

V ENECULT

QUINTO ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA

V ENECULT - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura
27 a 29 de maio de 2009
Faculdade de Comunicação/UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.

EU NÃO SOU CACHORRO, MESMO: MÚSICA POPULAR URBANA, CULTURAS JUVENIS E IDENTIDADE CULTURAL¹

Carlos Bonfim²

Resumo

Fazer tributos é prática antiga. Cinema, Teatro, Literatura, Artes Plásticas e tantas outras artes estão repletas de tributos feitos por reverentes súditos-discípulos-admiradores. Tributos velados via citações, samplings e piscadelas rítmicas ou melódicas, ou tributos mais explícitos. Ao longo da última década, em diferentes países latino-americanos, constata-se uma prática recorrente: músicos associados ao *mainstream* da cena musical contemporânea gravaram diversos tributos a artistas tradicionalmente vinculados ao chamado universo brega. Encontramos assim, além de tributos a artistas como Sandro, Roberto Carlos e Reginaldo Rossi, tributos roqueiros aos mexicanos Los Tigres del Norte, José José, Juan Gabriel, bem como a Odair José, Ronnie Von, além de uma série de outros artistas. Este trabalho toma como referência alguns destes tributos a fim de propor uma reflexão sobre música popular urbana, culturas juvenis e identidade cultural no contexto latino-americano.

PALAVRAS-CHAVE: música popular urbana, culturas juvenis, identidade cultural

Um lugar: SESC Ipiranga, São Paulo. São 21h00 do dia 20 de maio de 2004 e daqui a alguns minutos vai começar o show. Teatro lotado. Hoje cantam Zeca Baleiro, Paulo Diniz e Odair José. Amanhã tem Chico César, Falcão e Jane & Herondy. No sábado haverá também um debate com a presença de alguns destes artistas, além de críticos e produtores musicais. O nome do evento explicita a provocação: *popular ou brega?*

¹ Retomo e amplio aqui algumas das indagações propostas em um trabalho anterior: Bonfim (2006). O título deste trabalho toma emprestado o nome de um CD-tributo à “geração cafona”, lançado pela gravadora Allegro em 2006.

² IHAC/UFBA. E-mail: latitudea@gmail.com

As canções que todo mundo vai cantar junto: grandes sucessos como “Eu vou tirar você deste lugar”, “Pare de tomar a pílula”, “Não se vá”, “Um chope pra distrair”, etc. E, de fato, todo mundo canta emocionado e aplaude cada canção com um entusiasmo único.

Outro ano (agora já é 2005) e, no mesmo lugar, realiza-se nova edição do projeto. O título desta nova edição reformula a pergunta: *romântico ou cafona?*³ Os convidados para esta nova série de shows e debates são Nando Reis, Wando, Wanderléa, Moska, Peninha, Rosana, Sidney Magal, Hyldon e Wander Wildner. A lotação esgotada dos quatro dias que durou a programação de shows atesta o sucesso de público. Mais uma vez, um público emocionado monta um grande coral na sala do teatro: “Amante Latino”, “Sonhos”, “Fogo e paixão”, “Nem um toque”, são alguns dos tantos sucessos que se ouvem ao longo de mais de duas horas de intensa comunhão musical e afetiva.

Um rápido corte e temos agora uma nova cena, desta vez na cidade do México, em Quito, Bogotá ou Buenos Aires: um jovem de uns 17 anos ouve e cantarola “Tengo un mundo de sensaciones / Un mundo de vibraciones / Que te puedo regalar...” Os versos são familiares. Os brasileiros já ouviram, nos anos 1980 a versão feita por Sidney Magal, e os hispano-americanos se lembram ainda da versão gravada pelo argentino Sandro, compositor da canção, nos anos 1970. Ocorre que a versão que se ouve agora soa na voz de Ricardo Mollo, vocalista de Divididos, uma destacada banda argentina de rock. Esta versão integra um CD que é um tributo roqueiro a Sandro e foi lançada no final dos anos 90. Parece, mas não se trata da mesma canção. Fosse este um conto de Jorge Luis Borges, não seria difícil supor que encontraríamos leituras infinitamente diversas para os mesmos versos. Em seu célebre conto “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges nos convida a fazer um fecundo exercício lúdico/hermenêutico. E encontra no Quixote escrito por Menard (que reproduz literalmente cada palavra do

³ Tanto este evento quanto o anterior fazem parte de um projeto coordenado pelo jornalista e produtor Carlos Calado em parceria com o SESC-SP. Participaram da primeira versão dos debates os artistas Chico César, Odair José, Jane Moraes e Maurício Pereira, além do crítico musical Mauro Dias e do professor Paulo César Araújo – este, também autor do livro *Eu não sou cachorro, não* (ver bibliografia); a segunda versão contou com a participação de Moska, Wanderléa, Zé Rodrix, além do produtor Manoel Barenboin e do jornalista e crítico Mauro Ferreira. Todos os debates contaram com a mediação de Carlos Calado.

Quixote de Cervantes) não apenas um contraste de estilos, mas assombrosas assimetrias: uma coisa é o sentido de umas palavras redigidas no século XVII; outra completamente diferente é o sentido das mesmas palavras escritas quase quatro séculos depois. Em nosso caso, poderíamos falar não apenas de palavras, de acordes e de arranjos musicais, mas também de todo o contexto em que se inscrevem aquelas gravações. Esquivamos a tentação de realizar um desnecessário e inoportuno arremedo de Borges, mas destacamos a importância de se ter presente a ferramenta hermenêutica que nos brinda Borges em seu conto. Sobretudo porque nos ocuparemos aqui de um gesto que enlaça um conjunto de produções musicais realizadas nos últimos anos em diferentes países latino-americanos: a série de tributos (roqueiros em sua maioria) dedicados a artistas como a banda mexicana Los Tigres del Norte, ao também mexicano José José, ao argentino Sandro e aos brasileiros Roberto Carlos, Odair José, Ronnie Von e Reginaldo Rossi – vinculados todos (a despeito seu) ao universo do brega.

Os tributos mencionados foram realizados por destacados músicos da cena musical contemporânea latino-americana (em especial do pop e do rock).⁴ Mas incluem também a participação de diversas bandas cujo trabalho tem ainda um alcance mais restrito.

Sabe-se que o gesto de realizar tais tributos não é inédito. No Brasil, para ficar em alguns poucos exemplos, já havíamos ouvido, desde os anos 1960, as versões de Caetano Veloso, Maria Bethânia ou Gal Costa para canções de Vicente Celestino, Luis Gonzaga, Roberto Carlos, etc. E, mais recentemente, as versões de canções como “Sou rebelde”, “Impossível acreditar que perdi você”, “Eu vou tirar você deste lugar” ou “Por isso eu corro demais”, feitas por artistas como Chico César, Rita Ribeiro, Paulo Miklos e Adriana Calcanhotto, respectivamente, dão conta de uma prática recorrente. Prática que se adverte também no âmbito hispano-americano, que poderia ser exemplificada com a versão epigonal (no México) de *La negra Tomasa*, popular composição do

⁴ Os tributos a José José e a Los Tigres del Norte contam com artistas e bandas como Café Tacuba, Julieta Venegas, Botellita de Jerez, La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio e Molotov, entre outros. Já o tributo a Sandro traz, entre outros, bandas como Divididos, Bersuit Vergarabat, Aterciopelados e Los Fabulosos Cadillacs. Do tributo a Roberto Carlos participam nomes como Barão Vermelho, Chico Science & Nação Zumbi, Biquíni Cavado, Cássia Eller, Carlinhos Brown e Blitz. Mundo Livre S/A, Comadre Florzinha, Otto, Cascabulho, DJ Dolores e Lenine, participam, por sua vez, do tributo a Reginaldo Rossi. Do tributo a Odair José ouvem-se, entre outros, Pato Fu, Zeca Baleiro, Jumbo Elektro, Los Pirata e Mombojó. Responsável pelo tributo a Odair José, a gravadora independente Allegro, de Goiás, lançou ainda, em 2006, *Eu não sou cachorro, mesmo!* um tributo à geração cafona, com participação de Móveis Coloniais de Acaju, Silvério Pessoa, Lula Queiroga, Laranja Freak, Los Diaños, entre outros. Também em 2006 foi lançado pela internet o *Tributo a Ronnie Von*, que conta com a participação de bandas como Batucada Valvulada, Radio de Outono, Continental Combo e Os Almeida, entre outros.

cubano Guillermo Rodríguez Fiffe, feita por Caifanes, ou a versão de La Maldita Vecindad y los Hijos del Quinto Patio para *Querida*, composição do mexicano Juan Gabriel, a versão de La Grupa para *Si tú me olvidas* e ainda a versão do pasillo *Alma mía*, feita por Cacería de Lagartos, além da “avalancha de éxitos” realizada por Café Tacuba – um CD no qual a banda apresenta versões de canções consagradas nas vozes de artistas como Bola de Nieve, Botellita de Jerez, Nacho Cano, Juan Luis Guerra, Leo Dan, além de uma versão instrumental do clássico bolero *Perfídia*, composto por Alberto Domínguez.⁵

Não nos interessa, porém, discutir a suposta originalidade de tal gesto. Interessa, sim, indagar sobre os sentidos deste recorrente modo de agenciar repertórios musicais heterogêneos. Que sentidos se insinuam neste gesto de render tributo a artistas e a um repertório que – embora tenha sido estigmatizado como brega – embalou os dias de uma parcela expressiva de ouvintes?

No plano estético, o que se adverte nestes tributos é uma ressemantização daquele repertório. Os arranjos e as vozes que ouvimos hoje nas regravações daquelas canções provocam uma espécie de curto-circuito nos estereótipos tão cuidadosamente construídos durante anos. Afinal de contas, Chico César, Mundo Livre S/A, Bersuit Vergarabat ou Café Tacuba, não são bregas... pelo menos não no sentido que se atribui a um Waldick Soriano, ou a um José José, por exemplo. Sinônimo de mal gosto, o *kitsch* remete sempre a uma “inadequação estética”, associada invariavelmente a uma “desvalorização social” (Santos, 1998: 99). Os termos (brega, cafona, cursi, huachafo, chimbo, etc) empregados em diferentes países do continente para referir-se a este universo cultural evidenciam seu tom pejorativo. E não apenas esteticamente. Tal como aponta Lídia Santos, o *kitsch* metaforiza um “sentimiento de marginalidad con respecto a la cultura occidental, propio de la cultura latinoamericana.” (Santos, 1998: 99-100) E com isto aponta para a complexidade e para a dimensão de um debate que envolve disputas simbólicas, conflitos de caráter sócio-econômico e, sobretudo, questões relacionadas à identidade cultural latino-americana.

Por outro lado, vale recordar que alguns dos artistas homenageados naqueles tributos – caso de Roberto Carlos, Reginaldo Rossi e Sandro, por exemplo - participaram do momento em que, em seus respectivos países, consolidava-se a

⁵ Destaque-se, adicionalmente que nenhum dos tributos considerados aqui atua num registro jocoso, habitual no trabalho de diversas outras “homenagens” realizadas ao longo dos últimos anos.

emergência do *rock and roll* como gênero musical associado à juventude e às mudanças de comportamentos e costumes. Pareceria natural, portanto, que nos anos seguintes alguns músicos de rock se reconhecessem como tributários dessa espécie de momento fundacional do *rock* em seus respectivos países. Já ao final dessa década de 1960 e ao longo de toda a década de 1970 estes três artistas passam progressivamente a inclinar-se para temas mais melódicos. “Temas mais melódicos”, aqui neste contexto, vem a ser, sabemos, eufemismo para “brega”, “cafona” ou *kitsch*, que são os termos habitualmente empregados para referir-se ao repertório e ao universo cultural no qual transitam as canções destes artistas. José José, por sua vez, embora tenha transitado, no início de sua carreira, com o grupo “Los Peg”, pelo jazz e pela bossa-nova, gravou seu primeiro *single* em 1965. Mas é no final dos anos 1960 e ao longo da década seguinte que José José se consagra com um repertório baseado fundamentalmente em baladas românticas e boleros. A estes artistas soma-se, nos anos seguintes, Odair José, que, embora tenha tido também estreita relação com o pop rock no início de sua carreira, consagrou-se ao longo dessa década com canções como “Vou tirar você deste lugar” e “Pare de tomar a pílula”. Ronnie Von, por sua vez, destacou-se também durante os anos 60 e 70 como um dos expoentes da Jovem Guarda.⁶ Quanto ao quinteto Los Tigres del Norte, vale observar que seu repertório calcado no *corrido* mexicano, aparentemente destoa dos demais artistas mencionados acima. Radicados, desde o final dos anos 1960 na Califórnia, Los Tigres del Norte se dedicaram a cantar, a maneira de crônicas sociais, as mazelas, as contradições e os desencontros dos imigrantes (sobretudo latino-americanos) residentes nos EUA. Tendo gravado seu primeiro disco também nos anos 1970, Los Tigres del Norte incorporou também ao seu repertório boleros, valsas e cumbia.

Pois bem, além da evidente “genealogia pop-roqueira” que pode advertir-se entre alguns destes artistas e os músicos que, entre o final dos anos 1990 e a primeira metade dos 2000, renderam-lhes tributos, o que mais nos diz esta prática musical?

Há quem fale em oportunismo, já que a inclusão destas canções, literalmente mais “populares”, supostamente ajudaria a alavancar as vendas dos CDs de quem os gravou.⁷ Há quem fale ainda de procedimentos musicais “tipicamente pós-modernos”, aludindo possivelmente à idéia de “resgate” ou de “reciclagem” de universos

⁶ O Tributo a ele dedicado, porém, busca destacar gravações realizadas no final dos anos 60, consideradas psicodélicas e em estreita relação com as indagações tropicalistas.

⁷ Argumento falacioso, que parece considerar que os fãs de, por exemplo, Reginaldo Rossi, comprariam mais CDs do Mundo Livre S/A apenas porque estes gravaram as canções daquele.

heteróclitos. A pressa por colar etiquetas que ajudem a descrever os fatos de cultura que estudamos, nos faz muitas vezes cometer consideráveis deslizes. Mas permite, também, advertir os lugares de onde se fala; permite identificar onde se situou o olhar que colou as etiquetas. Quando, para refletir sobre a simultaneidade das referências estéticas presentes nos tributos aqui abordados, recorreremos a etiquetas e a lugares-comuns como “reciclagem”, “resgate”, “retomada” ou ainda, “procedimentos pós-modernos”, “estética pós-moderna”, o que se evidencia é que não consideramos tais práticas culturais como parte de uma complexa rede intertextual, como textos polifônicos que participam intensamente da dinâmica cultural em seu sentido mais amplo.

Aquele repertório deixa entrever não apenas a formação estético-musical-afetiva de um conjunto de artistas, mas revela, sobretudo, parte significativa de nossas histórias individuais e coletivas. Tal como aponta Halbwachs, para que uma lembrança possa ser “ao mesmo tempo reconhecida e reconstruída”, é necessário que essa reconstrução se opere “a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto em nosso espírito como no dos outros” (Halbwachs, 1990: 34). Em outras palavras, estas canções fazem parte de um repertório, de um acervo sentimental que ainda não foi devidamente considerado. Ao contrário: no Brasil (e até onde pude pesquisar, também nos demais países latino-americanos), os estudos e as numerosas publicações sobre música popular realizadas ao longo das últimas décadas omitiram sistematicamente qualquer referência a uma produção que faz parte do imaginário de grande parte da população latino-americana.⁸

Trata-se, enfim, de um repertório que dá conta de uma história feita de omissões e de preconceitos. E isto não se deu apenas por uma questão de gosto. Estas canções estiveram fora dessas histórias porque – no caso do Brasil, por exemplo, mas com as respectivas variações para os demais países - o “popular” a que se refere a sigla que dá nome a certa vertente da música brasileira não contempla o universo de artistas como os homenageados nestes tributos.⁹

⁸ No caso do Brasil, a valiosa exceção a este quadro, o livro *Eu não sou cachorro, não – música popular cafona e ditadura militar*, de Paulo César de Araújo não se detém, no entanto, nas questões estéticas: teve de recorrer, a modo de justificativa, à censura de que foram objeto alguns dos artistas “cafona” durante o regime militar. Tampouco o livro *Do brega ao emergente*, de Carmen Lucia José, lançado em 2002, chega a abordar estas questões. Seu estudo se circunscreve fundamentalmente a uma caracterização do que seria considerado brega no Brasil.

⁹ Em matéria publicada na revista Carta Capital, Pedro Alexandre Sanches escreve sobre estes paradoxos: “Cafonas e bregas (e sertanejos, pagodeiros, azezeiros, funkeiros) formulariam a música efetivamente mais difundida do Brasil. Mas o termo “popular” seria seqüestrado por segmentos primeiro mais sofisticados, depois mais herméticos e por fim menos populares.” (Carta Capital, <http://www.cartacapital.com.br/app/materia.jsp?a=2&a2=10&i=1049>; acesso em 15 de março de 2009)

Assim, quando gravam estes tributos, o que fazem estes grupos e artistas é lançar luz sobre um repertório que está, do mesmo modo que o rock, o jazz ou o reggae, na base de sua formação artística. Mas não apenas: ao realizar estes tributos, estes artistas sublinham tensões e evidenciam o esgarçamento das classificações estáveis de gêneros musicais, bem como da noção de originalidade e de autoria.

Pois bem, chegados a este ponto, considero não apenas pertinente e oportuno, mas sobretudo necessário, pontuar a relação que têm estas práticas musicais com as culturas juvenis. Tal como aponta Quintero-Rivera, “la relación entre identidades, música y temporalidad es evidente en la conformación durante las últimas décadas, de una identidad juvenil constituida alrededor de toda una simbología estrechamente asociada, principalmente, al rock.” (Quintero-Rivera, 1998: 39) E com Quintero-Rivera coincidem também Hobsbawm (1999) Shuker (1999) e Reguillo (2000). O chamado *baby boom* do pós guerra levou ao surgimento de um mercado jovem. E o cinema e a indústria musical, para ficar em apenas dois âmbitos da indústria cultural, jogaram um papel fundamental no que se refere à conformação de signos de identidade juvenil que se cristalizaram ao redor do mundo. A cultura jovem, afirma Hobsbawm, tornou-se “a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais.” (Hobsbawm, 1999: 323) Isto não impediu, no entanto, que florescesse igualmente, sobretudo no seio de instituições como a escola e a família, uma percepção dos jovens como seres apáticos e alheios ao seu entorno mais imediato. E entre estes dois pólos, o do aguerrido enfrentamento ao *statu quo* e o da indiferença, firmaram-se percepções essencialistas e estereotipadas do que sejam culturas juvenis. Não nos deteremos, no entanto, a discutir este aspecto da questão. Nosso interesse aqui recai sobre o modo como os jovens - público majoritário entre os consumidores dos tributos abordados aqui - articulam os múltiplos repertórios musicais e culturais com os quais lidam.

Em seu extenso estudo sobre as culturas juvenis, Rossana Reguillo dá conta de sensíveis modificações nos modos como se procurou apreender as especificidades destas culturas à medida que nos aproximávamos dos anos 1990. Segundo esta autora, após uma série de abordagens reducionistas e epidérmicas, os jovens passam a ser pensados, pelo menos no que se refere às abordagens científico-acadêmicas, como “sujeitos de discurso”, como “agentes sociais” com papel ativo em sua capacidade de negociação com instituições e estruturas. (Reguillo, 2000:36) Assim, se para Reguillo,

os jovens são fecundos agentes sociais, o desafio reside em considerá-los não a partir de delimitações biológicas ou como um contínuo temporal e ahistórico, mas como “sujeitos de discurso, com capacidade de apropriar-se (e mobilizar) os objetos tanto sociais e simbólicos como materiais” (Reguillo, 2000:36). Neste sentido, ante a aparente indiferença ou cinismo dos jovens com relação aos temas atuais Jesús Martín-Barbero aponta que

los jóvenes articulan hoy las sensibilidades modernas a las posmodernas en efímeras tribus que se mueven por la ciudad estallada o en las comunidades virtuales, cibernéticas. Y frente a las culturas letradas - ligadas estructuralmente al territorio y a la lengua- las culturas audiovisuales y musicales rebasan ese tipo de adscripción congregándose en comunas hermenéuticas que responden a nuevas maneras de sentir y expresar la identidad, incluida la nacional. (Martín-Barbero, 2002:3)

Sobre as características destas “efêmeras tribos” a que alude Martín-Barbero, vale a pena recordar a relevância dos estudos de Maffesoli sobre as culturas urbanas e retomar os escritos de Frith sobre música popular. Trata-se de contribuições que nos permitem evidenciar os pontos de contato entre música popular urbana, culturas juvenis e identidade.

Frith aponta que, dada sua direta intensidade emocional, a música é uma forma de individualização. E é esta interação entre “la inmersión personal en la música y, no obstante, su carácter público, externo, lo que convierte a la música en algo tan importante para la ubicación cultural de lo individual en lo social.” (Frith, 1987: 6) Ou seja, falamos aqui de uma função identitária da música: “usamos las canciones del pop para crearnos a nosotros mismos una especie de autodefinition particular, para darnos un lugar en el seno de la sociedad” (Frith, 1987: 6) Tal função identitária se aproxima, como se vê, da noção de “comunidade imaginada” proposta por Benedict Anderson, segundo a qual “los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (Anderson, 1993: 23-25) Trata-se, enfim, de uma inscrição imaginária num “nós” cujas referências situam-se em “dimensões que não podem ser fechadas em torno de uma só questão e que constantemente se superpõem em vários estratos vacilantes”, para dizê-lo nos termos propostos por Escobar (2005: 154).

Essa necessidade de sentir-se parte de um grupo, de pertencer a uma determinada comunidade explicaria, segundo Maffesoli, a constituição de microgrupos (que ele

identifica como “tribos”). A música conforma, assim, microgrupos, comunidades emocionais, para usar outra das categorias empregadas por Maffesoli. E, entre as características dessas comunidades emocionais estão, entre outras, o aspecto efêmero, a composição cambiante, a inscrição local e a ausência de uma organização. (Maffesoli, 1996: 17).

Advertimos aqui a recorrência de termos que aludem à flexibilidade, à mobilidade, ao trânsito e à fluidez – termos que integram o campo semântico no qual situamos as versões consideradas neste trabalho. Nestas “maneiras de estar juntos”, efêmeras, cambiantes – que associamos às maneiras de fazer música aqui discutidas - advertem-se também modos mais dinâmicos de relacionar-se com os múltiplos repertórios culturais com os quais convivemos. E, embora não seja esta uma característica exclusiva das culturas juvenis, é justamente entre estas que podemos encontrar pistas para compreender aquelas dinâmicas. Segundo Reguillo, os jovens revelam uma grande capacidade de processamento da informação que hoje, de maneira inédita, circula pelo planeta:

la sociedad está experimentando un nuevo momento cultural, donde pasado y presente se reconfiguran a partir de un futuro incierto, y son los jóvenes los actores “mejor dotados” para asumir la irreversibilidad de los cambios operados por elementos tales como la mundialización, el desarrollo tecnológico, la internacionalización de la sociedad, entre otros. (Reguillo, 2000:63)

Nesta forma de integrar conhecimentos diversos para produzir novos significados, a autora identifica o que chamou de “metabolismo acelerado” - uma metáfora de caráter orgânico que ecoa uma metáfora similar proposta por Jesús Martín-Barbero para o mesmo fenômeno cultural:

Ante el desconcierto de los adultos vemos emerger una generación formada por sujetos dotados de una “plasticidad neuronal” y elasticidad cultural que, aunque se asemeja a una falta de forma, es más bien apertura a muy diversas formas, camaleónica adaptación a los más diversos contextos y una enorme facilidad para los “idiomas” del vídeo y del computador, esto es para entrar y manejarse en la complejidad de las redes informáticas. (...) Estamos ante identidades más precarias y flexibles, de temporalidades menos largas y dotadas de una flexibilidad que les permite amalgamar ingredientes provenientes de mundos culturales distantes y heterogéneos, y por lo tanto atravesadas por discontinuidades en las que conviven gestos atávicos con reflejos modernos, secretas complicidades con rupturas radicales. (Martín-Barbero, 2002)

Sublinhamos a identificação dos jovens como sujeitos dotados de “metabolismo acelerado”, “plasticidade neuronal” e de “elasticidade cultural” para enfatizar que tal caracterização coincide com os aspectos presentes nas canções selecionadas para este estudo: multiplicidade de referências, flexibilidade, instabilidade e fluxo. Não há vacilações ou dúvidas em relação ao entrecruzamento de ritmos, gêneros e formas várias. Os tributos discutidos neste trabalho compartilham esta mesma flexibilidade que, sublinhamos ainda uma vez Martín-Barbero, lhes permite amalgamar ingredientes provenientes de universos culturais distantes e heterogêneos.

E, assim como os diversos saberes musicais e culturais são convocados para a concretização de uma determinada estética, assim como as hierarquizações entre passado e presente, bem como noções baseadas em hierarquias e linearidades são postas em xeque, nada mais pertinente que afirmar, portanto, que –tal como propõem Reguillo e Martín-Barbero em seus estudos - está em curso uma mudança significativa nos modos como nos relacionamos com o heterogêneo repertório cultural com o qual interagimos. O que esta produção musical aponta, enfim, é que estamos ante um momento histórico e cultural no qual se faz urgente uma reflexão menos ligeira ou menos apressada sobre estas maneiras de fazer música como práticas culturais.

Assim, o entrelaçamento entre maneiras de fazer música, culturas juvenis e identidade cultural proposto aqui busca evidenciar uma necessidade concreta: embora questões relacionadas à identidade cultural soem anacrônicas para alguns ouvidos, o debate sobre tais questões é não apenas atual, mas necessário em tempos de promoção da diversidade cultural e da ampliação de espaços para a discussão de políticas para a cultura.

Referências

ANDERSON, B. *Comunidades Imaginadas*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu não sou cachorro, não. Música popular cafona e ditadura militar*. São Paulo: Record, 2002.

BONFIM, Carlos, “Canciones con 'y': la interculturalidad en la música latinoamericana contemporánea”, *Memorias del 1º. Congreso Internacional de Antropología Aplicada*, Quito, Ed. Abya-Yala, 2000. pp. 301-306.

_____ Lo pasado... ¿pasado? – música, culturas juveniles y los múltiples repertorios culturales. In: *Memorias de las VII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana (Jalla)* Bogotá, 2006.

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

FRITH, S. “Música e identidade”, em HALL, Stuart *et al* (comp.), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003. pp.181-213

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. (trad. Laurent Leon Schaffter) São Paulo, Vértice/Ed. Revista dos Tribunais, 1990 [1968].

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos*. O declínio do individualismo nas sociedades de massa. 3ª.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.

QUINTERO-RIVERA, Ángel. *Salsa, sabor y control, sociología de la música tropical*, México: Siglo Veintiuno, 1998.

REGUILLO, R. *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Bogotá: Norma, 2000

SANTOS, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina* (Frankfurt: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2001). 2ª ed. Spanish Edition 2004.

SHUKER, R. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

Discografia

VARIOS. 2001. CD *El más grande homenaje a Los Tigres del Norte*. Fonovisa

VARIOS. 2006. CD *Eu não sou cachorro, mesmo*. Allegro Discos. Brasil

VARIOS. 1994. CD *Rei. Tributo a Roberto Carlos*.

VARIOS. 1998. CD *Reinaldo Rossi. Um Tributo*. Mangroove Prod. Fonográficas.

VARIOS. 1999. CD *Tributo a Sandro. Un disco de rock*. BMG Argentina.

VARIOS. 1997. CD *Volcán: tributo a José José*. BMG México.

VARIOS. 2005. CD *Vou tirar você deste lugar*. Allegro Discos. Brasil