



UM CAMALEÃO DIANTE DO ARCO-ÍRIS: MÚSICA POPULAR URBANA E IDENTIDADE CULTURAL NA AMÉRICA LATINA

Carlos Bonfim*

RESUMO

Uma pesquisa sobre maneiras de fazer música na América Latina (práticas musicais que se caracterizam por sua recorrente ênfase nas tensões entre repertórios culturais e musicais diversos) nos permitiu identificar a atualidade e a pertinência do debate sobre os modos como nos relacionamos com a diversidade de saberes com os quais temos contato. Trata-se de um debate que, no âmbito latino-americano em particular, interessa de maneira especial pela relação que guarda com as reflexões que há mais de um século se debruçam sobre a identidade cultural (e os temas a ela associados) no continente. Este trabalho enlaça, portanto, alguns elementos da produção artística latino-americana à problemática da identidade cultural e busca contribuir com o debate sobre a incidência de tais questões na definição de políticas públicas. A pesquisa amparou-se no trabalho de músicos de Cuba (Orishas), Argentina (Bersuit Vergarabat), Equador (La Rocola Bacalao e La Grupa), México (Café Tacuba) e Brasil (Lenine, Chico Science e Chico César), entre outros.

PALAVRAS-CHAVE: música popular – identidade cultural – América Latina

É provável que quem hoje ouve algo da música que vem sendo feita ao redor do mundo não se surpreenda ao deparar-se com trabalhos calcados em técnicas de *sampling* e nos recorrentes saltos entre gêneros e estilos musicais. Da Argélia ao Japão, da Austrália ao Alaska, nas mais diferentes latitudes do planeta, encontramos músicos cujas canções transitam não apenas por ritmos diversos, mas sobretudo por diversas temporalidades e por saberes igualmente heterogêneos. Não há, no tempo dessas canções, um passado (de onde saem tradições, folclore e ritmos “autênticos”) que se oponha a um presente (que aporta com “modernidades” musicais). Este modo de relacionar-se com as múltiplas referências musicais e culturais com as quais temos contato coincide com o que alguns pesquisadores (Reguillo, 2000; Martín-Barbero, 2002) identificaram como elementos próprios das culturas juvenis: “plasticidade neuronal” e “elasticidade cultural” – elementos que deixam entrever uma maneira muito mais flexível de relacionar-se com saberes diversos.

Do mesmo modo, pensadores contemporâneos da cultura¹ vêm apontando para o que poderíamos chamar de ductibilidade contemporânea: são recorrentes as percepções de

* Doutor em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, da Universidade de São Paulo. Professor adjunto da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. E-mail: latitudea@gmail.com

¹ Bauman, 2005; Escobar, 2005; Glissant, 2005; Hall, 2003; Teixeira Coelho, 2002; Gruzinski, 2001; Maffesoli, 1996, entre outros

práticas culturais que operam a partir do signo da fluidez; recorrentes também são as referências a culturas e comportamentos flutuantes, a identidades desancoradas de bases fixas, a processos de identificação, mais do que de identidades estáveis.

O exame de um conjunto de canções compostas ao longo da década de 90 em cinco diferentes países latino-americanos, somado às reflexões sobre culturas e identidades contemporâneas, bem como sobre os modos como nos relacionamos com a pletora de informações com as quais temos contato hoje, permitiu entrever a permanência e a atualidade do debate sobre identidade cultural na América Latina.

Dado que minhas pesquisas têm se concentrado de modo mais particular no âmbito cultural latino-americano, realizei, entre 2002 e 2007, uma pesquisa na qual procurei examinar o que – calcado na feliz expressão de Quintero-Rivera (1998) – passei a chamar de “maneiras de fazer música”.² O propósito era indagar sobre um conjunto de práticas musicais que se caracterizavam pelos recorrentes saltos entre gêneros e estilos musicais a que me referi acima. Que sentidos se insinuavam nas misturas propostas em algumas das canções de artistas tão diversos quanto, por exemplo, Lenine, Café Tacuba, Bersuit Vergarabat, Orishas, La Grupa – oriundos, respectivamente, do Brasil, do México, da Argentina, de Cuba e do Equador? Não há nesses trabalhos perguntas ou dúvidas em relação ao entrecruzamento de ritmos, culturas e formas várias. Os compositores se sentem à vontade para experimentar as misturas mais variadas. Estamos, portanto, diante de uma produção musical que “se identifica mais com umas *práticas* (maneiras de fazer música) que com umas *formas* estabelecidas dadas (gêneros)”, apontada por Quintero Rivera (1998: 22-24). Do mesmo modo, tal como propõe Marti-i-Pérez, para estar hoje mais de acordo com nossas realidades sócio-culturais, estas canções parecem ocupar-se menos com a música *de* um lugar (ou seja a origem, a inscrição local, a “raiz”) e mais com a música *em* determinadas circunstâncias, outorgando assim um protagonismo à imbricação social e cultural da produção musical. (Marti-i-Pérez, 1992).

Para além do debate sobre as delimitações de gênero musical ou da pertinência de determinadas classificações, a pesquisa concentrou-se fundamentalmente no fato de que estas maneiras de fazer música corroboram a percepção de que experimentamos uma profunda e significativa reconfiguração nos modos como nos relacionamos com o conhecimento que hoje circula pelo planeta. Ao agenciar saberes musicais diversos, ao

² A tese de doutorado “Maneiras de fazer música – a música urbana latino-americana nos anos 90” foi por mim defendida em março de 2007 junto ao Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam) da Universidade de São Paulo. O que apresento aqui é uma versão sintética do capítulo 3 da referida tese.

acentuar ou explicitar os processos interculturais em sua elaboração, ao ser um dos temas centrais nos debates relativos à indústria cultural, a produção musical abordada aqui se inscreve no conjunto dos debates sobre identidade cultural e sobre a definição de políticas públicas para a cultura e para a educação.

O que apresento a seguir é, portanto, um esforço por situar historicamente o debate na América Latina a fim de evidenciar as relações que podem estabelecer-se entre esta recente produção e uma tradição de pensamento crítico que tem mais de um século em nosso continente.

Um camaleão diante do arco-íris: diálogos com uma tradição

Diversos esforços foram feitos ao longo de mais de um século para dar conta do caráter caleidoscópico, das assimetrias e das tensões destas “culturas compósitas”, para empregar a categoria proposta por Glissant (2005). Mestiçagem, sincretismo, transculturação, heterogeneidade não dialética, antropofagia, protoplasma incorporativo, hibridação, (neo)barroco, são algumas das tantas metáforas a partir das quais foi pensado o espaço cultural latino-americano. A heterogeneidade das sociedades latino-americanas foi vista com frequência como um dilema. A geração de intelectuais que atuou entre fins do século XIX a 1940, aproximadamente, elegeu o tema da *identidade* como problema prioritário a ser discutido em nossa agenda:

De Sarmiento a Martí, passando por Bilbao e Lastarria, no século XIX; de Rodó a Martínez Estrada, num primeiro arco contemporâneo que abrangem entre muitos outros, os nomes de Vasconcelos, Ricardo Rojas, Pedro Henríquez Ureña e Mariátegui, as respostas àquelas indagações [sobre a identidade] variaram conforme as crises históricas, as pressões políticas ou as influências ideológicas. Nos seus escritos, a América havia passado pelo sobressalto das antinomias românticas (civilização ou barbárie?), pelos diagnósticos positivistas dos seus males endêmicos, pela comparação com a Europa e a cultura anglo-americana; havia reivindicado a sua latinidade umas vezes, outras, a autoctonia indígena; viu-se erigida, logo, como o locus cósmico da quinta raça ou teve, ainda, formulada a sua bastardia fundadora.(...) Com paixão veemente ou frieza cientificista, como otimismo ou desalento, com visões utópicas ou apocalípticas, com nacionalismo ou hispanofobia, progressistas ou conservadores, os ensaístas do americanismo expressaram – como num texto único – a sua angústia ontológica em resolver as suas contradições numa forma identitária. (Chiampi, 1988:17-18)

Já a partir de 1940, dá-se o reconhecimento da *mestiçagem* como o nosso signo cultural. A partir daqui, "o discurso americanista parecia haver resolvido o problema crucial do complexo de inferioridade, assumindo a heterogeneidade da sua formação racial,

sem renunciar ao ambicionado universalismo." (Chiampi, 1988:18) Neste processo, a produção artística dos vanguardistas de inícios do século XX e demais pensadores latino-americanos se caracterizou, em grande medida, pelo empenho em combinar realidades culturais heteróclitas – esforço que ocuparia, com matizes, boa parte da produção realizada ao longo do século.

Vista hoje em perspectiva, adverte-se, no entanto, uma tradição perpassada por uma lógica que parecia voltar sempre às oposições dicotômicas: regional *ou* internacional, local *ou* universal, cultura nacional *ou* cultura universal. Mas mais do que isto, ao reconhecer a *mestiçagem* como um signo cultural que nos definia, as metáforas propostas para a construção de nossas narrativas pareciam entender os processos de miscigenação ora como um ponto de chegada, como “anúncio ou promessa de uma nova humanidade”, ora como uma idéia de “subversão estética”. (Quintero-Rivera, 2000:203)

É neste contexto que surge, por exemplo, uma metáfora como a da *antropofagia*. Apresentada pela primeira vez no Manifesto Antropófago, publicado em 1928, por Oswald de Andrade, a antropofagia propunha radicalizar o que havia de preocupação estética no Manifesto da Poesia Pau-Brasil, publicado quatro anos antes. Oswald “transforma o bom selvagem rousseauiano num mau selvagem, devorador do europeu, capaz de assimilar o outro para inverter a tradicional relação colonizador / colonizado” (Schwartz, 1995:140).³

Quando em 1940 Fernando Ortiz propõe a noção de *transculturação*, realiza uma contribuição fundamental para seguir pensando estas questões. Falando inicialmente do desenvolvimento da cultura em Cuba, Ortiz propõe que o vocábulo *transculturação*

expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que, en rigor indica la voz angloamericana de *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (Ortiz, 1978:78)

A partir destas idéias, Ortiz recupera a noção musical de *contraponto* para falar do intenso vai-vem de assimilações, rechaços, e apropriações que caracterizaria as culturas latino-americanas – enfatizando, assim, uma dinâmica de negociações culturais intensas.

³ Tributários destes procedimentos de “deglutição cultural”, os Tropicalistas atualizaram a questão com as canções que compuseram na segunda metade dos anos 1960 no Brasil. Citando literalmente passagens do Manifesto Antropófago, a canção Geléia Geral, de Gilberto Gil e Capinam, por exemplo, buscava recolocar os termos das discussões sobre os diversos embates culturais.

As ressonâncias de seu trabalho podem ser mais diretamente observadas no trabalho de um autor como o uruguaio Ángel Rama, que, quarenta anos mais tarde, recupera a noção de transculturação e a assume como um termo que “possui a capacidade de aludir a uma força criadora que anuncia a transitividade entre culturas, mesmo quando se encontram em posições diversas ou antagônicas.” (La Campa, s/d: 15) Trabalhando, como Antônio Cândido, a partir da relação entre literatura e sociedade, Rama busca superar os dualismos e as dicotomias:

Nuestro propósito es registrar los exitosos esfuerzos de componer un discurso literario a partir de fuertes tradiciones propias mediante plásticas transculturaciones que no se rinden a la modernización sino que la utilizan para fines propios. (Rama, 1982: 72)

Ou seja, ante o avanço unificador de uma determinada cultura, as culturas interiores se fortalecem – não na medida em que se entrincheiram em suas tradições, mas na medida em que “se transculturam sem renunciar à alma.” (La Campa, 1995: 16-18)

Neste sentido, seu projeto propõe, ainda, instaurar uma espécie de caos: “romper las conexiones preexistentes para poder manejarnos desde un estrato amorfo a la búsqueda de nuevas articulaciones que nos repongan una visión más coherente y a la vez más identificada con la creación literaria. (Rama, 1982: 43) Sem deixar de considerar como elementos centrais os cruzamentos, as modulações, os conflitos, Rama parece perseguir – tal como corresponderia a boa parte da tradição – uma síntese que propiciasse certa coesão cultural.

A constatação da complexidade dos procedimentos combinatórios praticados no continente americano deu origem, em meados do século passado, a uma das vertentes mais influentes no pensamento crítico latino-americano. Trata-se da abordagem que – tendo também como eixo central a literatura- propõe pensar criticamente a (pós)modernidade na América Latina a partir da chave do (neo) barroco.⁴

Não são poucos, aliás, os autores que identificam na produção cultural contemporânea diversas confluências entre o (neo)barroco e a pós-modernidade. O termo “neobarroco” surge neste contexto como uma categoria que busca enlaçar as mestiçagens ibéricas, a sociedade pluricultural da colônia e as mestiçagens do Novo Mundo – vistas,

⁴ Emprego aqui os parênteses para referir-me simultaneamente à noção de “barroco americano”, formulada por Carpentier, e a de “neobarroco”, tal como formulada por Severo Sarduy. Frequentemente empregadas como sinônimos, ambas noções têm, no entanto, como veremos a seguir, especificidades que não admitem tais confusões.

aliás, como precedentes das misturas pós-modernas. (Gruzinski, 1993: 81)⁵ Seria, no entanto, no trabalho de autores como Alejo Carpentier e Lezama Lima que a teoria da cultura latino-americana encontraria duas das mais fecundas contribuições nestes esforços por interpretar América Latina.

Segundo a formulação proposta por Carpentier, América Latina seria um lugar no qual a arte sempre foi barroca; um lugar no qual “lo insólito es cotidiano, siempre fue cotidiano”; lugar por excelência do real-maravilhoso (Carpentier, 1975). Assim, quando define a realidade latino-americana como barroca, o faz em contraponto com a cultura européia: não alude a um período histórico; antes, reivindica o barroco como um ‘estilo’ a partir do qual o escritor latino-americano poderia expressar melhor ‘nuestras esencias’. (Chiampi, 2000: 26).⁶

Lezama Lima, por sua vez, define América Latina como um “espaço gnóstico aberto”; um espaço não apenas permeável, mas revelador de uma “potência recipiendária”; identifica aqui uma disposição imanente para a recepção de influências, que definiria como “protoplasma incorporativo”. (Lezama Lima, 1988: 103) A novidade da formulação de Lezama Lima não está, no entanto, tal como observa Chiampi, em

identificar la estética barroca con la ‘sensibilidad criolla’ naciente o con los procesos de transculturación. La estrategia de Lezama consiste en detectar, en el *carrefour* de la colonización, dos categorías estéticas diferenciales (frente al barroco europeo): una es la “tensión”, suerte de marca formal que en vez de acumular, como el barroco europeo, combina los motivos para alcanzar la “forma unitiva”(…) La otra categoría es el “plutonismo”, [que] corresponde al contenido crítico del barroco americano, correlato a la tensión formal. (Chiampi, 2000: 22-23)

Em contraste com a noção de estabilidade, Lezama Lima insistiria em seus escritos na idéia do americano como um *devenir*, um ser em permanente mutação - com o que anteciparia formulações que caracterizariam estas últimas décadas a partir do campo semântico da fluidez.

⁵ Ainda segundo Gruzinski, “os imaginários coloniais, bem como os de hoje, praticavam a descontextualização e o reemprego, a desestruturação e a reestruturação das linguagens. O embaralhamento das referências, a confusão dos registros étnicos e culturais, o entrecruzamento do vivido e da ficção, a difusão da drogas, as práticas do remix, são tantos traços que aproximam sem os confundir (...). Todos incontestavelmente saíram do universo fractal nascido do contato dos dois mundos e perpetuam em toda a América Latina as situações de fronteira.” (Gruzinski, 1993: 87)

⁶ Uma compreensão equivocada dessa modalização do barroco universal elaborada por Carpentier, teria dado lugar, no entanto, a “bochornosos tropicalismos” por parte de duvidosos sucessores seus, segundo observa Fernando Zalamea (2000). Remete-se aqui a um equívoco que teria contribuído de forma recorrente à folclorização de uma categoria de orientação marcadamente política.

“Monge dessa religião chamada Lezama”,⁷ mas também afim às formulações de Carpentier, o escritor e crítico cubano Severo Sarduy recolhe esta “tradição reivindicatória” e desenvolve uma teorização sobre o que seria o “barroco atual”, o “neobarroco”. Segundo Sarduy, o neobarroco

reflete estruturalmente a desarmonia, a ruptura da homogeneidade, do *logos* enquanto absoluto, a carência que constitui nosso fundamento epistemológico. Neobarroco do desequilíbrio, reflexo estrutural de um desejo que não pode alcançar seu objeto, desejo para o qual o *logos* não organizou nada mais que uma cortina que esconde a carência. (Sarduy, 1979: 79)⁸

Afim, como se adverte, às teorias críticas pós-estruturalistas, Sarduy antecipa, nestes escritos dos anos setenta, discussões que se tornariam centrais ao longo das décadas seguintes. Tal como aponta Chiampi, Sarduy “redescubre que el poder fulminante de la reconstrucción barroca puede lograr la corrosión por la misma superficialidad lúdica de sus gestos mímicos” (Chiampi 2000, 51)

Já em 1971, Roberto Fernández Retamar publica um breve ensaio intitulado *Calibán*, nome tomado de um personagem de *A tempestade*, de Shakespeare e que, na versão de Fernández Retamar, foi definido como um “personagem conceitual”, ou como um “conceito-metáfora”. *Calibán* seria, assim, de acordo com o autor cubano, o símbolo de nossa identidade latino-americana. Nosso símbolo não é, diz ele, evocando o uruguaio José Enrique Rodó, *Ariel*, mas *Calibán*:

É isto que vemos, com especial nitidez, nós, os mestiços, que habitamos as mesmas ilhas onde viveu Calibán: Próspero invadiu-as, matou os nossos antepassados, escravizou Calibán e ensinou-lhe o seu idioma para poder entender-se com ele. Que outra coisa poderia fazer Calibán senão utilizar o mesmo idioma – hoje não tem outro – para o amaldiçoar, para desejar que sobre ele desabe a “praga vermelha”? Não conheço outra metáfora mais adequada à nossa situação cultural, à nossa realidade.(...) Que é a nossa história, que é a nossa cultura senão a história, senão a cultura de Calibán? (Fernández Retamar, 1973: 21)

Em Fernández Retamar encontramos uma orientação visceralmente descolonizadora que, ao longo do ensaio, questiona inclusive parte da obra de autores como Domingo Faustino Sarmiento, Jorge Luis Borges e Carlos Fuentes. Enlaçando, pela

⁷ A frase, citada por Haroldo de Campos na introdução à versão brasileira de *Escrito sobre un cuerpo*, de Sarduy, teria sido proferida durante uma entrevista na qual Sarduy reafirmaria ser um herdeiro do “etrusco da Havana velha” (Sarduy, 1979: 7)

⁸ Advirta-se nesta passagem final do texto de Sarduy a referência a uma das aporias com as quais teve de enfrentar-se sistematicamente o pensamento crítico latino-americano. Ao falar em termos de “um desejo que não pode alcançar seu objeto” e de uma “carência”, não estaria falando nosso autor de uma América Latina cujo objeto estaria situado num modelo europeu? Ou, noutros termos, a partir de que olhar quer América Latina constituir-se como diferença?

similaridade fonética e gráfica, mas também pela associação histórica, geográfica e ideológica, Calibán-canibal-caribe, Fernández Retamar vislumbra a possibilidade de articular seu discurso anticolonial.⁹

Também em 1971, pensando a partir da teoria literária e afim às abordagens pós-estruturalistas, Silviano Santiago, afirma que – no que se refere à sua identidade artística - “o escritor latino-americano brinca com os signos de um outro escritor, de uma outra obra”. Para além dos termos belicistas recorrentes na conjuntura em que foi produzido, o texto de Santiago chama a atenção para a situação de um escritor que produz sua obra num contexto marcado pela colonização. Censura a excessiva preocupação dos críticos de então com as fontes e as influências (preocupação que, aliás, não se extinguiu nos dias atuais) e sublinha a importância da relação que se estabelece entre o escritor (latino-americano, em seu caso) e o “já-escrito” - reformulação que faz Santiago do *déjà-dit* forjado por Foucault. Daí a necessidade de que “aprenda primeiro a falar a língua da metrópole para melhor combatê-la.” (Santiago, 2000: 21). Como se pode perceber, Silviano Santiago ecoa em seu ensaio tanto o conceito-metáfora (Calibán) proposto por Fernández Retamar quanto a antropofagia oswaldiana para formular sua noção de “entre-lugar”¹⁰ do discurso latino-americano: um lugar “aparentemente vazio”, no qual “entre a prisão e a transgressão, entre a submissão ao código e a agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão” (...) “se realiza o ritual antropófago da literatura latino-americana” (Santiago, 2000: 26)

Também a partir da literatura, mas igualmente com suas profundas imbricações com as questões históricas e sociais, o peruano Antonio Cornejo Polar publicou, entre os anos 1980 e inícios de 1990, uma série de livros e artigos sobre o que chamou de “totalidade contraditória” e “heterogeneidade não dialética”, como característica central das culturas latino-americanas. Cornejo Polar parte de um episódio ocorrido em 1532, em Cajamarca: o encontro entre o frei espanhol Vicente Valverde e Atahualpa. Segundo os cronistas, o frei entrega uma Bíblia a Atahualpa, que procura ouvi-la e, ante seu silêncio, atira-a ao chão. Tal gesto desencadeou o massacre de Cajamarca e, ainda segundo Cornejo

⁹ Guardadas suas particularidades, a metáfora de Calibán, tal como proposta por Fernández Retamar, apresenta, como se vê, evidentes pontos de contato com a “antropofagia” tal como formulada por Oswald de Andrade. Divergem, no entanto, pelo fato de que em Oswald adverte-se um tratamento lúdico-paródico no tom que terminou por assumir contornos celebratórios de um jeito “errado” de ser. Em “Calibán ante la antropofagia” (Retamar, 2006), texto publicado originalmente em 1999, Fernández Retamar discorre sobre as similitudes e as diferenças que percebe entre estas duas categorias.

¹⁰ Noção que, por sua vez, ecoa o “entre-lieux” formulado por Derrida.

Polar, inaugurou uma “história violenta, feita de dilaceramentos e opressões que ainda não terminou.” (2000: 287)

Cornejo Polar situa nessa contenda entre oralidade (como lógica cultural e não apenas como “tradição oral”)¹¹ e escrita, a gênese da “harmonia impossível”. Vê nesse “diálogo fingido” a cena primordial de nossa heterogeneidade cultural. Continuando, mas, ao mesmo tempo, estabelecendo certa distância da tradição, Cornejo Polar não parece perseguir em seus escritos uma relação dialética que conduza a uma síntese. Antes, identifica no horizonte o que chamou de “heterogeneidade não dialética” – signada por uma “harmonia impossível”, dado que em seu bojo está a questão ineludível da colonialidade do poder.

Desta forma, a noção de mestiçagem, que foi um “tropo recorrente durante o século XIX, e tema ligado à busca do *americano*” (Sanjinés: 2002, 135) chega amplamente problematizada ao final do século XX. Começa a ser questionada inclusive na medida em que passa a ser entendida, por exemplo, como um discurso que busca justificar, na leitura proposta por Javier Sanjinés, a hegemonia dos setores dominantes. A idéia de mestiçagem, segundo Sanjinés – que, por sua vez faz eco à epistemologia de líderes indígenas andinos – não é outra coisa que um paradigma que

busca eliminar, con su retórica y conocimientos propios, las diferencias entre mestizos, criollos e indios en una metáfora visual sintetizadora, unificadora, esencializadora, que llamo “mestizaje ideal”. A través de esta metáfora, las diferencias raciales quedan ordenadas en un ver jerarquizador aparentemente natural. (Sanjinés, 2002: 136)

Nada mais atual para uma questão que se mantém, hoje ainda, presente nas agendas nacionais, nestes momentos em que volta à baila – via definição de cotas para ingresso às universidades- a discussão sobre a composição racial brasileira. Ou, para citar exemplos recentes hispano-americanos, recordemos os embates entre aimarás, quechuas e “cambas”, na Bolívia de Evo Morales, presidente de origem aimará que reacendeu, com sua eleição, os embates sobre classificações raciais e étnicas no país e no continente. Do mesmo modo,

¹¹ A oralidade como lógica cultural é entendida aqui como “un modo de producción cultural que determina todos los procesos simbólicos de apropiación social de la naturaleza y de la historia. El énfasis performativo, dialógico y testimonial son componentes de su práctica fundamentalmente comunitaria. El modo de producción cultural de la oralidad asume que la palabra interviene directamente en la vida social narrando la historia comunal a través de testimonios colectivos. Pero, además de preservar y reproducir valores y sujetos de su práctica cultural con la misma eficacia de la escritura, la oralidad también es una tecnología que cree en la memoria comunal y la significación como proceso testimonial y representacional, distinto a lo que podríamos llamar la autoría individual de ficciones. (...) El modo de producción cultural de la oralidad es una forma de conocimiento que se sustenta en una gnoseología por empatía, donde la experiencia, la subjetividad y la afectividad son fundamentales. (Mariaca, 1995, 6 – 7)

no México pós conflito de Chiapas, os debates e os enfrentamentos não apenas se intensificaram, mas se agravaram ao longo dos últimos anos. Deste modo, conforme assinala Kingman, embora nossas preocupações atuais obedeam aparentemente ao mesmo conteúdo, são distintas, já que

aun cuando tradicionalmente el proyecto de la modernidad suponía una propuesta de absorción, de homogeneización cultural, al que algunos autores han denominado proceso civilizatorio, la dinámica de cambios tecnológicos contemporáneos ha ido más allá de la antigua dinámica civilizatoria: la inmensa gama de referentes culturales a la que se ven sujetos los individuos proviene hoy, como ayer, no sólo del centro sino también de la periferia y no sólo de lo letrado sino de lo audiovisual y de lo masivo. (Kingman *et al*, 1999: 23)

O debate adquire, como se vê, tons mais complexos já que, tal como aponta Kingman, “los signos que servían de base para clasificar los espacios y los grupos sociales se han complejizado.” (1999: 23) A dinâmica crescente a que alude Kingman se aproxima (embora ele manifeste alguma inconformidade com tal aproximação) da abordagem proposta por Nestor García-Canclini. Buscando superar as limitações inerentes a categorias como mestiçagem e sincretismo, García-Canclini propõe, no final dos anos 1980, sua noção de *culturas híbridas* – a partir da qual busca estudar formas não convencionais de integrar-se à modernidade. Seu estudo busca dar conta de uma reestruturação radical dos vínculos entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o local e o estrangeiro. (García-Canclini, 1990: 223)

Define, desta forma, hibridação como “procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (García-Canclini, 2002: 2). Mas adverte, no entanto, que

La multiplicación espectacular de las hibridaciones durante el siglo XX no facilita precisar de qué se trata. ¿Se pueden colocar bajo un solo término hechos tan variados como los casamientos mestizos, la combinación de ancestros africanos, figuras indígenas y santos católicos en el umbanda brasileño, los *collages* publicitarios de monumentos históricos con bebidas y coches deportivos? Algo frecuente como la mezcla de melodías étnicas con música clásica y contemporánea o con el jazz y la salsa puede ocurrir en fenómenos tan diversos como la chicha, mezcla de ritmos andinos y caribeños; la reinterpretación jazzística de Mozart hecha por el grupo afrocubano Irakere; las reelaboraciones de melodías inglesas e hindúes efectuadas por los Beatles, Peter Gabriel y otros músicos. Los artistas que exacerbaban estos cruces y los convierten en ejes conceptuales de sus trabajos no lo hacen en condiciones ni con objetivos semejantes. (García-Canclini, 2002: 2)

Para além das polémicas geradas pela série de objeções feitas à noção de hibridação cultural,¹² García-Canclini, busca, segundo afirma em textos publicados em resposta às críticas que recebeu, não definir um conjunto complexo de dinâmicas culturais, mas sobretudo “estudiar los procesos de hibridación situándolos en relaciones estructurales de causalidad.” (García-Canclini, 2002: 5) Busca passar da mera descrição (procedimento que, aliás, marcou boa parte dos estudos posteriores feitos sobre a hibridação – que se limita(va)m a descrever as mesclas culturais) à explicação. Trata-se, enfim, de dar à noção de hibridação cultural uma “capacidade hermenêutica”: torná-la “útil para interpretar las relaciones de sentido que se reconstruyen en las mezclas.” (García-Canclini, 2002: 9)

Embora o afã de dar às metáforas propostas uma “capacidade hermenêutica” seja precisamente uma característica comum a todos os autores abordados aqui, o trabalho de García-Canclini destaca-se –ainda que também aqui não tenha inaugurado uma abordagem - pelo fato de haver incorporado ao debate a relação conflitiva e ambivalente com a indústria da cultura. Ou seja, além de situar a hibridação na rede de conceitos formada por “contradicción, mestizaje, sincretismo, transculturación y creolización”, García-Canclini considera imperativo vê-la “en medio de las ambivalencias de la industrialización y masificación globalizada de los procesos simbólicos.” (García-Canclini, 2002: 12) Mas não apenas. Seu trabalho tem como horizonte, além de reformular a pesquisa inter-cultural, contribuir para o desenvolvimento de “políticas culturales transnacionales y transétnicas, quizá globales.” (García-Canclini, 2002: 10)

Cultura flutuante: a ductibilidade contemporânea

Outras recentes abordagens críticas ao espaço cultural latino-americano realizadas nas últimas décadas do século XX e neste início do XXI, sublinham reiteradamente uma percepção da identidade e da cultura signada antes pela flexibilidade, pela instabilidade, pela fluidez que pelas percepções estáveis. Se, tal como aponta Yúdice, e como vimos aqui, a maioria das interpretações das culturas latino-americanas foram realizadas a partir

¹² Desde os questionamentos sobre a origem biológica do termo, passando pela percepção de que o termo sugeriria fácil assimilação e fusão de culturas, sem dar suficiente peso às contradições, até um tom celebratório com que se falava da hibridação como harmonização de universos conflitivos. (García-Canclini, 2002) foram alguns dos tantos questionamentos feitos à metáfora proposta por Canclini.

de uma perspectiva nacional, as últimas décadas do século XX se caracterizaram por levar em conta também os processos globais. (Yúdice, 2002: 114)¹³

E foram precisamente estes processos globais, somados, entre outros fatores, à internacionalização das indústrias culturais que contribuíram de modo significativo para uma reconfiguração do modo como se compreende a identidade e a cultura neste início de século. E este constitui o eixo a partir do qual se articularam, em minha pesquisa, maneiras de fazer música, culturas juvenis, identidade cultural e mercado. Dado que – de acordo com Teixeira Coelho - a globalização não significa, necessariamente, aniquilação de culturas, mas, acima de tudo, “um amplo deslocamento de diferentes culturas num largo leque de direções, trazendo como resultado inúmeras e por vezes fundas modificações em cada uma e em várias delas”, conceitos como os de identidade e identidade cultural

cedem espaço para a idéia de identificação, ou processo de constante mudança de alguns ou da maioria dos traços descritores de um indivíduo ou grupo e não desaparecem como tais, é fato, mas que se fundem com outros, novos e acaso inesperados, num vasto processo aberto. (Teixeira Coelho, 2002:5)

Este “processo aberto” a que alude Teixeira Coelho, característico aliás de toda dinâmica cultural em seu sentido estrito, caracterizaria uma *cultura flutuante*, noção que não apenas se distancia da idéia de uma identidade “dura”, mas que sobretudo sublinha a ductibilidade contemporânea e que coincide, neste sentido, com o que Gruzinski chama de “comportamentos flutuantes” (Gruzinski, 2001: 59) e que Glissant – amparado em Deleuze e Guattari – chama de “crioulização”¹⁴. A identidade, portanto, não é mais um estado, prossegue Teixeira Coelho:

tornou-se a possibilidade de ser uma sucessão de estações, algo em que se fica por algum tempo, mas algo em que se está apenas de passagem, um ponto de duração temporal (e extensão espacial) limitado de onde posso partir para várias direções, não estando mais obrigado a seguir sempre para a frente. Ou para trás. (Teixeira Coelho, 2000:159)

Chamo a atenção para o fato de que tal formulação – que reitera o aspecto móvel e relacional da identidade - se emparenta com as maneiras de fazer música a que fiz

¹³ As duas principais exceções aqui, ainda segundo Yúdice, ficariam por conta da teoria da dependência e o anti-imperialismo “que se fundamentam na pureza e saúde da nação autêntica frente à ameaça da contaminação cultural estrangeira. ((Yúdice, 2002: 114)

¹⁴ Para este autor, as culturas compósitas correspondem a culturas nas quais se pratica uma crioulização *hic et nunc*; trata-se de culturas que correspondem a uma “identidade rizomática”: raiz indo ao encontro de outras raízes. (Glissant, 2005: 27-8) É preciso, portanto, ainda segundo este autor, entrar na difícil complexão de uma *identidade relação*, de uma identidade que comporta uma abertura ao outro, sem perigo de diluição. “Somente uma poética da relação nos autoriza tentar sair do confinamento da identidade única”, arremata Glissant. (2005: 28)

referência ao longo deste trabalho: o modo dúctil como se combinam saberes musicais heteróclitos, a multidirecionalidade temporal e cultural de seus percursos, etc, apontam para a permanente mobilidade que se destaca nestas metáforas da fluidez.

Também afim a esta percepção da ductibilidade contemporânea, Maffesoli debruçou-se sobre estas questões e identificou um progressivo “deslize de uma lógica da identidade para uma lógica da identificação.” (Maffesoli, 1996: 310) Enquanto o “postulado identitário” (calcado na idéia substantiva do indivíduo), originou a idéia de identidade como um valor permanente, a lógica da identificação diz respeito a identificações pontuais, sucessivas, relacionais.¹⁵ Esta percepção de identificação como construção, como processo, é a mesma que se encontra também nos escritos recentes de Stuart Hall: para este autor a identificação “é condicional e se afinca na contingência”, é, enfim, um “processo de articulação” (Hall, 2003:15)

A ênfase posta na noção de identidade como construção, bem como em seu caráter relacional – recorrente, como se vê, no debate crítico contemporâneo – aponta claramente o passo de uma percepção da identidade como *substância* à idéia de uma *identidade-constructo*, para dizê-lo nos termos propostos pelo crítico paraguaio Tício Escobar (2005: 154). Referir-nos, no entanto, a identidades desancoradas de bases fixas, em permanente trânsito, não significa – tal como adverte Escobar – o “arquivamento da problemática dos territórios”. Nem tampouco a mera celebração da volatilidade. O ressurgimento vigoroso de movimentos reativos que buscam reafirmar as identidades nacionais face aos processos de globalização, bem como a “expansão avassaladora das corporações transnacionais constituem ameaças para as identidades territoriais e obrigam a propor novamente o sentido do nacional.” (Escobar, 2005: 157) Liberado, no entanto, de fundamentos essenciais, o conceito de identidade nacional “pode servir para balizar âmbitos de identificação coletiva com práticas culturais cujo desenvolvimento depende em parte de políticas estatais.” (Escobar, 2005: 157) Assim, uma das questões centrais hoje relacionadas à identidade cultural diz respeito à tarefa de buscar sintonizar aquelas formas de identificação pontuais, setoriais (as “micro-identidades”, tal como as nomeia Escobar- e nas quais situo as comunidades agrupadas em torno da produção musical examinada em minha pesquisa), com as políticas culturais nacionais - ambas atravessadas, por sua vez, por fatores transestatais.

¹⁵ A identidade de agora, complementa Teixeira Coelho, “é uma identidade que opera por valores agregados, uma identificação mais do que uma identidade, e que por isso merece a denominação, hoje mais que ontem, de *identidade cultural*, isto é, de identidade por construção.” (Teixeira Coelho, 2000: 161)

As dinâmicas culturais contemporâneas demandam, como se adverte, princípios teóricos mais flexíveis, mais acordes a práticas como as que vimos discutindo aqui. Princípios que não estejam aprisionados num modo *default* de entender o que sejam identidades, culturas, etc. Dos estudos elaborados a partir destes princípios sairão fecundos subsídios para a definição de políticas públicas para a cultura e para a educação.

Referências

BAUMAN, Z. *Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005

CHIAMPÌ, I. A história tecida pela imagem. In: LIMA, L. *A expressão americana*, São Paulo: Brasiliense, 1988, p.15-41.

_____. *Barroco y modernidad*, México: FCE, 2000.

CORNEJO POLAR, A., *O condor voa. Literatura e Cultura Latino-americanas*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

_____, *Mestizaje, transculturación, heterogeneidad*, Memorias de JALLA, Tucumán, 1995, Vol. I pp. 267-270.

DE LA CAMPA, Román, *Hibridez posmoderna y transculturación: políticas de montaje en torno a Latinoamérica*. (texto inédito), s/d

_____. *Latinoamérica y sus nuevos cartógrafos: discurso poscolonial, diásporas intelectuales y enunciación fronteriza*. IN: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, números 176-177, Julio-diciembre 1996, pp. 697-717.

ESCOBAR, Ticio. A diversidade como direito cultural. In: SERRA, Monica Allende (org.) *Diversidade cultural e desenvolvimento urbano*. São Paulo: Iluminuras, 2005. p. 153-171.

FERNÁNDEZ RETAMAR, R. Caliban. IN: *Nossa América. Cadernos Seara Nova*, Lisboa: Seara Nova, 1973, p. 5-94.

GARCÍA CANCLINI, N., *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1998.

GLISSANT, Édouard, *Introdução a uma poética da diversidade*, (trad. Enilce Albergaria Rocha), Juiz de Fora, Editora UFJF, 2005.

GRUZINSKI, S. Do barroco ao neobarroco – fontes coloniais dos tempos pós-modernos. O caso mexicano. In: CHIAPPINI, L. & AGUIAR, F.W. (orgs.), *Literatura e História na América Latina*. São Paulo, EDUSP, 1993, p. 75-89.

_____. *Misturas e mestiçagens*. In: *O Pensamento mestiço*, (trad. Rosa Freire d'Aguiar), São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

HALL, Stuart *Identidade cultural na pós-modernidade*. (trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro). 10ª. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

KINGMAN, Eduardo *et al*, Las culturas urbanas en América Latina y los Andes: lo culto y lo popular, lo local y lo global, lo híbrido y lo mestizo. In: *Antigua modernidad y memoria del presente*, Quito: FLACSO, 1999, pp. 19-53.

LIMA, Lezama. *A expressão americana*, (trad., introd. e notas Irlemar Chiampi) São Paulo: Brasiliense, 1988.

MAFFESOLI, M., *No fundo das aparências*, (trad. Bertha H. Gurovitz) Petrópolis: Vozes, 1996.

MARIACA, Guillermo *Los refugios de la utopía*, conferencia proferida en la Universidad Andina Simón Bolívar, junio, 1998. (texto inédito fornecido pelo autor)

MARTÍN-BARBERO, Jesús, *Jóvenes: comunicación e identidad*, em <http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric00a03.htm>, Número 0 – Fevereiro, 2002. (consulta em maio de 2003)

MARTI I PÉREZ, J. La idea de 'relevancia social' aplicada al estudio del fenómeno musical. In: www.sibetrans.com/trans/trans6, 1992. (consulta em julho de 2003)

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

POUPENEY HART, C., Mestizaje, transculturación, heterogeneidad, de Antonio Cornejo Polar. Apuntes para un debate. In: *Memorias de Jalla Tucumán*, 1995, Vol. I, pp. 271-283, Tucumán, Proyecto Tucumán en los Andes, 1997.

QUINTERO RIVERA, Ángel G., *¡Salsa, sabor y control!* – Sociología de la música "tropical", México: Siglo XXI Editores, 1998.

RAMA, A. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1982.

REGUILLO, Rossana, *Emergencia de culturas juveniles – estrategias del desencanto*, Bogotá, Norma, 2000.

SANJINÉS, Javier. “Mestizaje cabeza abajo”: la pedagogía al revés de Felipe Quishpe, el “Mallku”. In: WALSH, Catherine *et al* (org.) *Indisciplinar las Ciencias Sociales*. Quito: UASB/Abia-Yala, 2002, p. 135-155.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. Ensaios sobre dependência cultural. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, pp. 9-26.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardas Latino-americanas – polémicas, manifestos e textos críticos*. São Paulo: Iluminuras/Edusp, 1995.

TEIXEIRA COELHO, J. *Tudo fora de lugar, tudo bem* (uma cultura para o século), 2002, texto inédito fornecido pelo autor.

YÚDICE, George *Las industrias culturales: más allá de la lógica puramente económica, el aporte social*, In: <http://www.campus-oei.org/pensariberoamerica/ric01a02.htm> Número 1 - Junio - Septiembre 2002a.

_____. *El recurso de la cultura*. Usos de la cultura en la era global, (trad. Gabriela Ventureira), Barcelona: Gedisa, 2002b.

ZALAMEA, Fernando, *Ariel y Arisbe. Evolución y evaluación del concepto de América Latina en el siglo XX*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2000.