca não tão ágeis e rápidos como os que a tecnologia atualmente possibilita.

Hoje a massa de informações se multiplica em escala geométrica, trazendo com ela a necessidade de se ter critérios de seleção mais precisos para avaliar a confiabilidade da fonte e para separar o que é fundamental e pode servir para o estudo que se pretende. Esses critérios de seleção são importantes para que o pesquisador não embarque numa viagem sem rumo algum, levado pelos ventos da novidade ou então para não se perder em meio ao excesso de dados.

O mais difícil é saber distinguir, interpretar, ler as informações para selecionar quais são importantes, quais são supérfluas, quais, mesmo importantes, precisam ser deixadas de lado por serem inadequadas ao estudo e aos objetivos a que o pesquisador se propõe e, sobretudo, saber como articular as informações selecionadas. É evidente que essas questões já estavam presentes mesmo antes do advento da internet, das redes informacionais contemporâneas. Afinal, desde que alguém se dispôs a estudar determinado fato, viu-se na obrigação de selecionar dados e estabelecer critérios de seleção. Mas hoje, quando as pesquisas circulam de forma muito mais intensa e rápida e quando se tem maior facilidade de acesso a elas, a questão principal deixou de ser a dificuldade de acessar às informações e passou a ser como selecioná-las, o que aceitar, o que deixar de lado e como articulá-las.

Se a construção do conhecimento no final do milênio passado, conforme nos lembra Heloísa Buarque – resgatando Lyotard –, seria feito preferencialmente “através da competência e da criatividade na *articulação* das

informações disponíveis e não mais na ‘descoberta’ ou mesmo na interpretação de informações e evidências empíricas” (Buarque de Hollanda, 1999: 351), hoje, quando as redes informacionais se potencializam, isso se torna ainda mais evidente. Parece-me, porém, que permanece necessária a interpretação das informações e não somente a sua articulação. Creio que o intelectual-pesquisador precisa assumir os riscos de uma leitura pessoal e tomar posição diante dos fatos estudados. Se a ele não cabe mais o papel de “profeta”, aquele que detém o saber e as respostas, a voz totalizante, tampouco é suficiente transformar-se em "carteiro",[1] aquele que escuta a multiplicidade de vozes da sociedade e procura interconectar esses discursos. O pesquisador-intelectual hoje supõe essa escuta da multiplicidade e essa interconexão, mas precisa ir além, assumir riscos e tomar posição a partir de seu conhecimento e de seu saber acumulado. Cabe-lhe pensar a realidade, um pensamento contextualizado; problematizando, mais do que apontando respostas prontas; fazendo perguntas, colocando em xeque as pretensas verdades estabelecidas, construindo conhecimento nas fissuras, nas dobras.

A pesquisa com os roqueiros argentinos e os cantores e compositores de MPB nos anos 90 deixou claro para mim que atualmente não somente o conhecimento, mas também a criação artística e cultural se vê fortemente marcada pela articulação das muitas e variadas informações a que seus criadores estão

---

[1] Expressão que tomo emprestada de Beatriz Sarlo (2001a: 220). Para Sarlo, na perspectiva pós-moderna, ao intelectual caberia “escutar a multiplicidade de vozes da sociedade e tecer a rede de interconexão destes discursos: intelectuais carteiros” e continua afirmando que "os intelectuais, se ainda querem fazer algo que ninguém lhes pede, podem colaborar para que os que não se ouvem bem entre si, por razões de distância ou de traduzibilidade, se escutem", o que, para Sarlo não passa de uma utopia, possivelmente um pouco mais amável que a dos “profetas” e também, ainda que muito necessária, seria tarefa insuficiente nos tempos que correm.

expostos. A criação artística resulta das muitas trocas entre distintas culturas, do contato cada vez maior entre diferentes criadores de arte espalhados pelo mundo.

Não parece casualidade que *Chico Science e Nação Zumbi* tenham escolhido um "Ministro da Informação", que Science afirmasse em alto e bom som que os *mangueboys* tinham "fome de informação" e que o Movimento Manguebeat tenha escolhido como símbolo uma "antena parabólica enterrada na lama" para transmitir, receber e processar dados. Tampouco parece casual a atitude de abertura ao outro e a sede pela pesquisa musical assumida por *Divididos.* Diego Arnedo a explicita ao afirmar que a proposta musical da banda é resultado da "fascinação" diante da diversidade de manifestações musicais: "Sempre pesquisamos. Se você escutar os discos, vai perceber mudanças artísticas no caminho de um disco para o outro. Tem de tudo: muitos e distintos instrumentos; muitos e distintos ritmos" (Arnedo, *apud* Aguirrea e Ineillo, 2000:18).

O olhar atento e observador desses criadores levam-nos a buscar ampliar seus horizontes e seguir pesquisando e experimentando sons e ritmos, pois, como afirma Ricardo Mollo (*Apud* Divididos, 2001: 16), "com mais elementos, obviamente você pode fazer muito mais". Ele mesmo, porém, recorda o perigo de se deixar enredar pelo excesso de dados, afirmando que "tamanha quantidade de informações pode te imunizar e criar o efeito contrário", paralisando a criação. O árduo trabalho de seleção e interpretação não pode ser dispensado: "Se você acatar toda e qualquer informação, você pode converter-se em vítima dela" (Ibid.: 23).

Na criação desses artistas percebem-se elementos provenientes dos avanços tecnológicos, ou por eles possibilitados, que facilitam a obtenção de novas sonoridades, a gravação de seus resultados a custos muito menores do que era há

poucos anos atrás e a difusão e divulgação de sua música através de meios alternativos, como a venda dos CDs em bancas de jornal sem precisar passar pelas grandes gravadoras e seus esquemas viciados ou o uso da internet, criando suas *homepages* para divulgar sua idéias e projetos.

Outros elementos importantes para a sua criação provêm do resgate e do contato com manifestações até a pouco deixadas de lado por serem vistas como sinais de atraso no tempo e conservadorismo tacanho: o folclore, ou melhor dito, a cultura popular. Cultura popular, conforme explicitado no Capítulo I, entendida como o resultado sobretudo do contato do homem nativo com o seu habitat, com seus costumes e tradições e transformada ao longo do tempo à medida que aumentavam as possibilidades do conhecimento e do convívio com outros povos e culturas. Até pouquíssimo tempo atrás, a cultura popular era reduzida a objeto de estudos para antropólogos e folcloristas em seus centros acadêmicos, ou transformada em peça de exposição em museus com a intenção de preservá-la em sua pretensa "pureza". Quando roqueiros argentinos e músicos da MPB, nos anos 90, resgatam ritmos, compositores e tradições ligados à cultura popular o fazem não como adorno ou pastiche, nem como relíquia a ser preservada. Estão dispostos a recriar a cultura popular, vivificá-la, expandir seus horizontes e presentificá-la, colocando-a em contato com a cultura globalizada, reciclando-a e traduzindo-a para as novas gerações.

A postura de vida e de criação desses artistas vem marcada por algumas características peculiares. Por um lado, mostram-se sedentos por conectar-se com os avanços tecnológicos e comunicacionais potencializados pelo processo da globalização, com sua marcha acelerada, rompendo fronteiras; são capazes de

negociar com o mercado de uma maneira menos preconceituosa, cientes de sua importância e de seu papel; tentam ocupar o seu espaço no mercado, ou criar o seu próprio nicho, de maneira a não se sentirem meros objetos e, assim, manterem o poder de decisão sobre seus rumos artísticos e de sua criação; estão abertos ao diálogo e às trocas com a cultura e a arte produzidas não somente nos países do capitalismo central – EUA e países europeus –, mas também com os africanos, os orientais e os demais países latino-americanos.

Por outro lado, esses criadores não abrem mão da sua própria cultura, das tradições, dos costumes e das criações populares advindas do local onde nasceram e foram criados ou do local onde escolheram e com o qual se identificam e querem se associar. Parecem perceber que esses elementos locais constituem seu traço distintivo. São o capital cultural capaz de marcar sua maneira própria de criar e também capaz de diferenciá-los na negociação que estão dispostos a estabelecer com outros criadores provenientes de espaços distintos do seu, dentro de uma cultura que se globaliza. Eles se propõem a fazer uma difícil mas instigante dupla tradução: primeiro, traduzir os elementos locais, usando novas tecnologias disponíveis para recriá-los, presentificá-los, dar a essas manifestações vida nova e colocá-las novamente no mercado para circular, agora em espaços enormemente ampliados. E, em seguida, traduzir os elementos das culturas forâneas, hibridando-os com a cultura local a partir do diálogo estabelecido com seus criadores. É uma proposta construída nos espaços entre-culturais, rompendo os limites geográficos – de países e culturas – e de gêneros artísticos, transformando as fronteiras em pontes que possibilitam o diálogo, o contato, as trocas, a negociação criativa.

Esses artistas estão dispostos a fazer uma criação musical que, por um lado, não sufoque a própria cultura e, por outro, que não faça desaparecer a cultura do outro, negando-se a apropriá-la e sintetizá-la de modo que seus vestígios sumam e desapareçam as diferenças. O que me parece mais importante nesses criadores é mostrarem que o diálogo e a negociação com o outro não se faz somente em cima de semelhanças ou da apropriação do outro. O elemento criativo e vivificador de sua arte reside sobretudo na convivência e no jogo que eles estabelecem com as diferenças. Arnaldo Antunes sintetiza isso muito bem ao afirmar que a tendência entre os criadores musicais da geração 90 é de romper as demarcações compartimentais, o que estaria originando artistas por ele chamado de "inclassificáveis":

> *Eu acho muito saudável essa possibilidade de convívio cada vez maior com a diferença e com a multiplicidade de informações. Eu sempre me senti identificado com a possibilidade de transitar e fazer o contrabando entre os diferentes universos musicais. Isso é uma das coisas que eu acho que vem caracterizando a produção cultural dos anos 90. (...) Eu acho muito interessante essa – cada vez maior, a meu ver – impossibilidade de classificação e essa convivência não-traumática com as diferenças (Antunes, apud Gonçalves, 1997: 15).*

A banda *Divididos* resgata o *folklore*, o cancioneiro latino, o tango; articula Atahualpa Yupanki, Jimi Hendrix, *Joy Division* e T. S. Elliot; guitarra, baixo e bateria dialogando com bombo, viola e bandoneón. Zeca Baleiro resgata a embolada, o xaxado, o coco; articula tecno, heavy metal, brega e MPB; Shakespeare, Martinho da Vila, Fagner, Gal Costa e Genival Lacerda. Os *Redondos* resgatam a cultura rock dos anos 60, a geração *beatnik*; mesclam nos espetáculos rock, poesia e monólogos, artes plásticas, rituais (pseudo) religiosos, *happenings* e metais. Chico Science e o Manguebeat resgatam o maracatu, com suas nações e seus tambores;

Josué de Castro, Mestre Salu, Veludinho, Dona Ginga; articulam som eletrônico, rock, pop, samba e cultura popular; África, ciberespaço e psicodelia.

Esses criadores buscam deslocar o centro de produção e de interesse tanto da MPB quanto do RNA. Eles fazem uma articulação criativa entre passado e presente, entre os diversos gêneros, ritmos e sonoridades locais, nacionais e transnacionais, entre o erudito, o popular e o massivo. Não parecem estar em busca simplesmente do novo, da invenção que suplanta o que veio antes, mas sim querem criar pela costura entre diferentes propostas, temporalidades e elementos culturais. Com antenas parabólicas ligadas, captam o local - como dizia Science: "O que a rua está mandando a antena está captando" –, recriando-o e conectando-o com o global, articulando as muitas informações que recebem e enviam. Inserem-se diretamente nas discussões sobre os rumos da globalização e de seus processos correlatos, com uma proposta que busca rasurar os limites antes mais rígidos e, assim, permitir o surgimento de identidades mais fluidas e a mobilidade de fronteiras entre nações, culturas, gêneros musicais. Essa rasura das fronteiras é feita através do intercâmbio de gêneros musicais, do diálogo intenso entre gerações, reciclando compositores e canções, hibridando e traduzindo o específico de uma cultura local e o mais geral de uma cultura globalizada.

Chego ao final desta viagem acadêmica com a sensação de que muito mais resta a ser feito, sobretudo em relação ao RNA, cujos estudos acadêmicos são muito restritos diante da importância dessa manifestação cultural. Quanto mais conhecia e recolhia dados, mais percebia que há muita coisa a ser estudada e analisada. A riqueza e a complexidade de trajetórias como as de Charly García, Luís

Alberto Spinetta, Litto Nebbia, León Gieco, Luca Prodán, estão a merecer estudos acadêmicos mais aprofundados.

Fica também a constatação da importância estratégica que adquire nos tempos que correm o aprofundamento das relações sócio-culturais entre Brasil-Argentina, entre Brasil e demais países da América Latina. Percebem-se esforços para colocar essas culturas a dialogar feitos por setores governamentais, algumas universidades e centros de cultura e pesquisa, além das tentativas individuais de artistas e pesquisadores. Mas, a despeito dessas iniciativas serem cada vez mais freqüentes, fica latente que muito mais resta a ser feito. As fronteiras, mesmo se mais móveis e deslocáveis, ainda permanecem mais como muros a separar do que como pontes a possibilitar a troca, a articulação. A proximidade geográfica e os muitos pontos de contato em nossas trajetórias histórica, social e cultural são elementos que facilitariam essa aproximação, um contato que não somente deveria fixar-se nas semelhanças mas que precisa resgatar e valorizar a diversidade, as diferenças.

Em meio a uma realidade global que rearticula suas forças, seria estrategicamente producente que os países latino-americanos fortalecessem seus laços econômicos, políticos e, sobretudo, culturais. A diversidade e a complexidade de nossas criações artísticas e culturais poderiam transformar-se em nossa principal moeda de troca no mundo globalizado, pois elas são, a meu ver, nossa maior riqueza. O capital cultural, artístico e acadêmico da América Latina poderia, assim, ser devidamente valorizado e circular de maneira mais adequada e eficaz, auxiliando a superar de vez a postura subalterna que tem marcado a história latino-americana.

Deixando de lado a histórica atitude de dar as costas para os demais países latino-americanos, lenta, mas progressivamente, Brasil e Argentina estão

abrindo canais e redes que possibilitam uma maior aproximação desses países, facilitando as trocas e a articulação entre eles. E o mais importante, a meu ver, é que esse intercâmbio não está centrado exclusivamente no setor político-econômico. A cultura e a arte, nosso maior e mais rico patrimônio, aos poucos ocupam seu espaço nas negociações. Nossos criadores, artistas, poetas, pensadores estão construindo pontes, entrecruzando caminhos, aproximando nossas culturas. Esta tese é a minha contribuição para essa travessia.

BIBLIOGRAFIA

1 – GERAL

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional***.** São Paulo: Ática, 1989.

APPADURAI, ARJUN. *La modernidade desbordada; dimensiones culturales de la globalización*. Montevidéu, Buenos Aires: Trilce, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001.

ARISTÓTELES, HORÁCIO E LONGINO. *A poesia clássica*. São Paulo: Cultrix, 1990.

ASAD, Talal. "The concept of cultural translation in British Social Anthropology." *In:* CLIFFORD, J. e MARCUS, G. *Writing Culture.* Berkley: University of California Press, 1986. p. 141- 164.

BAUMANN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ. Cadernos de Mestrado, 1994. Tradução Karlheinz Barck.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Obras escolhidas.* São Paulo: Brasiliense, 1993, 5 ed.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

_____. *Nation e narration.* London: Routledge, 1993.

_____. "Postcolonial authority and posmodern guilt." *In:* GROSSBERG, L. et alii (org.). *Cultural studies.* London: Routledge, 1992. p. 56-68.

BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas.* 1975-1985. Vol. 3. Barcelona: Emecé Editores, 1989.

BUARQUE DE HOLLANDA, H. e GONÇALVES, M.A. *Cultura e participação nos Anos 60*. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1984..

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloísa (org.). *Pós-modernismo e política.* RJ: Rocco, 1991.

_____. "Políticas da produção de conhecimento em tempos globalizados".

In: MIRANDA, Wander Melo (org.). *Narrativas da Modernidade.* Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 345-356.

_____. *Impressões de viagem:* CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

_____ e PEREIRA, C.A. *Patrulhas Ideológicas*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____ e RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina.* Rio de Janeiro: Aeroplano, MAM, 2000.

CAMPOS, Haroldo. "Da tradução como criação e como crítica." *In:* _____. *Metalinguagem e outras metas.* Perspectiva: São Paulo, 1992. p. 31-48.

_____. "A astúcia da serpente." *Folha de São Paulo,* p.4, 7mai.1995, Suplemento Mais!, p.4-5.

_____. "A língua pura na teoria da tradução de Walter Benjamin." *Revista USP,* n.33, mar/abr/mai 1997, p.61-71.

CASTRO, Josué de. *Documentário do Nordeste.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.

_____. *Geografia da fome.* Rio de Janeiro: Antares – Achiamé, 1982.

DENT, N.J.H. *Dicionário Rousseau.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ELIOT, T.S. "The Hollow Men". Retirado da página: http://www.americanpoems.com/poets/tseliot/1076, acessada em 17 dez. 2004.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music.* Cambridge: Harvard University Press, 1998.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. "Prefácio." *In:* LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia.* São Paulo: Editora USP, 2002. p.13-17.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas:* estratégias para entrar y salir de la modernidad. México: Consejo Nacional para la cultura y las Artes, Grijalbo, 1990.

_____. *Consumidores e cidadãos:* conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995.

_____. "El debate sobre la hibridación." *Revista de Crítica Cultural,* n.15, nov.1997, Santiago do Chile.

_____. *La globalización imaginada***.** Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 1999.

_____. "América Latina entre Europa y Estados Unidos: Mercado e Interculturalidad.". *In:* SPIELMANN, Ellen (org.). *Las relaciones culturales entre América Latina y Estados Unidos después de la guerra fria.* Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin Gaudig und Veit: 2000. p. 61-78.

_____. "Hibridação." *In:* ALTAMIRANDO, Carlos (org.). *Términos críticos de Sociología de la Cultura.* Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 123-126.

_____. *Latinoamericanos buscando lugar en este siglo.* Buenos Aires: Paidós, 2002a.

GUIMARÃES ROSA, J. *Grande Sertão: Veredas.* 18 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

GUELFI, Maria Lúcia Fernandes. "Identidade cultural numa perspectiva pós-moderna." *Revista Gragoatá*, Niterói: EDUFF, n.1, p-137-149, 2.sem.1996.

GULLAR, Ferreira. "Vanguardismo e cultura popular no Brasil". *Temas de Ciências Humanas*, São Paulo, v.5, p.75-93, 1979.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

_____. "Notas sobre a desconstrução do popular." *In:* _____. *Da diáspora – Identidades e Mediações Culturais.* Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 247-263.

_____. "Para Allon White – Metáforas de transformação." *In:* _____. *Da diáspora – Identidades e Mediações Culturais.* Organização Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p.219- 244.

HEGEL, Friedrich. *Filosofia de la história universal*. [1837] Madrid: Revista de Occidente, 1928. Tomo I.

HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *O novo século:* entrevista a Antonio Polito. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HUYSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno." *In:* HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.15-80.

_____. *Seduzidos pela memória:* arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMENSON, Frederic. "Conflitos interdisciplinares en la investigación sobre cultura." *Alteridades*, n. 5, México, 1993, p. 93-117.

JOYCE, James. *Retrato do Artista quando Jovem.* São Paulo: Siciliano, 1992.

LACLAU, Ernesto. "A política e os limites da modernidade." *In:* HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pós-modernismo e política.* Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p.127-149.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin:* Tradução & Melancolia. São Paulo: Edusp, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. (Nestor García Canclini's Culturas Híbridas). *In: Travessia*, n.3, mai. 1993. p. 156- 160.

_____. *Dos meios às mediações:* comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. "Dislocaciones del tiempo y nuevas topografias de la memoria." *In:* BUARQUE DE HOLLANDA, H. e RESENDE, Beatriz (org.). *Artelatina.* Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, Museu de Arte Moderna-RJ, 2000.

MONSIVAIS, Carlos. "Del rancho al Internet." *In:* SPIELMANN, Ellen (org.). *Las relaciones culturales entre América Latina y Estados Unidos después de la guerra fria.* Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin Gaudig und Veit: 2000. p.33-78.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença:* a política dos estudos culturais latino-americanos. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2001.

MOSER, Walter. "La recyclage culturel." *In:* DIONNE, C., MARINELLO, S., MOSES, W. (org.). *Recyclages: economies de l'apropriation culturelle*. Montreal: Éditions Balzac, 1996.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito*. Petrópolis: Vozes, 1973.

NERCOLINI, Marildo José. "Beatriz Sarlo: uma voz argentina." *Veredas*, Rio de Janeiro, v.75, p.14-19, 2002.

PENNA, João Camillo. "A tradução como crítica." *In:* SÜSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia (org.). *Historiografia literária e as técnicas descritas: Do manuscrito ao hipertexto.* Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa / Vieira Lent, 2004. p. 361-371.

PEREIRA, Carlos Alberto M. *O que é contracultura.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

QUESADA, Maria Sáenz. *La Argentina: História del país y de su gente.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2001.

QUINTERO RIVERA, Angel G. *Salsa, sabor y control.* México: Siglo XXI, 1998.

RENAN, Ernest. *Qu'est qu'une nation? - What is a nation?* [1882]. Toronto: Tapir Press, 1996.

RICOEUR, PAUL. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983. Trad. Joaquim Torres e António M. Magalhães.

RINCÓN, Carlos. "Antropofagía, reciclage, hibridación, traducción, o como apropiarse la apropiación." *Nuevo Texto Crítico*, nov.1999. p. 341- 356.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Considerações sobre o governo da Polônia e a reforma projetada* [1772]. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SÁBATO, Ernesto. Entrevista transcrita pelo *La Nación*, em 27/05/1982, p. 5, dada pelo escritor para a Rádio Nacional de España, Madri.

SAID, Edward. "Traveling Theories". *In:* _____. *The World, the Text, and the Critic.* Cambridge: Harvard University Press, 1983.

SANTIAGO, Silviano. "O entre-lugar do discurso latino-americano." *In:* _____. *Uma literatura nos trópicos:* ensaios sobre a dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.11-28.

SARLO, Beatriz. Entrevista concedida em 2001. Parte publicada em: NERCOLINI, Marildo. "Um tango desfigurado (entrevista Beatriz Sarlo)". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 dez 2001, Caderno Idéias, capa e p.2.

_____. "Retomar el debate". *In:* _____. *Tiempo presente:* notas sobre el cambio de una cultura. Buenos Aires: Siglo XXI Argetina, 2001a.

_____. *The New Latin Americanism: cultural studies* (Xerox). Texto apresentado para a Conferência Internacional – "The New Latin Americanism: Cultural Studies Beyond Borders -, organizado pelo "Centre for Latin American Cultural", realizado na Universidade de Manchester, Inglaterra, entre 21 e 22 de junho de 2002.

_____. "A literatura na esfera pública." *In:* MARQUES, R. e VILELA, L.H. (org.). *Valores: arte, mercado, política.* Belo Horizonte: Editora UFMG/Abralic, 2002. p. 37-55.

SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SHAKESPEARE, William. *Poesía Completa.* Barcelona: Ediciones 29, 1979 (4ª edición). Edición bilingüe. Traducción: Fátima Auad y Pablo Mañé Garzón.

SHUKER, Roy. *Understanding Popular Music.* London, New York: Routledge, 1994.

SPIVAK, Gayatri. "Quem reivindica alteridade?" *In:* HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses; o feminismo como crítica da cultura.* Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p. 187-205.

STEPHASON, Anders. "Regarding postmodernism – a conversation with Frederic

Jameson." *Social Text*, n.17, 1987, p.29-54.

TOURAINE, Alain. *Crítica da modernidade.* Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

URRESTI, Marcelo. "Culturas Juveniles." *In:* ALTAMIRANO, Carlos (org.). *Términos críticos de la cultura.* Buenos Aires: Paidós, 2002. p. 46-49.

WILLIAMS, Raymond. "Cultura." *In:* _____. *Keywords: a vocabulary of culture and society.* New York: Oxford University Press, 1976. p.87-93.

_____. *Cultura.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. 2ª ed.

2 – ESPECÍFICA.

2.1 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.

A LÍNGUA DO MANGUE. *Folha de São Paulo,* Revista da Folha, 31 jul. 1994, p.15.

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1962.

ANJOS, Moacir dos. "Desmanches de bordas. Notas sobre a identidade cultural no nordeste do Brasil." *In:* HOLLANDA, H.B. e RESENDE, B. *Artelatina.* Rio de Janeiro: MAM/Aeroplano, 2000. p.45-59.

ARIMATÉIA, José de. "Caranguejos com antenas parabólicas." *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 jul. 1993, p.[64].

ARRAGÃO, Helena. "Um radical sereno." *Jornal do Brasil,* Caderno B, 7 mai. 2004, p. 1.

BALEIRO, Zeca. Entrevista concedida ao autor em agosto de 2001.

BRAULIO NETO. "A música popular brasileira nesse fim do século." *Jornal do Brasil*, Caderno B, 14 set. 1995, p.[44].

_____. "Canções com pitadas de humor." *Jornal do Brasil,* 01 mar. 1997, Caderno B – (p. 32).

BRITTO, Paulo Henrique. "A temática noturna no rock pós-tropicalista." *In:* DUARTE, P. S. e CAMBRAIA NAVES, S. (org.). *Do Samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 191- 200.

CAMBRAIA NAVES, Santuza. *Objeto não identificado:* a trajetória de Caetano Veloso. Rio de Janeiro: UFRJ, 1988. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social no Museu Nacional da

UFRJ).

_____. *Da Bossa Nova à Tropicália.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____; OLIVERIA COELHO, F. *et alii.* "Levantamento e Comentário Crítico de Estudos Acadêmicos sobre Música Popular no Brasil". *Revista BIB,* São Paulo, n. 51, 1 semestre de 2001, p. 49-83.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Tropicália:* a história de uma revolução musical. São Paulo:Editora 34,1997.

CAMPOS, Augusto de. "A explosão de Alegria, alegria" (1967). *In:* _____. *Balanço da bossa e outras bossas***.** 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974a. p.151-7.

_____. *Balanço da bossa e outras bossas*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CASÉ, Regina. "Musa 'dance' a 40 graus (entrevista Fernanda Abreu)." *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, 06 ago. 1995.

CHACUR, Fabian Décio. "Dicas de Chico Science." *Folha de SãoPaulo,* Folhateen, 28 nov. 1996, p.4.

CHICO SCIENCE. *Jornal do Brasil*, Revista Programa, 15 mar. 1994.

CHICO SCIENSE. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 mar. 1997, p.1.

CÍCERO, Antonio. "O tropicalismo e a MPB." *In:* DUARTE, P. S. e CAMBRAIA NAVES, S. (org.). *Do Samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 201- 214.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. *Uns Caetanos.* Rio de Janeiro: PUC-RJ, 1987. (Dissertação de mestrado apresentado ao Departamento de Letras.)

DUARTE, Paulo Sérgio e CAMBRAIA NAVES, Santuza (org.). *Do Samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003.

DUNN, Christopher. "Caetano Veloso: Tropicalismo revisitado." *Revista de literatura Brasileira- Journal of Brazilian Literature*, n.11, ano 7, 1994, Porto Alegre. p. 99-110 (Entrevista concedida por Caetano Veloso a Christopher Dunn em 07/07/1992).

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: Popular, Erudita e Folclórica. São Paulo: Art Editora/PubliFolha, 1998. 2 ed.

ERA DO Mpop do B. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 29 dez. 2002, p.8.

ESSINGER, Silvio. “Zeca Baleiro grava para Stephen Fry.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 fev. 1998, p. [72].

_____. “Sem essa de maldição.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 04 out. 1999, p. [21].

FAVARETTO, Celso Fernando. *Tropicália:* alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

_____. “Tropicália: política e cultura”. *In:* DUARTE, P. S. e CAMBRAIA NAVES, S. (org.). *Do Samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 242-247.

FERREIRA, Adriana. “Aos mangue girls e boys”. *Folha de São Paulo,* Folhateen, 10 fev. 1997, p. 3.

FIORAVANTE, Celso. “Crossover pernambucano volta à cidade.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 09 dez. 1994, p. 4.

FRANÇA, Jamari. “A estréia de um veterano.” *Jornal do Brasil,* Caderno B, 01 jul. 1997. p. [32].

GALVÃO, Walnice. “MMPB: Uma análise ideológica”. *In:* _____. *Saco de gatos:* ensaios críticos. São Paulo, Duas Cidades, 1976. p.93-119.

GIRON, Luís Antônio. “Mundo Livre leva cavaquinho para o rock.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 25 out. 1994, p. 1.

_____. “Chico Science envenena o maracatu.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 31 mar. 1994a, p.5.

GONÇALVES, Marcos Augusto. “Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90.” *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 21 mar. 1997, p. 14-17.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90:* funk e hip-hop; globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOMEM DE MELLO, Zuza. *Música popular brasileira.* São Paulo: Melhoramentos, Editora da Universidade de São Paulo, 1976.

_____.*A era dos festivais:* uma parábola. São Paulo: Editora 34, 2003.

JABOR, Arnaldo. “Glauber Rocha: cineasta e pensador do Brasil.” *In:* DUARTE, P. S. e CAMBRAIA NAVES, S. (org.). *Do Samba-canção à Tropicália.* Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 179-190.

KEHL, Maria Rita. “Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi.” *In:* CAVALCANTE, B., STARLIN, H.M. e EISENBERG, J. (org.). *Decantando a República.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 3. p. 139-156.

LEMOS, Antonina. “Mundo Livre S.A.” *Folha de São Paulo,* Folhateen, 11 abr. 1994, p.7.

_____. “Da lama para o mundo.” *Folha de São Paulo,* Folhateen, 11 set. 1995, p.5.

LOBO, Edu; TINHORÃO, J.R. *et alii*. “Confronto: Música Popular Brasileira.” *Revista Civilização Brasileira,* n.3, ano I, julho 1965. p. 305-312.

MIRANDA, Cláudia. “Felicidade à flor da pele.” *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, Rio de Janeiro, 01 fev. 1988. (Matéria de capa)

MORICONI, Sérgio. *Chico Sciense – a revolução no cangaço afrocibernético*. http://www.fundathos.org.br/radcal/a_radcal02/chico.htm, acessada em 28 nov. 2003.

MUGGIATI. “Tropicália”. *In:* SOUZA, T. et alii. *Brasil musical:* viagem pelos sons e ritmos populares. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988. p.235-247.

NERCOLINI, Marildo J. *Artista-intelectual: a voz possível em uma sociedade que foi calada*; uma análise sociológica da obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos anos 60. Tese de mestrado. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

PESSINI, A. C. “Pequenos espaços ‘garimpam’ talentos.” *Revista da Folha,* São Paulo, 28 nov. 1997. p. 52-53.

ROCHA BRITO, Brasil. “Bossa Nova.” *In:* CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.17-40. 2 ed.

SÁ, Décio. “Zeca Baleiro grava com bumba-meu-boi.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 13 mar. 1998. p. 5-7.

SÁ, Nelson de. “As utopias de Quaderna-Suassuna.” *Folha de São Paulo,* Caderno MAIS!, 19 jan. 1997, p. 7.

SANCHES, Pedro Alexandre. “Cultura decifra Movimento Mangue Beat.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 16 fev 1995, p.10.

_____. “CD de estréia opera a globalização do sertão.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 24 jun. 1997. p. 5.

_____. “Otto e Zeca Baleiro discutem a nova MPB.” *Folha de São Paulo,* Caderno Ilustrada, 03 jun. 1999, p. 10.

SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. *In:* CAVALCANTE, B., STARLIN, H.M. e EISENBERG, J. (org.). *Decantando a República.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. Vol. 1. p. 23-35.

SANTIAGO, Vandeck. “Secretário Ariano Suassuna troca Chico Science por Cego Oliveira.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 23 jun. 1995, p.3.

SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-1969.” *In:* _____. *O pai de família e outros estudos.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p.61-92.

SÓ, Pedro. “Tudo começou com um caçador de caranguejos.” *Jornal do Brasil,* Caderno B, 09 jul. 1993, p. [61].

SOUZA, Tárik de. “A bossa nova e o fino da bossa”. *In:* _____ et alli. *Brasil musical:* viagem pelos sons e ritmos populares. Rio de Janeiro: Art Bureau, 1988. p.199-217.

_____. “Morte do líder ameaça o maracatu atômico.” *Jornal do Brasil,* Caderno B, 04 fev. 1997, p.[32].

_____. “Metralhadora poética.” *Jornal do Brasil,* Caderno B, 20 ago. 2001, p. 4.

TATIT, Luiz. *O século da canção.* Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular:* um tema em debate. 2ed. Rio de Janeiro: JCM, [1969].

_____. *Pequena história da música popular:* da modinha à canção de protesto. Petropólis: Vozes, 1974.

_____. *História social da música brasileira.* São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical.* São Paulo: Companhia de Letras, 1997.

_____; GULLAR, Ferreira; *et alli* . “Que caminho seguir na música popular brasileira?” *Revista Civilização Brasileira,* n.7, ano I, maio de 1966. p. 375-385.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar: Ed. UFRJ 1995.

_____ (org). *Galeras cariocas:* territórios de conflitos e encontros culturais. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

_____. “Condenação silenciosa.” *Folha de São Paulo,* Caderno Mais!, 25 abr. 1999, p.10.

VIEIRA, Paulo. “Intimista, Byrne se rende à eletrônica.” *Folha de São Paulo,* Ilustrada, 17 jul. 1997, p.3.

WERNECK, Humberto. “Gol de letras”. *In:* HOLLANDA, C. B.. *Chico Buarque: letra e música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.9-33.

WISNIK, José Miguel. “O minuto e o milênio ou por favor, professor, uma década

de cada vez". *In:* BAHIANA, Ana Maria et alii. *Anos 70 – Música Popular*. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

_____. "Rótulo não serve para classificação musical." *Folha de São Paulo,* Caderno Ilustrada, 8 jan. 1996, p.1.

_____. "Nacionalismo Musical." *In:* SQUEFF, E. e WISNIK, Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira – Música.* São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. "A Gaia-ciência – Literatura e Música Popular no Brasil." *In:* MATOS, C. N., MEDEIROS, F.T e TRAVASSOS, E. (org.). *Ao encontro da palavra cantada.* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001a. p.183-199.

ZÍLIO, Carlos. "Da antropofagia à tropicália." *In:* ZÍLIO, C., LAFETÁ, J., CHIAPPINI, L.M. *O nacional e o popular na cultura brasileira – Artes Plásticas e Literatura.* São Paulo: Brasiliense, 1983. 2ed. p.11- 56.

2.2 – ROCK NACIONAL ARGENTINO.

AGUIRREA, J. & INEILLO, Humphrey. "Divididos – Agradecer y seguir." *La García***,** año 1, n.28, abril 2000, Buenos Aires, p.14-25.

ALABARCES, Pablo. *Entre gatos y violadores:* el Rock Nacional en la cultura argentina. Buenos Aires: Colihue, 1993.

BERÓN, Edgar. "Letralia." *Tierra de Letras*, nº 19, 3 de mar. 1997. http://www.letralia.com/19/ar01-019.htm. Acessada em 12 jun. 2002.

BITAR, Marcelo Fernández. *História del rock en Argentina.* Buenos Aires: Distal, 1997.

CASTRILLON, Ernesto. "Hippies a la criolla." *Todo es Historia,* Buenos Aires, ano XXXI, n.370, mai. 1998. p.50-60.

CHARLY Y BAGLIETTO hablan de todo. *Clarín*, Espectáculos, 22 abril 1984, p. 1-2.

DAL MAZZO, Mariano. Entrevista concedida ao autor em Buenos Aires, 11 de outubro de 2001.

DE LA PUENTE, Eduardo e QUINTANA, Dario. *Rock! Antologia analizada de la poesia rock argentina desde 1965.* Buenos Aires: El Juglar Editorial, 1988.

DIVIDIDOS. Edición Especial. *El Biombo,* Buenos Aires, ano 1, n.1., 2001:

EL ROCANROL en síntesis. p. 7- 9, out. 1990.

UN LUNFARDO de ahora. p. 14-16, jan. 1993.

SI TE HACÉS cargo de los mensajes proféticos después te pasan la factura. p. 18-23, ago. 1994.

DIEGO ARNEDO: no sé qué carajo es el rock. p. 33-37, abr. 1998.

TENEMOS una estética que se logra por la falta de estética. p. 38-41, 1999.

ENCICLOPEDIA ROCK NACIONAL 30 AÑOS, Buenos Aires: Ediciones Mordisco, 1996.

GARCÍA, Charly. *Demoliendo hoteles:* Las mejores canciones de Charly García. Buenos Aires: Ediciones Florentinas, 1997.

GARCÍA, Rodolfo. Entrevista concedida ao autor em Buenos Aires, 22 maio 2001.

GOBELLO, J. e OLIVERI, M.H. *Tangueces y Lunfardismos del Rock Argentino.* Buenos Aires: Corregidor, 2001.

GOBELLO, Marcelo. *Banderas en tu corazón:* Apuntes sobre el mito de Los Redondos. Buenos Aires: Editorial Prego, 1999.

GRINBERG, Miguel. *Como vino la mano:* orígenes del rock argentino. Buenos Aires: Distal, 1993.

GUERREIRO, Leila. Divididos: la aplanadora del rock. *Revista La Nación*, n. 1511, Buenos aires, 21 jun. 1998, p. 18-26.

GUERRERO, Gloria. *La história del palo:* diário del rock argentino 1981-1994. Montevidéu: Ediciones de La Urraca, 1995.

JACOBY, Roberto. Entrevista concedida ao autor em Buenos Aires, 18 junho 2001.

LA HISTORIA VIVA del Rock & Roll. Buenos Aires: Editora Atlántida, 1993. Revista Gente, 20 fascículos.

LENGER, Diego. "Pequeño Diccionario Rockero Ilustrado." *La García*, año 1, n.28, abr.2000. p.30-31.

LOS INROCKUPTIBLES (ACARICIANDO lo imprevisible). Buenos Aires, ano 1, n.1, julho de 1996. p.26-31.

LONGONI, Ana. "El '68 Argentino: Arte e Política." *Todo es Historia,* Buenos Aires, ano XXXI, n.370, mai. 1998. p.24-35.

LOS REDONDOS. Buenos Aires: Editora AC, 1997.

LUNARDELLI, Laura. *Alternatividad, divino tesoro:* El rock argentino en los 90. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

MARCHETTI, Pablo. "¿Qué carajo es el rocanrol? ¿El dedo gordo de Papo?" *La*

Maga, 16 out.1996, Suplemento de Aniversario, Buenos Aires. p. 10-11.

MARCHI, Sergio. *No digas nada:* una vida de Charly Garcia. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1997.

MASIELLO, Francine. "La Argentina durante el Proceso: Las múltiplas resistencias de la cultura." *In:* BARDERSTON, D., SARLO, B. *et alii. Ficción e Política.* Buenos Aires: Alianza Editorial, 1987. p. 25-35.

MUÑOZ, Pancho e MARZULLO, Oswaldo. "Historia del Rock Nacional." *Todo es Historia*, Buenos Aires, ano XIX, n.239, abr. 1987. p.6-24.

NAPOLI, G., AGUILAR, G. *et alii. Treinta años de Música para Jóvenes.* Buenos Aires: Fundación Octubre, Ediciones de La Flor, 1998.

NEBBIA, Litto. Entrevista concedida ao autor em Buenos Aires, 2 de julho de 2001.

POLIMENI, Carlos. *Divididos*. Buenos Aires: Editora AC, 1994.

_____. *Luca*. Buenos Aires: Editora AC, 1999. 6 ed.

_____. Entrevista concedida ao autor em Buenos Aires, 15 de outubro de 2001.

RAMOS, Laura e LEJBOWICZ, Cynthia. *Corazones en llamas:* histórias del rock argentino en los '80. Buenos Aires: Clarín/Aguilar, 1993.

RIAL HÚNGARO, Santiago. "Padre nuestro." *Página 12*, Suplemento Radar, 24 set.2000. http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-09/00-09-24/nota2.htm - acessado em 21 set. 2002.

VILA, Pablo. "El rock nacional: gênero musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina." *In:* CANCLINI, Néstor García (org). *Cultura y pospolítica***.** México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991. p. 231-271.

_____. "Rock Nacional and dictatorship in Argentina." *In:* GAROFALO, Reebee (org.). *Rockin' the boat:* mass music and mass movements. Boston: South End Press, 1992.

Clarín, 01 mai. 1982, p.5.

Clarín, 22 jan.1997. http://old.clarin.com.ar/diario/1997/01/22/c-00301d.htm Acessada em 15 de jun. 2002.

Clarin, 25 jan. 1997 - http://old.clarin.com.ar/diario/1997/01/25/c-00401d.htm. Acessada em 15 jun. 2002.

Clarín, Espectáculos, 06 mai.1982, p. 4.

La Nación, 01 mai. 1982, p. 9.

La Nación, 05 mai. 1982, p. 9.

La Nación, 06 mai. 1982, p. 6.

La Nación, 06 mai. 1982, p. 8.

La Nación, 08 mai. 1982, p. 4.

La Nación, 08 mai. 1982, p. 9.

La Nación, 28 jan. 1997.

2.3 – PÁGINAS DA INTERNET.

ABUELAS DE LA PRAZA DE MAYO – *homepage*, acessado em 29 dez. 2004. http://www.abuelas.org.ar/historia.htm.

BALEIRO, Zeca. www.uol.com.br/zecabareiro (homepage oficial).

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO Eremias Delizoicov e a Comissão de Familiares dos Mortos e Desaparecidos Políticos – *homepage*, acessado em 30 dez. 2004. http://www.desaparecidospoliticos.org.br/.

DOS POTENCIAS – *homepage* sobre o Rock Argentino, organizado por Tito Demoron e auxiliares. Acessado em 19 fev. 2002 - http://www.dospotencias.com.ar/rebelde.aldia/17.htm
http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/default.htm
http://www.dospotencias.com.ar/rebelde/aldia.htm

DICIONÁRIO LUNFARDO – *homepage*, acessado em 02 jan. 2004. http://digilander.libero.it/xkl/dicc/r.htm

http://www.quanta.net.py/userweb/barry/COSQNACI.HTM. Acessada em 12 out. 2003.

MADRES DA LA PRAZA DE MAYO – *homepage*, acessado em 29 dez. 2004. http://www.madres.org.

MOVIMENTO TORTURA NUNCA MAIS – *homepage*, acessado em 30 dez. 2004. http://www.torturanuncamais.org.br.

MOVIMENTO TORTURA NUNCA MAIS – RJ – *homepage*, acessado em 30 dez. 2004. http://www.torturanuncamais-rj.org.br.

MOVIMIENTO NUNCA MÁS – *homepage*, acessado em 29 dez. 2004. http://www.nuncamas.org/document/document.htm.

NAÇÃO ZUMBI – Acessado em 19 dez. 2004 http://www.geocities.com/SunsetStrip/Mezzanine/3620/frame_mangue.html

PROJETO BRASIL NUNCA MAIS – *homepage* , acessado em 30 dez. 2004. http://www.dhnet.org.br/memoria/tnmais.

SILVA, Walter. Zeca Baleiro (entrevista), *UpToDate*, mar. 1998. www.uol.com.br/uptodate/zeca/index.htm - acessado em 05 jan. 2001.

UP TO DATE – Revista Eletrônica sobre MPB, 1996. Entrevista com Chico Science. Acessada em 27 nov. 2003: http://www.uol.com.br/uptodate/up3/txt4.htm

ZECA BALEIRO – www.uol.com.br/zecabaleiro - *homepage oficial*, acessada em diferentes momentos a partir de nov. 1999.

ZECA BALEIRO "Vô Imbolá." www.uol.com/zecabaleiro/imbola.html, acessada em 15 fev. 2001.

2.4 – RELAÇÃO DOS CDS COM RESPECTIVAS MÚSICAS CITADAS E/OU ANALISADAS.

ALMENDRA. *Almendra.* Buenos Aires: RCA, 1969.
"Muchacha, ojos de papel". Luis Alberto Spinetta [Compositor]. Lado A. Faixa 1.
"Laura va". [Luis Alberto Spinetta [Compositor]. Lado B. Faixa 5.

BALEIRO, Zeca. *Por onde andará Stephen Fry?* São Paulo: MZA Music / PolyGram, 1997.
"Heavy metal do Senhor". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 1.
"Flor da Pele". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 5.
"O Parque de Juraci". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 8.
"Pedra de responsa". Zeca Baleiro e Chico César [Compositores]. Faixa 9.
"Skap". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 11.

BALEIRO, Zeca. *Vô imbolá.* São Paulo: MZA Music / PolyGram, 1999.
"Vô Imbolá". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 1.
"Pagode Russo". Luiz Gonzaga e João Silva [Compositores]. Faixa 2.
"Bienal". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 6.
"Piercing". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 8.
"Tem que acontecer". Sérgio Sampaio [Compositor]. Faixa 9.
"Disritmia". Martinho da Vila [Compositor]. Faixa 11.
"Samba do Aproach". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 13.

BALEIRO, Zeca . *Pet shop mundo cão*. São Paulo: MZA/Polygram, 2002.
"Minha tribo sou eu." Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 1.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Da lama ao caos.* Rio de Janeiro: Caos / Sony Music, 1994.
"Monólogo ao pé do ouvido". Chico Sciense [Compositor]. Faixa 1.
"Da lama ao caos". Chico Sciense [Compositor]. Faixa 7.
"Risoflora". Chico Science [Compositor]. Faixa 11.
"Computadores fazem arte". Fred 04 [Compositor]. Faixa 13.

CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia.* Rio de Janeiro: Caos / Sony Music, 1996.
"Cidadão do mundo". Chico Science, Jorge du Peixe e Eduardo BID [Compositores]. Faixa 2.
"Etnia". Chico Sciense e Lúcio Maia [Compositor]. Faixa 3.
"Macô". Chico Science, Jorge du Peixe e Eduardo BID [Compositores].Faixa 5.
"Maracatu Atômico". Jorge Mautner e Nelson Jacobina [Compositores]. Faixa 8.

COSTA, Gal. *Acústico MTV.* São Paulo: BMG, 1997.
"Vapor Barato". Waly e Macalé [Compositores]. "À Flora da Pele". Zeca Baleiro [Compositor]. Faixa 13.

DIVIDIDOS. *40 Dibujos ahí en el piso.* Buenos Aires: Sony Music, 1989.
"Hombres Huecos". Ricardo Mollo e Diego Arnedo [compositores]. Faixa 10.

DIVIDIDOS. *Acariciando lo áspero.* Buenos Aires: Polygram, 1991.
"Cielito Lindo". Domínio público. Faixa 4.

DIVIDIDOS. *La era de la boludez.* Buenos Aires: Polygram Discos, 1993.
"El Arriero". Atahualpa Yupanqui [Compositor]. Faixa 3.

DIVIDIDOS. *Otro le travaladna.* Buenos Aires: Polygram Discos, 1995.
"Volver ni a palos". Mollo e Arnedo [Compositores]. Faixa 2.

DIVIDIDOS. *Gol de Mujer*. Buenos Aires: BMG Ariola, 1998.
"Vientito Tucumán". Música de Mollo, Arnedo e Araujo. Letra de Atahualpa Yupanqui. Faixa 11.

DIVIDIDOS. *Narigón del siglo.* Buenos Aires: BMG, 2000.
"La ñapi de mamá". Arnedo, Mollo e Araujo [Compositores]. Faixa 8.

GARCÍA, Charly. *Yendo de la cama al living.* Buenos Aires: Polygram Discos, 1982.
"No bombardeen Buenos Aires". Charly García [Compositor]. Faixa 3.
"Inconsciente Colectivo". Charly García [Compositor]. Faixa 8.

GARCÍA, Charly. *Clics Modernos.* Buenos Aires: Polygram Discos, 1983.

"No soy un extraño". Charly García [Compositor]. Faixa 2.
"Los dinosaurios". Charly García [Compositor]. Faixa 7.

GARCÍA, Charly. *Unplegged MTV.* Buenos Aires: Sony Music, 1995.
"No soy un extraño". Charly García [Compositor]. Faixa 8.
"Los dinosaurios". Charly García [Compositor]. Faixa 9.

LOS GATOS SALVAJES. *Los Gatos Salvajes.* Buenos Aires: 1965 [Relançado em formato CD pela Melopea Discos em 1994].
"Boleto para pasear" ("Ticket to Hide"). Lennon e McCartney [Compositores], versão de Litto Nebbia. Faixa 16.
"She loves you". Lennon e McCartney [Compositores]. Faixa 18.

LOS GATOS. *Los Gatos.* Buenos Aires: 1967 [Relançado em formato CD pela BMG em 1995].
"La Balsa". Litto Nebbia e Ramsés (Tanguito) [Compositores]. Faixa 1.
"Ayer no más". Moris e Pipo [Compositores]. Faixa 2.

PATRICIO REY E SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Un baión para el ojo idiota.* Buenos Aires: P. Rey Discos, 1987.
"Vamos las bandas". Skay Beilinson e Indio Solari [Compositores]. Faixa 6.

PATRICIO REY Y SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Luzbelito.* Buenos Aires: P. Rey Discos, 1996.
"Fanfarria del Cabrío". Skay Beilinson e Indio Solari [Compositores]. Faixa 4.
"Juguetes perdidos". Skay Beilinson e Indio Solari [Compositores]. Faixa 11.

PATRICIO REY E SUS REDONDITOS DE RICOTA. *Último Bondi a Finistierri.* Buenos Aires: P. Rey Discos, 1998.
"Alien Duce". Skay Beilinson e Indio Solari [Compositores]. Faixa 6.

SERU GIRÁN. *No llores por mí Argentina.* Buenos Aires: Polygram Discos, 1982.
"No llores por mí Argentina". Charly García [Compositor]. Faixa 1.
"Alicia en el país". Charly García [Compositor]. Faixa 6.

SUI GENERIS. *Vida.* Buenos Aires: 1972 [Relançado em formato CD pela Sony Music: Buenos Aires, 1996].
"Canción para mi muerte". Charly García [Compositor]. Faixa 1.

VELOSO, CAETANO. *Caetano Veloso.* Philips, 1967 [Relançado em formato CD pela Polygram em 1990].
"Tropicália". Caetano Veloso [Compositor]. Faixa 1.
"Alegria, Alegria". Caetano Veloso [Compositor]. Faixa 4.