



Entrecruzando e Traduzindo Culturas: Um estudo comparativo da MPB e do Rock Argentino.¹

Marildo José Nercolini²

Universidade Federal Fluminense – UFF – Brasil.

Resumo

Trabalhando nos interstícios, dialogando com elementos globais, tecnologias de ponta e estratégias multidirecionais, mas sem esquecer o que lhe é diferencial: os elementos próprios da cultura onde vivem, o Rock Argentino e a Música Popular Brasileira, duas expressões culturais juvenis e urbanas, estão inseridos na sociedade de seu tempo e são capazes de captar as transformações pelas quais a sociedade passa, criando a partir dela. Reciclam e traduzem o local de onde vêm, colocando-o em contato com o mundo globalizado, sem perder, no entanto, a dimensão da própria cultura. A proposta do texto é fazer uma análise comparativa das trajetórias do Movimento Manguebeat, no Brasil, e da banda *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, na Argentina.

Palavras-chave

Culturas urbanas; culturas juvenis; tradução cultural; Movimento Manguebeat; Rock Nacional Argentino.

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. Hoje se articula um imaginário intercultural que perpassa distintas sociedades, tornado possível pela migração, pelos meios de comunicação de massa e pela revolução tecnológica na área da comunicação entre culturas. 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, fatos acelerados a partir das últimas décadas do século XX. Esse contato acelerado e intenso entre culturas põe na ordem do dia a necessidade de se discutir e se

¹ Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Comunicação e Culturas Urbanas

² Professor Adjunto do Departamento de Estudos Culturais e Mídia, da UFF. Mestre em Sociologia pela UFRGS e Doutor em Ciência da Literatura, na área de Literatura Comparada, pela UFRJ. No momento desenvolve pesquisa em torno do tema da tradução cultural e da crítica musical. Membro do Laboratório de Pesquisa em Culturas Urbanas, Lazer e Tecnologias da Comunicação – LabCult - UFF e Pesquisador Associado do Programa Avançado de Cultura Contemporânea – PACC – UFRJ. E-mail: marildonercolini@uol.com.br



aprofundar o tema da tradução. Não somente a tradução textual-literária, mas sim aquela que abarca os demais aspectos da sociedade: a tradução cultural.

O conceito de tradução cultural tem dupla ascendência teórica:

Por um lado a Antropologia Social Britânica, começando com Godfrey Lienhardt até Ernest Gellner, que a coloca como prática de significação central para a Antropologia; por outro, a reflexão anti-hermenêutica surgida com Walter Benjamin sobre a tarefa do tradutor. A partir de Benjamin, ocorre um reenquadramento conceitual da tradução na sua relação com língua, texto e cultura, assumida como metáfora que designa o problema central da condição pós-colonial (NERCOLINI e BORGES, 2003: 139).

Benjamin (1994) 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. A tarefa do tradutor pressupõe a aceitação do distanciamento do texto-cultura original, reconhecido em sua diferença e inapreensível em sua totalidade.

A transcrição é o termo usado por Haroldo de Campos para designar sua concepção teórica e prática da tradução. A tradução seria “transcrição” e “transculturção”, 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, 1992: 91). 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-cultura original, o faz no sentido de preservação de uma tradição viva:

Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílisma 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 (CAMPOS, 1992: 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, o ritmo 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 Chico Science e o Movimento Manguebeat.

Já que o trabalho para o qual foi criada tem sua origem num encontro, a tradução é ferramenta própria de fronteiras, de lugares ou espaços instáveis, aqueles em que há passagem entre culturas, travessia de identidades, desestabilização de referências culturais. Tradução é um instrumento usado em espaços intersticiais, que são sempre regiões de negociação. É esse o espaço em que as formas e códigos criados por um grupo são desafiados e modificados, jogando por terra a pretensão de uma pureza cultural. Traduzir é colocar culturas em contato, é abordar o outro.

Ao se pensar na relação entre culturas a partir da tradução cultural, a questão das fronteiras, dos limites entre culturas se impõe. Como trabalhar as fronteiras próprias de uma cultura? Como ultrapassá-las, rompê-las, sem deixar de levá-las em conta? Para me aproximar de outra cultura e tentar traduzi-la para a minha, às vezes é preciso “desrespeitar” a minha própria, transgredi-la, romper com os seus limites e acolher o outro. A ruptura parece fundamental para não se reduzir o alheio ao que é próprio do meu mundo.

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 e, como é notável, no universo dos cantores e compositores da música popular brasileira contemporânea e do rock argentino.

Vejamos o exemplo do Movimento Manguebeat, no Brasil, e de *Patricio Rey*, na Argentina. Em meio à onda globalizadora em que se vêem envoltos e o temor da homogeneização que ela poderia gerar, os roqueiros argentinos e os *mangueboys* recifenses 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 estão dispostos a conectar-se ao processo globalizador, com seus avanços e novas possibilidades, mas demonstram enfaticamente o desejo de fazê-lo a partir do espaço em que vivem, com suas tradições e traços distintivos, afiliando-se a pessoas que os antecederam – e com as quais querem estar associados – e a seus contemporâneos – aqueles com os quais se sentem ligados



pelos mesmos desejos e propósitos. Nesse espaço gerado entre o próprio de sua cultura e a cultura globalizada criam a sua arte.

1. Os *mangueboys*. Das profundezas da lama dos mangues pernambucanos, Chico Science e o Movimento Manguebeat lançaram um grito de renovação dentro do cenário da música brasileira. 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 aos gêneros tradicionais da música pernambucana (maracatu, coco, ciranda, caboclinho...), levando o pop, o funk e o rap a dialogar com a batida primal dos tambores do maracatu.

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 que aparece no encarte do CD *Da Lama ao Caos*, em 1994. 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*.

Os *mangueboys* – maneira como se autodenominavam – 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 (2000: 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, surgiram na periferia cultural do Brasil, e, nesse sentido, podemos descrever seus criadores, como o faz Maria Rita Kehl (2004: 140), de “habitantes das margens” que produzem “o som do *outro*”.

A partir da metáfora do mangue, associada à fertilidade e à diversidade de ecossistemas, eles estavam dispostos a intensificar as trocas culturais e por um fim ao isolamento cultural de Recife. 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 afirma Chico Science (*apud* Arimatéia, 1993: 64): “Somos caranguejos com antenas parabólicas. Saímos dos manguezais do Recife mas estamos de ouvidos abertos para todos os sons do mundo.”

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 com características homogêneas produzidos e exportados pelos países centrais do capitalismo globalizado. Moacir dos Anjos Anjos (*Op. cit.*: 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 (Recife).”

Quando eles resgatam as tradições e a cultura popular não têm a intenção de copiá-las, reproduzi-las com objetivos preservacionistas, muito menos querem delas se apropriar para simples deleite pessoal. O Manguebeat procura estabelecer com a



tradição e a cultura popular uma relação distinta, pois “queriam aprender com rabequeiros, coquistas, cirandeiros, o que não lhes foi ensinado nas escolas, nem entrava nas programações pasteurizadas das FMs”(TELES, 2000: 274-5). Trazem esses artistas para dividirem com eles os palcos dos shows e dos festivais, estabelecendo com eles um diálogo criativo.

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 confirma essa intenção: “Eu queria trabalhar com os ritmos regionais, (...) com essa coisa brasileira de uma maneira universal, que se expandisse mais.”³ 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”.⁴

O Manguebeat não tinha a intenção de acabar ou domesticar o folclore, 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: 1994: 5*).

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 andata* e *caritó*. Não é demasiado lembrar que é também o mangue que deu nome ao

³ Em: http://www.fundathos.org.br/radcal/a_radcal02/chico.htm, acessada em 28 nov. 2003.

⁴ Em: <http://www.uol.com.br/uptodate/up3/txt4.htm>. Acessada em 27 nov. 2003



movimento e foi a partir dele que os criadores do Mangubeat inventaram expressões que os caracterizavam: *mangueboys*, *manguegirls*, caranguejos com cérebro.

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.”

O espírito *mangueboy* está sintetizado por Science em “Mateus Enter”, gravada no CD *Afrociberdelia* de 1996:

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.

2. 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* –



forma como são afetuosamente chamados –, aonde quer que se apresentassem, fosse em Buenos Aires, São Carlos (Santa Fé) ou Montevideú.

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 “Índio” 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*. Por fim, 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.⁵ Além desse núcleo central e permanente, muitos se agregaram no decorrer da trajetória, ficaram algum tempo e se foram. Tornaram-se, de acordo com Índio (*Apud* GUERRERO, 1995: 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” (*Ibid.*: 78).

Os *Redondos* são vistos pelos críticos especializados e também por seus companheiros como um importante parâmetro da cultura rock em solo argentino, pois foram aqueles que conseguiram melhor e por mais tempo vivenciar a utopia roqueira,

⁵ Ver reproduções em <http://www.geocities.com/rock-argentino/aindex.htm>.



recriando-a em solo argentino. Adaptaram a proposta *hippie* a um novo contexto, marcado pela ditadura militar, sofreram perseguições, chegaram a ser presos; 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. Formavam uma comunidade com todos aqueles que estavam dispostos a encarar sua maneira de viver a cultura rock. Recusavam-se ser um produto a mais na engrenagem, pois isso os obrigaria a dedicar-se todo o tempo a explorar sua proposta como simples mercadoria midiática. 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.).

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 Glória Guerrero (1995: 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).

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota se marcaram por mesclar muito bem linguagens artísticas distintas em suas criações, sejam em seus espetáculos ou 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 Rocamble, 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. Rocamble, 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.

Nos anos 90, *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota* consolidaram sua massividade, mas sem recorrer aos mecanismos de propaganda e *marketing* que o rock-pop 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. Criavam sua arte 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 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. 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 daqueles que manejavam o mercado, e eram coerentes com as próprias



regras, por eles criadas ou a eles atribuídas,⁶ tais como: 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.⁷

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 argentina, 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 Rock Argentino. Eles precisavam existir para que aos demais se permitisse que “transassem” com o mercado.

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.

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.⁸

3. Analisando as propostas. A análise da proposta criativa dos roqueiros argentinos e dos cantores e compositores de MPB nos anos 90 expõe daramente que atualmente a criação artística e cultural se vê fortemente marcada pela articulação das muitas e variadas informações a que seus criadores estão expostos. A criação artística

⁶ Ver: Guerrero, 1995; Enciclopedia Rock Nacional 30 años, 1996; Gobello, 1999.

⁷ Outras regras criadas ou atribuídas aos *Redondos*: apresentar-se sempre em 28 de outubro, dia dos Inocentes; Índio afirmava somente tocar “solos y de noche”, isto é, apresentar-se à noite e não se apresentar em festivais.

⁸ Parte da letra de “Juguetes Perdidos”, do CD *Luzbelito*, de 1996.



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* 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 pelos roqueiros argentinos. Diego Arnedo a explicita ao afirmar que a proposta musical de sua banda⁹ 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 “tamanho 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.”

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. Quando roqueiros argentinos e músicos da MPB, nos anos 90, resgatam ritmos,

⁹ Diego Arnedo é um dos membros da banda *Divididos*, importante banda do rock argentino surgida no final dos anos 80.



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 contemporâneos, que, em marcha acelerada, rompem 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. 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 – músico e poeta brasileiro – sintetiza isso muito bem ao afirmar que a tendência entre os criadores musicais da geração 90 foi 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).

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 Rock Argentino. 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.



Referências bibliográficas

- AGUIRREA, J. & INEILLO, Humphrey. “Divididos – Agradecer y seguir.” *La García*, año 1, n.28, abril 2000, Buenos Aires, p.14-25.
- 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.
- ARIMATEIA, José de. “Caranguejos com antenas parabólicas.” *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 jul. 1993, p.[64].
- BENJAMIN, Walter. *A Tarefa do Tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ. Cadernos de Mestrado, 1994. Tradução Karlheinz Barck.
- CAMPOS, Haroldo. “Da tradução como criação e como crítica.” In: _____ . *Metalinguagem e outras metas*. Perspectiva: São Paulo, 1992. p. 31-48.
- DIVIDIDOS. Edición Especial. *El Biombo*, Buenos Aires, ano 1, n.1., 2001. (Un lunfardo de ahora. p. 14-16, jan. 1993.)
- ENCICLOPEDIA ROCK NACIONAL 30 AÑOS, Buenos Aires: Ediciones Mordisco, 1996.
- GIRON, Luís Antônio. “Chico Science envenena o maracatu.” *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31 mar. 1994.
- GOBELLO, Marcelo. *Banderas en tu corazón: Apuntes sobre el mito de Los Redondos*. Buenos Aires: Editorial Prego, 1999.
- 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.
- GUERRERO, Gloria. *La historia del palo: diário del rock argentino 1981-1994*. Montevideu: Ediciones de La Urraca, 1995.
- KEHL, Maria Rita. “Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música do grupo Nação Zumbi.” In: CAVALCANTE, STARLIN e EISENBERG (org.). *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2004. Vol. 3. p. 139-156.
- LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia*. São Paulo: Edusp, 2002.
- MORICONI, Sérgio. *Chico Science – a revolução no cangaço afrocibernético*. http://www.fundathos.org.br/radcal/a_radcal02/chico.htm, acessada em 28 nov. 2003.
- NERCOLINI, Marildo J. *A construção cultural pelas metáforas: A MPB e o Rock Nacional Argentino repensam as fronteiras globalizadas*. Rio de Janeiro: UFRJ/ LETRAS, 2005. (Tese de doutorado).
- NERCOLINI, Marildo José; BORGES, Ana Isabel. “Tradução cultural: transcrição de si e do outro”. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, Ano VI, n. 8, p. 138-154, 2003.
- TELES, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.