

## *Entre culturas e traduções: estudo comparativo da MPB e do Rock Argentino nos anos 90*

**Por: Marildo José Nercolini**

Universidade Federal Fluminense (UFF)– Brasil

Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia.

E-mail: marildonercolini@uol.com.br

### **Resumo:**

Tanto a Música Popular Brasileira quanto o Rock Nacional Argentino têm uma grande importância no imaginário de toda uma geração pós-60 em seus países, respectivamente Brasil e Argentina, ajudando a construir um espaço de manifestação até então inexistente para uma nova geração que surgia. 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. A proposta do texto é fazer uma análise comparativa das trajetórias da MPB e do Rock Argentino, com ênfase na produção dos anos 90 de Chico Science e o Movimento Manguebeat, no Brasil, e da banda Divididos, na Argentina.

**Palavras-Chave: Música Popular Brasileira/ Rock Nacional Argentino/ Tradução Cultural**

### **Abstract:**

Both Brazilian Popular Music and National Argentinian Rock 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. 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 paper 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. The Argentinian corpus consists of two bands, Divididos.

**Keywords: Brazilian Popular Music/ Argentinian National Rock/ cultural translation.**

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, que perpassam distintas sociedades e que foram intensificados 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 aprofundar o tema da tradução.

A 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. 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 irreduzível e irremediavelmente estrangeiro do significante e a dimensão 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” (idem: 351).

Para as finalidades aqui apresentadas, atendo-me à noção de tradução decorrente 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.

Walter 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 infável” 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 “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, 2002: 91).

A transcrição haroldiana 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 vivisseção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz a num corpo lingüístico diverso (Campos, 1992: 43).

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. Ela 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, como é notável, por exemplo, no universo dos cantores e compositores da música popular brasileira e dos roqueiros argentinos contemporâneos.

Vejamos como Chico Science e o Movimento Manguebeat, no Brasil, e a banda Divididos, na Argentina incorporaram esse processo.

## 1. Os mangueboys

Das profundezas da lama dos mangues pernambucanos, Chico Science e o Movimento Mangubeat 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 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.

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 Mangubeat, no início dos anos 90, em Recife, cidade nordestina, por eles chamada de “manguetown”. O símbolo do movimento – uma antena parabólica fincada na lama – já era o mais claro sinal do que buscavam: captar o que vinha de fora e colocar a produção local a circular, enviando ao mundo seus sinais de vida e de criação, integrados “a rede mundial de circulação de conceitos pop”, como afirmavam em seu manifesto “Caranguejos com Cérebro”, lançado junto com o CD *Da Lama ao Caos*, em 1994.

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. 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.”

O espírito *mangueboy* está sintetizado por Science em “Mateus Enter” (Chico Science e Nação Zumbi) , 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 as luzes dos postes nos olhos  
Rios e pontes no coração  
Pernambuco embaixo dos pés  
E minha mente na imensidão.

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. Fred 04 (*Apud* Teles, 2000: 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.

Queriam aprender com “rabequeiros, coquistas, cirandeiros, o que não lhes foi ensinado nas escolas, nem entrava nas programações pasteurizadas das FMs.”(idem). E trazem esses artistas para dividirem com eles os palcos dos shows e dos festivais.

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 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 e traduzem essas manifestações e tradições, colocando-as a dialogar com os novos tempos globalizados e cibernéticos.

Demonstram um respeito às tradições, mas 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 (conforme “Monólogo ao pé do ouvido”). Chico Science (*in* 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” (*in* Up To Date: 1996).

O Manguebeat não tinha a intenção de domesticar o folclore, mas sim expandir seus horizontes e, também pedagogicamente, 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, *in* Giron, 1994: 5).

“Cidadão do mundo” (Chico Science, Nação Zumbi e Eduardo BIDlovski) , canção de *Afrociberdelia*, sintetiza muito bem a forma como Chico Science e Nação Zumbi traduzem a cultura local. 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 capitã  
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, como Veludinho e Mestre Salu; cenas e personagens que fazem parte da encenação realizada pelas nações de maracatu, como a hora da coroação dos Reis do Congo e a boneca Calunga. Tal um caranguejo com cérebro, por um lado reciclam o pensamento de Castro, traduzindo seu pensamento na letra da música; por outro, na parte musical resgatavam o maracatu de sua terra, seus representantes e seu ritual, mas recriando-os a partir do diálogo com o mundo pop globalizado. Criavam uma memória ativa dessas manifestações e localizavam a sua proposta,

afinal eram *mangueboys*, saídos dos manguezais de Recife e estavam com a mente e os ouvidos abertos para os sons do mundo.

## 2. Divididos

Podemos notar traços de conexão dessa proposta do Mangubeat no Rock Argentino dos anos 90. Por exemplo, na proposta da banda Divididos, surgida no final dos anos 80. Neles também se percebe a intenção de transcriar, traduzir as tradições e culturas populares, tanto aquelas de origem mais rural, como o *folklore*, como aquelas de origem mais urbana, como o tango, colocando-as a dialogar com rock pop contemporâneos.

Divididos formou-se com Diego Arnedo e Ricardo Mollo, dois remanescentes de Sumo, banda argentina dos anos 80, que acabou quando seu criador, Luca Prodan, morreu. A eles inicialmente soma-se Gustavo Collado. 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.

Como muito bem lembra Gonçalo Aguilar (1998: 30), o rock argentino permitiu o acesso dos jovens “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 um 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:

Padre cincuentón e hijo adolescente discutían efusivamente a unos pocos metros de donde estaba parado Ricardo Mollo. Que sí, que no, que sí, que no, repetían en un ida y vuelta de nunca acabar. Finalmente, el padre tomó la decisión, se acercó a Mollo y le dijo: “Mollo, haceme el favor de aclararle a este chico que el tema “El Arriero” no es de ustedes sino de Atahualpa Yupanqui. Se lo vengo diciendo desde hace años pero no me cree, insiste con que es de ustedes...” Recién ahí, frente a la aseveración de Mollo, el niño roquero se convenció de que las estrofas que dicen “en las arenas bailan los remolinos (...)” habían salido de la pluma de ese hombre, nacido en Campo de la Cruz, que

abandonó su nombre verdadero – Héctor Chavero – para rebautizarse con el nombre del último soberano del imperio inca y con un vocablo quechua que significa “has de contar” (Divididos, 2001: 32).

As recriações que Divididos fazem de composições de Atahualpa Yupanki, assim como as criações próprias de *chacareras*, *bugios e zambas*, foram responsáveis por muitos jovens conhecerem e se aproximarem da música *folklórica*.

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 liberdade de criação.

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” (Mollo e Arnedo) 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 traduzir 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 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. Na parte final da canção, Mollo e Arnedo reciclam inclusive a entonação típica dos tangueros, usando expressões próprias do lunfardo (uma espécie de dialeto que entrou na música argentina através do tango e se transformou na sua linguagem típica). Na parte musical, chamaram quatro tangueros para que lhes dessem assessoria na criação e na maneira de cantar e participassem na gravação, tocando bandoneón, piano e violino. O diálogo entre o rock e o tango tornava-se explícito e aberto.

Mas foi com o *folklore* e suas *chacareras* e *bagualas* que Divididos estabeleceu um diálogo mais constante e criativo. 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*.

Outro exemplo que pode ser citado é a tradução/gravação que Divididos faz, no CD *Acariciando lo áspero*, de “Cielito Lindo”, uma canção do folclore mexicano e parte

integrante do imaginário latino-americano. 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

Na gravação, 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.

Divididos demonstra ter consciência de que a abertura e a experimentação são fundamentais para a cultura rock, à qual estão ligados, 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.

### 3. Analisando as propostas

A análise da proposta criativa dos roqueiros argentinos e dos cantores e compositores de MPB nos anos 90 nos mostra que a criação artística e cultural se vê fortemente marcada pela articulação das muitas e variadas informações a que seus criadores estão expostos, 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 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, de Divididos, afirma que a proposta musical da banda é resultado da “fascinação” diante da diversidade de manifestações musicais: “Siempre investigamos. Si escuchás los discos vas a ver que de una cosa a la otra hay un cambio artístico. Hay de todo: un montón de instrumentos y un montón de ritmos. (Arnedo, *apud* Aguirrea & Ineillo, 2000:18), mas o árduo trabalho de seleção e interpretação das informações não pode ser dispensado: “Si a toda esa información te la tomás literalmente, te convertís en víctima de la información.” (idem.: 23).

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 tentando ocupar o seu espaço nele, 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 em outros países.

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. Parecem perceber que esses elementos locais constituem o seu traço distintivo. São o capital

cultural capaz de marcar sua maneira própria de criar e também capaz de diferenciá-los na negociação 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, dar a essas manifestações vida nova e colocá-las novamente no mercado para circular, agora em espaços ampliados. E, segundo, 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 entreculturais, rompendo os rígidos limites geográficos – de países e culturas – e de gêneros artísticos, transformando as fronteiras em pontes que possibilitam o diálogo, as trocas, a negociação criativa.

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 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).

Enfim, esses músicos-compositores possibilitam o deslocamento da cultura do outro que passa a percorrer caminhos diferentes, superando seus limites e suas fronteiras. Com antenas parabólicas ligadas, captam o local recriando-o e conectando-o com o global, articulando as muitas informações que recebem e enviam - como dizia Science: “O que a rua está mandando a antena está captando.”

## BIBLIOGRAFIA

- Aguilar, G.; Napolli, G. *et al.* 1998. *Treinta años de Música para Jóvenes*. 1998. Buenos Aires: Fundación Octubre/Ediciones de La Flor.
- Aguirrea, J. & Ineillo, Humphrey. 2000. “Divididos – agradecer y seguir”, *La García*, año 1, 28, p.14-25.
- Arimatéia, José de. 1993. “Caranguejos com antenas parabólicas”, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 30 jul.
- Benjamin, Walter. 1994. *A tarefa do tradutor*. Rio de Janeiro: UERJ (Cadernos de Mestrado).
- Campos, Haroldo de. 1992. “Da tradução como criação e como crítica” *In: Metalinguagem e outras metas*. Perspectiva: São Paulo, p. 31-48.
- Divididos. 2001. *El Biombo*, ano 1, 1., p. 14-16.
- Enciclopedia Rock Nacional – 30 años. 1996. Buenos Aires: Mordisco.
- Giron, Luís Antônio. 1994. “Chico Science envenena o maracatu”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 31 mar.
- Gonçalves, Marcos Augusto. 1997. “Diversidade e volta à canção marcam a música dos 90”, *Folha de S. Paulo*, Ilustrada, 21 mar.
- Lages, Susana Kampff. 2002. *Walter Benjamin: tradução & melancolia*. São Paulo: Edusp.
- Moriconi, Sérgio. 1996. *Chico Science – a revolução no cangaço afrocibernético*. <[http://www.fundathos.org.br/radcal/a\\_radcal02/chico.htm](http://www.fundathos.org.br/radcal/a_radcal02/chico.htm)> [consulta: 28 nov. 2003].
- Rincón, Carlos. 1999. “Antropofagia, reciclaje, hibridación, traducción, o como apropiarse la apropiación”, *Nuevo Texto Crítico*, nov., p. 341- 356.
- Teles, José. *Do Frevo ao Manguebeat*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- Up To Date. 1996. Entrevista com Chico Science.

<<http://www.uol.com.br/uptodate/up3/txt4.htm>> [Consulta: 27 nov. 2003].

## DISCOGRAFIA

Chico Science & Nação Zumbi. C.D. *Da lama ao caos*. 1994. Caos/Sony Music. Brasil.

Chico Science & Nação Zumbi. CD *Afrociberdelia*. 1996. Caos/Sony Music. Brasil.

Divididos. CD *Otro le travaladna*. 1995. Polygram. Argentina.

Divididos. CD *La era de la boludez*. 1993. Polygram. Argentina.

Divididos. CD *Acariciando lo áspero*. 1991. Polygram. Argentina.