

MÚSICA POPULAR MASSIVA E RECICLAGEM CULTURAL: *Estratégias e criação.*¹

Marildo José Nercolini²

Resumo: Este texto tem a intenção de refletir sobre a reciclagem cultural como um dos procedimentos de criação usados por cantores-compositores ligados à música popular massiva latino-americana contemporaneamente. Tal procedimento teria a intenção de resgatar e criar memória local e também de situar suas propostas, dando-lhes ancoragem espaço-temporal, fornecendo-lhes o elemento diferencial para fugirem da homogeneização cultural. A análise centrar-se-á nos anos 90, a partir de alguns grupos e músicos brasileiros (Zeca Baleiro e Chico Science e Nação Zumbi) e argentinos (Charly García e Divididos).

Palavras-Chave: Reciclagem cultural; Música popular massiva; Rock Argentino; MPB anos 90.

1. Reciclagem cultural: criação e resgate da memória local.

A reciclagem ganhou espaço a partir do discurso ecológico que 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 reciclagem cultural 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 reaproveitamento de materiais passados, sintoma de crise criativa, uma incapacidade de negar o antigo e avançar, forjando o novo. Mas a reciclagem

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho “Mídia e Entretenimento”, do XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em junho de 2007.

² Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia – UFF – marildonercolini@uol.com.br

pode ser enfocada de outra forma, como “índice, sintoma, mas também como trauma e consequência da crise da história” (Moser, 1996, p.34). Como Moser, acredito que a reciclagem coloca em xeque a noção moderna de história, pois se rompem as noções de tempo e de progresso contínuos que a sustentavam.

Aqui, a reciclagem cultural é pensada como metáfora de construção da cultura que possibilita o resgate da memória, a revisão histórica, trazendo à tona pessoas, criações artísticas e culturais esquecidas, 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”, contrasta com aquele da modernidade das primeiras décadas do século XX, energizado pelos “futuros presentes”, 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 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, p.10).

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 usada 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 à música, 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 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 o passado sombrio, reparasse os crimes cometidos e julgasse 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.

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.³ O “não” ao esquecimento foi gritado pelas ruas, praças, 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.

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 presos políticos e exilados. Deles participaram estudantes, intelectuais, religiosos, trabalhadores, artistas (cantores, compositores, atores, artistas plásticos...). 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, não exatamente nos termos que os movimentos acima mencionados gostariam e pelas quais lutaram. Essa lei anistiou as pessoas

³ Como foi o caso do governo Alfonsín com as leis “Punto Final” e “Obediência Devida” ou a tentativa do governo Menem com os decretos de indulto, concedendo a extinção da punibilidade aos militares não atingidos pelas duas leis anteriores.

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.

No Brasil, o *Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos a partir de 1964* registra 358 mortes durante o regime civil-militar, 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.

No caso argentino, decreto do Presidente Alfonsín⁴ permitiu o julgamento e a condenação pública da Junta Militar e de grande parcela dos culpados. 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 esse processo e foi um dos atores 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, foco desse texto, 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. 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 Huysen (2000, p.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

⁴ Decreto 158/83 – 13/12/83, texto completo em <http://www.nuncamas.org/document/document.htm>.

“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.

Resgatando Freud, Huyssen (*Ibid.*, p.18) destaca 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”. 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.*, p.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 (*Ibid.*, p.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.*, p.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.*, p.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.”

No contexto latino-americano, a geração dos anos 90, que passou a vivenciar esses processos de forma mais intensa, criou 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. No cenário musical 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. Analisemos alguns exemplos no Brasil e na Argentina.

2. 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 artistas da geração 60-70, isto é, aqueles que vivenciaram e sofreram na carne tal período. Na Argentina, esse tipo de reciclagem é mais freqüente que no Brasil. Talvez isso se deva, por um lado, 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”. Por outro, não podemos esquecer que na Argentina a intensidade e a crueza da ditadura geraram 30 mil mortos e/ou desaparecidos, além do já comentado seqüestro dos filhos recém-nascidos de muitos desses militantes.

Charly García, dos principais e mais conhecidos roqueiros argentinos, foi mestre em captar o sofrimento e as chagas abertas pela ditadura. “Inconsciente Colectivo” e “Los dinosaurios” são exemplos. Nessas composições o passado e o futuro estão em ruínas, “as feridas não param de sangrar”,⁵ mas ainda a esperança persiste.

⁵ Verso de outra canção de García – “No llores por mi Argentina”.

Em “Los dinosaurios”⁶ o poeta mostra a intranqüilidade social, o sofrimento e a angústia pelos muitos desaparecidos (amigos de bairro, cantores de rádio, jornalistas, pessoas queridas, os que andavam pelas ruas...), assim como o medo de ser o próximo; mas também aponta a certeza de que eles, os ditadores, passariam, “los dinosaurios van a desaparecer”. Essa esperança se concretiza, mas outra frente de batalha se apresenta: “no olvidar”. A memória do que aconteceu, por mais dolorosa que seja, precisa estar presente, como deixa claro nos versos de “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, o século que terminava era simbolizado por um Pinóquio que contou muitas mentiras e que tentou ocultar os fatos. O poeta propõe o abandono dessas mentiras, deixando “o narigón del siglo perfumado en la esquina para siempre.” 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 (...)

⁶Cuja letra diz: “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. (...) / pero los dinosaurios van a desaparecer. (...)”

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 afirma que os argentinos, “divididos desde sempre, desde as salas de aula até o bar”, somente se uniram pela “ñapi”⁷ 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 como 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. Cultura popular e tradições recicladas.

Envoltos que estavam pela obsessão da sociedade pela memória, cantores e compositores da geração 90, tanto no Brasil quanto na Argentina, utilizaram os procedimentos da reciclagem cultural em vários momentos de sua criação. A ênfase, porém, não era mais colocada na recuperação do passado 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 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 ou Japão. Estavam dispostos a

⁷ “Ñapi”: expressão lunfarda, inversão de “piña”, soco desferido com muita força.

reciclar manifestações populares e tradições, sobretudo musicais, do espaço onde viviam, recriá-las e colocá-las 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 buscando demonstrar liberdade criativa. 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.

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 tangureira, 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.

A temática é tangureira (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. Na parte final da canção, Mollo e Arnedo reciclam inclusive a entonação típica dos tanguerios, 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 ese quilombo por la cocó de Hong Kong”, “entre el fumador de amores”, “puta vida de coté”, “ladra el rope”, “chichipiro”.⁸ Na parte musical, chamaram quatro tanguerios 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.

⁸ Essas expressões significam: *rope* – inversão de perro, significando 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.

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 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, p.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 apagarão 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 são amostras da forte presença que o local tem na proposta de Zeca Baleiro, mas sempre recriado e colocado a dialogar com a

contemporaneidade, “presentificado”. 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*. Ao invés de simplesmente regravar a composição de Jards Macalé e Wally Salomão, dando-lhe um novo arranjo, Zeca recria a partir do original. Compõe uma nova letra e insere *samplers* da gravação de Gal. 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 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*”.⁹ 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 cancionário 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. Zeca Baleiro em “Piercing” dialoga diretamente com esse movimento, inclusive contando com a participação do grupo de *rap* recifense *Faces do Subúrbio*. Na parte musical, à base rítmica *rapper* são acrescentadas 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

⁹ Zeca Baleiro em www.uol.com.br/zecabaleiro/faixa.html.

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 irrequieto.

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”).

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 dos *mangueboys* se situarem e situarem sua proposta 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 frequência pelos *mangueboys* 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.

“Cidadão do mundo”, canção de *Afrociberdelia*, é outro exemplo da 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 Castro¹⁰, 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.

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, como Veludinho, falecido em 1976, e que havia sido batuqueiro do maracatu Leão Dourado, e Mestre Salu (Manoel Salustiano Soares), mestre de maracatu de baque solto, além de professor, músico e artesão ligado à cultura popular. E 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).

Tal um “caranguejo com cérebro”, por um lado reciclava o pensamento de Castro, traduzindo suas idéias 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

¹⁰ Josué de Castro, médico e escritor, autor de uma extensa obra, com destaque para *Geografia da fome* (traduzido para 33 idiomas). Respeitado pelas análises acuradas feitas sobre os problemas do Terceiro Mundo, sobretudo a fome.

ligados à MPB e ao Rock Argentino talvez seja também esse machado a impedir que a cultura popular e as tradições se congelem, pois, parafraseando Huysen, na memória, congelados, a cultura e as tradições não são mais do que passado.

Referências

- CHICO SCIENCE & NAÇÃO ZUMBI. *Afrociberdelia*. Rio de Janeiro: Caos / Sony Music, 1996.
- _____. *Da lama ao caos*. Rio de Janeiro: Caos / Sony Music, 1994.
- DIVIDIDOS. Edición Especial. *El Biombo*, Buenos Aires, ano 1, n.1., 2001 (SI TE HACÉS cargo de los mensajes proféticos después te pasan la factura. p. 18-23, ago. 1994).
- _____. *Gol de Mujer*. Buenos Aires: BMG Ariola, 1998.
- _____. *La era de la boludez*. Buenos Aires: Polygram Discos, 1993.
- _____. *Narigón del siglo*. Buenos Aires: BMG, 2000.
- _____. *Otro le travaladna*. Buenos Aires: Polygram Discos, 1995.
- GARCÍA, Charly. *Unplegged MTV*. Buenos Aires: Sony Music, 1995.
- _____. *Yendo de la cama al living*. Buenos Aires: Polygram Discos, 1982.
- HUYSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Huysen (2000).
- KEHL, M.R. “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, 2004. Vol. 3. p. 139-156.
- MOSER, Walter. “La recyclage culturel.” In: DIONNE, C., MARINELLO, S., MOSES, W. (org.). *Recyclages: economies de l’appropriation culturelle*. Montreal: Éditions Balzac, 1996.
- BALEIRO, Zeca. *Por onde andará Stephen Fry?* São Paulo: MZA Music / PolyGram, 1997.
- _____. *Vô imbolá*. São Paulo: MZA Music / PolyGram, 1999.