



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

PAULO RIOS FILHO

**HIBRIDAÇÃO CULTURAL COMO HORIZONTE METODOLÓGICO
PARA A CRIAÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Salvador

2010

PAULO RIOS FILHO

**HIBRIDAÇÃO CULTURAL COMO HORIZONTE METODOLÓGICO
PARA A CRIAÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música.

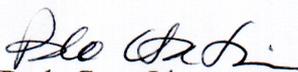
Área de concentração: Composição

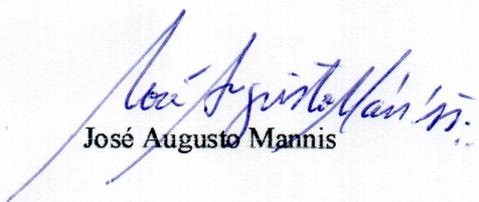
Orientador: Prof. Dr. Paulo Costa Lima

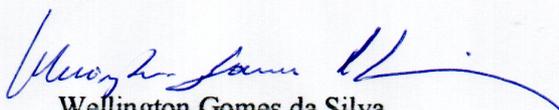
Salvador

2010

A Dissertação de Paulo Oliveira Rios Filho foi aprovada


Paulo Costa Lima
Orientador


José Augusto Mannis


Wellington Gomes da Silva

Salvador, 27 de dezembro de 2010

Ao alpama, ao tritcale e ao minotauro.

“Podemos viver em estado de guerra ou estado de hibridação.”

Néstor Garcia Canclini

Agradecimentos

Acima de tudo, aos meus pais, Léa e Paulo, pelo amor e confiança.

Aos meus irmãos Gigito, Tantão e Ramon, que me contemplam com uma convivência diária repleta de amizade—apesar dos pratos sujos.

À Luiza, por sua companhia e amor.

Ao meu orientador, prof. Paulo Costa Lima, por inspirar sempre criatividade, trabalho e confiança.

À OCA—sobretudo aos amigos fundadores Alex Pochat, Joélio Santos e Túlio Augusto—, por me permitir fazer coisas fora da universidade, sem sair dela.

Aos amigos e colegas Guilherme Bertissolo, Alexandre Espinheira, Marcos di Silva e Jean Menezes, pela bravura com que sempre enfrentam, conjuntamente, projetos incontáveis, pelo coleguismo e, mais especificamente, pela ajuda com o Linux e com o \LaTeX .

Aos alunos de Composição III do ano de 2010, por estarem todos sempre presentes nas coisas que invento e pela compreensão durante essa reta final.

Aos professores e funcionários da Escola de Música da UFBA.

E, finalmente, à CAPES, pela provisão de recursos via bolsa.

Resumo

O presente trabalho é o resultado de um percurso de pesquisa em composição musical voltado ao estudo da hibridação cultural como um horizonte metodológico para a criação de música contemporânea. Visando a investigação dos processos criativos de promoção de diálogos interculturais em música, este percurso está dividido em três partes fundamentais: a primeira trata de uma considerável revisão da literatura produzida sobre o tema da hibridação e da teoria da composição; a segunda é a própria elaboração desse horizonte metodológico; e a última envolve a composição de obras musicais. Os seus dois principais resultados, a proposta do Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical e o memorial do processo composicional de quatro obras musicais, envolvem a identificação de estratégias e procedimentos de hibridação e representam um *continuum* entre avaliação analítica e prática do compor.

Palavras-chave: música, composição, hibridação cultural, diálogos interculturais

Abstract

This work results from a research process in musical composition focused on the study of cultural hybridization as a methodological horizon for contemporary music creation. Aiming at the investigation of creative processes resulting from intercultural dialogues in music, it is divided in four basic parts: the first involves a considerable review of the existing literature on the subject of hybridization and theory of composition; the second is an elaboration of the methodological horizon itself; and the last one presents descriptions of four pieces insofar as they relate to the theme. Two of its most significant results—the Typological Table of Cultural Hybridization in Musical Composition and the descriptions of compositional processes present in four works—involve the identification of hybridization strategies and procedures and do represent a *continuum* between analytical and practical levels of the compositional challenge.

Keywords: music, composition, cultural hybridization, intercultural dialogues

Sumário

Agradecimentos	vi
Resumo	vii
Abstract	viii
Lista de Figuras	xii
Lista de Tabelas	xiv
Introdução	1
1 Revisão de Literatura	6
1.1 Sobre hibridação	6
1.1.1 Em cultura	6
1.1.2 Nas artes	11
1.1.3 Em música	18
1.1.4 No âmbito da composição de música contemporânea	27
1.1.5 Por que hibridação?	33
1.2 Sobre teoria da composição	37
1.2.1 Em Reynolds (2002)	38
1.2.2 Em Laske (1991)	41
1.2.3 Reynolds X Laske	42
2 Hibridação como horizonte metodológico	46
2.1 Que horizonte é esse?	48
2.1.1 Taxonomia das estratégias de integração entre recursos musicais da Ásia e do ocidente, de Yayoi Uno Everett	49
2.1.2 Tipologia da representação transcultural em música, de Björn Heile	51

2.1.3	Quadro temático de diálogos interculturais em composição musical, de Paulo Costa Lima	53
2.2	Proposta de Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical	54
2.2.1	Atitude Fundamental	56
2.2.2	Processos/Designs Formativos	58
2.2.3	Forças Transversais	59
2.2.3.1	Vetor motivação	61
2.2.3.2	Vetor fusão	62
2.2.3.3	Vetor representação	63
2.2.3.4	Vetor recepção	64
2.2.4	Estratégias e Procedimentos	65
2.2.4.1	Empréstimo	66
2.2.4.1.1	Procedimento: Camuflagem	67
2.2.4.1.2	Procedimento: Citação	71
2.2.4.1.3	Procedimento: Manipulação de superfície musical pré-existente	73
2.2.4.2	Plasmação de materiais, estruturas e princípios	77
2.2.4.2.1	Procedimento: Derivação de estruturas e materiais	78
2.2.4.2.2	Procedimento: Utilização de estruturas/materiais característicos	80
2.2.4.2.3	Procedimento: Utilização de princípios característicos	82
2.2.4.3	Tradução de concepções e atitudes filosóficas	84
2.2.4.3.1	Sub-estratégia: Simbolismo abstrato	86
2.2.4.3.2	Sub-estratégia: Representação ilustrativa	87
2.2.4.3.3	Sub-estratégia: Representação fictícia	91
2.2.4.4	Sincretismo	92
2.2.4.4.1	Sub-estratégia: Transplante de atributos de timbre, sistemas de afinação e articulação	93
2.2.4.4.2	Sub-estratégia: Combinação de instrumentos e linguagens musicais de diversas culturas	94
2.2.4.4.3	Sub-estratégia: Câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical	95
2.2.4.4.4	Sub-estratégia: Reprodução/evocação de gênero/estilo	97
2.2.4.4.5	Sub-estratégia: Ambiguidade pop	99
2.3	O Quadro da Hibridação e a teoria da composição	101
2.4	Quadros Sinópticos	106

3 Memorial Analítico-Descritivo	109
3.1 Em tópicos	113
3.1.1 Choro de Estamira	113
3.1.2 Música Peba N. 1 (qual?)	117
3.2 Discursivo	121
3.2.1 Joleno	121
3.2.2 Rossianas II	130
Considerações Finais	137
Partituras	143
Choro de Estamira	143
Música Peba Nº 1 (qual?)	181
Joleno	200
Rossianas II	231
Gravações das Obras	242
Referências Bibliográficas	244

Lista de Figuras

1.1	Dois esquemas diferentes para tratar da mesma coisa, em Reynolds	39
1.2	Ciclo de Vida Composicional, Otto Laske (1991)	42
1.3	Interpretação do nível da forma, de Reynolds	43
1.4	Esquema Reynolds x Laske	45
2.5	Articulação interna e externa da instância ‘forças transversais.’	61
2.6	Quatro tipos do vetor fusão: afunilamento do grau de mistura	63
2.7	Camuflagem por alteração: junção de duas melodias emprestadas	68
2.8	Camuflagem por alteração: desfragmentação e remontagem de material emprestado	68
2.9	Camuflagem por confronto/sobreposição: Berio, <i>Sinfonia</i>	69
2.10	Camuflagem por alteração e sobreposição: Fernando Cerqueira, <i>Memórias Espirais</i> ; cc. 101–4	70
2.11	Citação como procedimento recorrente em <i>Oniçá Orê</i>	71
2.12	Citação rápida de “Vassourinhas” no final de <i>Rossianas I</i>	72
2.13	Manipulação de superfície em <i>Passo de Manoel Dias</i>	74
2.14	Manipulação de superfície em <i>Verdi’s Transcription n° 5</i>	76
2.15	Derivação de estrutura por alteração: Hycaru Hayashi, <i>Piano Sonata</i>	78
2.16	Derivação de estrutura por indução em <i>Tripa da Terra</i>	79
2.17	Utilização de estruturas/materiais em <i>Divertimento Mineral</i>	81
2.18	Utilização de princípios da música indiana em <i>United Quartet</i>	83
2.19	Simbolismo abstrato: <i>Ryoanji</i> , de John Cage	87
2.20	Representação ilustrativa: <i>Suling-suling</i> , de José Maceda	90
2.21	Transplante de técnicas de execução do <i>qin</i> para o piano: <i>The Willows are New</i> , de Chou Weng-chung	94
2.22	Câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical: <i>Udlot-udlot</i> , de José Maceda	96

2.23	Reprodução/evocação de gênero em <i>Pseudochoros</i>	98
2.24	Quadro da Hibridação como integrante do nível do método	106
2.25	Horizonte metodológico: Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical	107
2.26	Relação das estratégias com o vetor representação	108
3.27	Citação de “Tatibitate,” de Jacob do Bandolim, em <i>Choro de Estamira</i> ; cc. 139–46	115
3.28	Identificação de ‘motivo A’ e das notas de relevância estrutural em “Tatibitate”	116
3.29	Utilização de estrutura/material: motivo de “Tatibitate” sendo usado expansivamente em <i>Choro de Estamira</i>	116
3.30	Manipulação da superfície do Op. 18 (n. 1) de Webern, em <i>Música Peba</i>	119
3.31	Ataque virótico de citação intrusa: “Você não vale nada, mas eu gosto de você,” em <i>Música Peba</i>	120
3.32	<i>Joleno</i> – V movimento, cc. 254–8	123
3.33	<i>Joleno</i> – V movimento, cc. 258–60	123
3.34	<i>Joleno</i> – V movimento, cc. 261–2	123
3.35	<i>Strawberry Fields Forever</i> (Lennon e McCartney 1966); trecho inicial	123
3.36	<i>A Vida da Meretrice</i>	125
3.37	Conjunto resultante da transcr. do verso do repente	125
3.38	(0,1,2,4,6,7,8,10) em sua forma mais usada na peça	125
3.39	<i>III movimento</i> (cc. 112–5); escala de tons inteiros	125
3.40	<i>III movimento</i> (cc. 91–3); arpejos de acorde M7m	126
3.41	Algoritmo de controle de processos nos níveis estrutural e superficial	127
3.42	<i>II movimento</i> (cc. 33-59)—redução da parte do quinteto solista	128
3.43	<i>II movimento</i> (cc. 61–70)—complemento da ideia, nos metais	128
3.44	<i>I movimento</i> (cc. 5–11)—redução/tema inicial	130
3.45	<i>VI movimento</i> (cc. 302)—retomada do tema inicial	130
3.46	Compassos iniciais de “Amor, amor, amor”	132
3.47	Compassos iniciais de <i>Rossianas II</i>	132
3.48	Transposição progressiva, cc. 1–2	133
3.49	Deslocamento de motivos para o violino e o violoncelo, cc. 1–2	134
3.50	Inversão, cc. 3–5	134
3.51	Ponto extremo da aproximação: transcrição, cc. 54–6	136
3.52	Exemplo de coexistência de transcrição e manipulação, cc. 19–24	136

Lista de Tabelas

1.1	Lista de termos e conceitos associados à hibridação cultural	28
2.2	Estratégias composicionais para integrar recursos musicais asiáticos e ocidentais, Everett (2004)	50
2.3	Tipos de representação transcultural em música, Heile (2001)	52
2.4	Quadro temático de diálogos interculturais em composição musical, de Paulo Costa Lima (2005)	53
2.5	Hibridação como atitude fundamental: dois exemplos	57
2.6	Processos formativos de hibridação: dois exemplos	58
2.7	Derivação de estrutura/material por síntese em <i>Metamorfose</i>	80
2.8	Relação dos procedimentos com o vetor fusão	108
3.9	$[0,1,5]$ como subconjunto do $[0,1,2,4,6,7,8,10]$	126
3.10	Operações sobre o conjunto $0,1,5$	127
3.11	V movimento—sequências a partir de multiplicação	129

Introdução

Hýbris é um termo grego que significa ‘destempero,’ ‘excesso.’ Um pouco mais fundo no seu significado e uso na Grécia antiga, a *hýbris* se refere à capacidade humana de incompreender a sua real condição de inferioridade com relação aos deuses. Pode ser ainda encontrado em acepções variantes, significando ‘luxúria,’ ‘lascívia’ e ‘orgulho.’

O termo ‘hibridismo,’ que tem suas raízes etimológicas em *hýbris*, significa aquele que é “originário do cruzamento de espécies diferentes,” em sua acepção mais comum, oriunda da biologia. A mula é híbrida do asno e da égua, ou do cavalo e da jumenta, assim como a moranga híbrida é fruto do cruzamento entre a moranga e a abóbora.

Não demorou muito, na história da humanidade e, mais especificamente, das ciências, para que, a partir de meados do século XIX, a característica de infertilidade, associada aos fenômenos biológicos naturais de hibridação entre animais e plantas, fosse transposta para a “mistura racial” entre seres-humanos, fundamentando teorias científicas da hibridação racial essencialmente inclinadas à comprovação de uma superioridade racial branca e à divulgação de supostos males atrelados à procriação entre sujeitos de diferentes tonalidades de pele, apoiados num pressuposto de pureza, pelo “bem” do futuro da espécie humana.

Após o declínio da Eugenia e da derrota do Nazismo, o tema da hibridação passou por alguns anos de mudez, até se encontrar novamente como tônica de artigos, ensaios e encontros científicos, desta vez dentro da sociologia e dos estudos culturais. A partir da década de 1980, assim, a hibridação, agora acompanhada do termo ‘cultural,’ tanto representava uma boa saída teórica para os problemas da identidade cultural em tempos de pós-modernidade e globaliza-

ção, quanto passou a ser gratuitamente festejada, em uma espécie de compensação histórica, agregando significado construtivo, de orientação otimista. Mais recentemente, os discursos sobre a questão da hibridação cultural estão mais equilibrados e tomam nota, inclusive, da maior (e talvez melhor) de suas características, a ambivalência e o gosto pelo agonismo¹—inclusive epistemologicamente falando, dentro de suas próprias definições e caminhos teóricos trilhados.

Em música, uma série de termos e conceitos são utilizados para tratar de aspectos do diálogo e da fricção intercultural refletidos nas práticas musicais do mundo. São estudos principalmente da etnomusicologia e das ciências sociais aplicadas à música, onde o paradigma do exotismo estabelece o caminho dominante dentro do campo de análise, sobretudo no tangente à composição musical e à produção de música de concerto desde o início do século XX.

Muito embora estejam presentes na história da música como um todo, questões de hibridação são um tópico especialmente importante no que toca à criação musical recente. Tal asserção pode ser exemplificada por algumas localizações históricas; desde o interesse significativo de diversos compositores do início do século XX pela música de culturas não ocidentais,² até a realização de experimentos pontuais com material oriundo de outras culturas durante o apogeu da vanguarda europeia nas décadas de 50 e 60,³ passando pelos diversos nacionalismos⁴ e afetando consideravelmente, por exemplo, a produção do Grupo de Compositores da Bahia⁵ e das gerações seguintes de compositores baianos.⁶

O tema do presente trabalho é a criação musical tendo como ponto de partida a promoção de diálogos entre aspectos sutis de culturas musicais diversas. Nosso foco, entretanto, é a ‘hibridação,’ como processo agonístico, e não necessariamente o ‘hibridismo’ ou a ‘música

¹ Agonismo vem do grego *agon* e significa ‘disputa,’ ‘competição.’ Em sentido diverso do de ‘antagonismo,’ significa a aceitação da diferença, o reconhecimento da legitimidade do discurso ‘adversário.’ Para mais sobre agonismo, cf. (de Mendonça 2003, p. 5)

² Notavelmente: Debussy, Bartók, Ravel, Milhaud e Stravinsky.

³ Aqui, tratamos, por exemplo, de Stockhausen, com *Telemusik* (1966).

⁴ Especialmente os nacionalismos dos países da América Latina, pelo fato de coincidirem com o boom do serialismo, o que, no Brasil, levou a uma espécie de querela – que ainda reflete atualmente – entre os compositores membros do Grupo Música Viva, encabeçado por Koellreutter, e os da linha nacionalista, com Mário de Andrade por detrás, Camargo Guarnieri na cabeça e o “espírito do povo” brasileiro no coração.

⁵ Ernst Widmer, Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira e Rinaldo Rossi, dentre outros.

⁶ Alguns nomes que lidam claramente com o assunto na sua prática composicional: Paulo Costa Lima, Wellington Gomes, Fred Dantas, Ângelo Castro, Alexandre Espinheira, Joélio Luiz Santos e o autor deste trabalho.

híbrida.’ Como será visto no decorrer desta pesquisa, os processos de hibridação incluem as suas possibilidades de falha, a sua possível incapacidade final de gerar um objeto “misturado” e as inerentes prerrogativas abertas tanto para um julgamento benevolente e festejador quanto para o discurso da dominação cultural (e até mesmo da xenofobia) ou ainda para o acolhimento de questões frutos das diásporas e/ou do poder criativo da desterritorialização.

Abaixo, apresentam-se algumas das perguntas norteadoras do percurso investigativo que logo será decorrido:

- O tópico dos diálogos interculturais em música se encontra satisfatoriamente coberto pela área de estudo da composição musical?
- Como o paradigma da hibridação cultural, emprestado dos estudos culturais, poderia ser útil na área citada, tanto para a análise quanto para a prática composicional?
- Os diálogos interculturais em música precisam, mesmo, de um novo paradigma? Devemos mesmo almejar um paradigma que represente uma alternativa à infinidade de conceitos correlatos desorganizados usualmente empregados (exoticismo, mestiçagem, cabotagem, macaqueação, empréstimo, imitação, nacionalismo, intertextualidade, fusão, mistura, composição transcultural, transetnismo, multiculturalismo, etc.)?
- Como a aplicação desse paradigma supriria o lado técnico, questões de *metier* composicional?

O seu principal objetivo é investigar procedimentos e estratégias de hibridação, no campo da criação de música, bem como as demais forças envolvidas nesse processo, elaborando um quadro teórico que represente um avanço no tratamento da hibridação cultural como um horizonte metodológico possível para a composição musical, especialmente no campo da criação de música contemporânea.⁷

⁷Por música contemporânea, entende-se a música de concerto composta a partir do século XX que lide com tópicos estéticos e ideológicos modernistas e/ou seus desdobramentos/ consequências/oposições de cunho pós-moderno. Assume-se o uso do termo, durante todo o trabalho, na falta de um termo melhor, dentro dessa crise terminológica que vive e que sempre viveu a área da composição, dentro da academia.

É importante ressaltar que todo o percurso investigativo, aqui apresentado, partiu originalmente do campo da prática criativa. A minha própria produção composicional, desde antes do mestrado, mas sobretudo a partir do início da pesquisa, foi sempre voltada para os problemas deste tema. De certa forma, todo este presente esforço acaba sendo uma resposta à uma necessidade de entender as vicissitudes teóricas e discursivas de um tema que já era explorado na prática. Nesse sentido, uma especial atenção é dada ao capítulo 3, uma vez que o seu corpo é composto ao mesmo tempo pelo reflexo e pelo estímulo de todo o resto do trabalho, na medida em que tal percurso foi sendo realizado.

Assim, o trabalho se encontra organizado em três partes básicas, além desta introdução, das considerações finais e das partituras anexadas: a) a revisão extensiva da literatura sobre o hibridismo cultural nos estudos culturais, na produção e crítica de artes visuais e literatura, em música e no campo da composição de música contemporânea; b) a proposição de um quadro tipológico da hibridação cultural para a composição desse tipo de música; e c) a elaboração de um memorial analítico-descritivo de quatro obras de minha autoria, uma espécie de avaliação prática do compor baseado no quadro proposto.

Um dos seus principais resultados, a proposta de um quadro teórico-tipológico englobador de estratégias e procedimentos de hibridação cultural, no bojo da composição musical, é alcançado através da complementação entre:

- Constatação da ampla aceitação e debate do conceito de hibridação nos estudos culturais;
- Identificação da necessidade de emprego de um novo paradigma, na área de música, para tratar de diálogos interculturais, tendo em vista a hegemonia da análise e pensamento caducos do exotismo; avaliação de três estudos recentes que representam um esforço de construção de quadros tipológicos de estratégias de promoção de diálogo intercultural em música;
- A própria proposta do quadro, baseada na implementação das teorias da hibridação cultural na prática composicional;

- Por vias da discussão desses resultados sob a luz de dois importantes estudos que esboçam caminhos na construção de uma teoria da composição musical.
- E, finalmente, na demonstração prático-criativa de aplicação desse quadro, através do memorial analítico-descritivo de quatro obras musicais de minha autoria;

Com este trabalho, espera-se que seja posto em relevo o enfoque da hibridação cultural para a análise e composição de diálogos/fricções/encontros/desencontros culturais em música, fornecendo um material básico útil para a realização de pesquisas futuras, além de que, em consonância com as suas intenções primeiras, seja uma resposta condigna com relação aos esforços já realizados até aqui, nesse mesmo sentido.

Capítulo 1

Revisão de Literatura

1.1 Sobre hibridação

1.1.1 Em cultura

Apesar de fenômenos culturais de hibridação estarem presentes em toda a história da humanidade, somente a partir do final do século XX é que as questões endereçadas a estes fenômenos passaram a ser uma tônica nos discursos da sociologia, teoria crítica da cultura, história e adjacências. De acordo com Papastergiadis, estes discursos têm, em sua maioria, enfatizado as qualidades do termo e admitido a sua adequação para tratar de assuntos de identidade nos tempos atuais:

Na última década, raramente houve um debate em teoria cultural ou subjetividade pós-moderna que não reconhecesse o lado produtivo do hibridismo e que não descrevesse identidade como estando em alguma forma de estado híbrido.⁸ (Papastergiadis 2000, p. 168)

No entanto, essa recente visão geral, percebadora do potencial criativo e valorizadora das características inclusivas do hibridismo, nunca foi uma constante na história do termo. Uma

⁸“In the last decade has barely been a debate on cultural theory or postmodern subjectivity that does not acknowledge the productive side of hybridity and describe identity as being in some form of hybrid state.”

abordagem celebratória das questões de mistura e fusão entre etnias e culturas, apesar de arazoada, carrega o perigo da simploriedade e da negligência com relação às contradições e máculas que podem ser ou que alguma vez já foram atribuídas ao conceito de hibridismo, desde as teorias racistas até alguns discursos sobre colonialismo.

A despeito do *boom* do hibridismo no fim do século XX, é o século XIX que marca o seu debute no meio científico. O seu florescimento, no jardim dos discursos e teorias racistas das ciências biológicas, fundamentou, naquelas décadas, o discurso antropológico de conquista e colonização (Joseph 1999), bem como estudos que interpretavam sociedades miscigenadas como um caos sem raça (Vogt 1864) ou que as identificavam como imperfeitamente organizáveis, incapazes de crescer de forma completamente estável (Spencer 1898).

A tomada do hibridismo—nos estudos das raças humanas e das sociedades—, pelas vias da esterilidade da mula, foi determinante por algum tempo e está presente, por exemplo, no raciocínio da Eugenia e de outros discursos mais específicos que avançaram, século XX adentro, predicando a hegemonia branca e defendendo teses como a da punição natural aos seres híbridos, através da limitação da fertilidade. Nada denuncia mais a carga de poréns atrelada ao tema, que o reflexo das teorias supracitadas nas ideias do nazismo.

Entretanto, por volta de sessenta anos antes do nacional-socialismo, Darwin falava da não universalidade da regra da infertilidade em animais híbridos, apesar de sugerir que ela, ainda assim, pudesse ser aplicada (Darwin 1968, p. 288). Como nota Papastergiadis (2000), esta assunção de Darwin e o paradigma de sua teoria, centrado em como a sobrevivência está ligada à mutação, não significaram, contudo, uma construção menos negativa do híbrido. Este ainda era encarado como presumidamente menos apto a se adaptar, denotando, portanto, um risco aos processos humanos de adaptação. Robert Young é mais direto: “O darwinismo deslocou algumas ideologias raciais mas as substituiu por outras”⁹ (Young 1995, p. 12).

Todo esse cenário, apesar de poder ser organizado em termos do binômio monogenismo X poligenismo,¹⁰ não deve ser reduzido simplesmente a uma estrutura dicotômica ou a sínteses

⁹“Darwinism displaced some racial ideologies but replaced them with others”.

¹⁰Doutrinas antropológicas que versam sobre a derivação de todas as etnias a partir de uma única origem primitiva, no caso da primeira, e a partir de vários troncos originários, no caso da última.

essencialistas. Há, no século XIX, uma diversidade grande de discursos científicos sobre hibridismo,¹¹ tanto monogenistas quanto poligenistas, e a tentativa de atribuição de um caráter essencialista a estes discursos, durante o século XX, pode ser simplesmente sintoma da ansiedade pela ‘salvação’ do termo, através do seu acolhimento no campo incólume do culturalismo. Como aponta Young, “o racial sempre foi cultural, o essencial nunca inequívoco”¹² e “o peso delo das ideologias e categorias do racismo continua a se repetir por sobre a vida”¹³ (Young 1995, p. 26).

A partir daí, podemos perceber como, mesmo com a tendência geral mais festiva no uso e recepção do hibridismo cultural nas três últimas décadas, a controvérsia e a impossibilidade de essencialismo são sua marca indispensável. O historiador Peter Burke discorre rapidamente, na introdução do seu livro *Hibridismo Cultural*, sobre como, atualmente, as pessoas louvam e odeiam os fenômenos de hibridação cultural e lista, dentre as posturas políticas dos seus reprovadores, as dos “fundamentalistas muçulmanos, segregacionistas brancos e separatistas negros”¹⁴ (Burke 2003, p. 13).

À esta coleção arrepiante de grupos não simpatizantes do hibridismo, podem ser acrescentados ainda alguns discursos preocupados com a utilização desenfreada do termo na academia—como Spivak (1995), que afirma que a atenção voltada ao híbrido, no discurso acadêmico, por vezes tende a mascarar divisões sociais de classe e de gênero; ou Fisher (1995), ao reforçar que o conceito ainda carrega muito das questões anteriores de pureza racial e hierarquia evolucionária.¹⁵ Burke ressalta finalmente que, apesar de achar convincente o argumento de que a troca cultural encoraja a criatividade, não se pode esquecer “que às vezes ela ocorre em detrimento de alguém” (Burke 2003, pp. 17-8). Nesse sentido, cita os casos em que a música autóctone do terceiro mundo vira uma espécie de matéria-prima, para o posterior uso e processamento na América do Norte ou Europa, além das reações regionalistas à globalização e à ameaça de ‘ame-

¹¹De Spencer a Darwin, da eugenia às teorias da amalgamação, de Agassiz aos diferentes graus de hibridação e fertilidade de Broca. Ver *Colonial Desire*, de Robert Young (1995).

¹²“...the racial was always cultural, the essential never unequivocal”.

¹³“The nightmare of ideologies and categories of racism continue to repeat upon living”. Cf. crítica de Hall à visão apresentada por Young em (Hall 2003, p. 93).

¹⁴Ver também Stuart Hall (2005).

¹⁵Cf. Spivak (1988) e Young (1995).

ricanização’ da cultura mundial, bem como a teoria da homogeneização cultural—para qual o hibridismo seria somente um momento de transição para a completa simetria das identidades do planeta.

Após intenso arcabuzamento, natural que se questione o porquê da insistência no termo. Afinal, para onde nos leva toda essa transparência quanto à sujidade do hibridismo, logo na elaboração do preâmbulo do tema? Qual a vantagem de se utilizar um termo tão repleto de equivocidade? Dada a noção de que não se pode falar sobre um conceito, mas sobre conceitos de hibridismo, a assunção de suas contradições e falhas é uma atitude que reflete justamente os seus pontos mais positivos. Deixar as síncries de fora do jogo, mesmo que pareça ser uma opção esperta, é como dar um tiro no próprio pé.

Seguindo essa linha, encontramos, em Canclini (2008), a defesa de que, para falar de hibridação, deve-se falar também do que não se funde e dos movimentos que a rejeitam, dos fundamentalistas religiosos aos guardiões da auto-estima etnocêntrica ou do sentimento nacional. Quando este afirma, por exemplo, que “uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado” (Canclini 2008, p. xxvii), evidencia a importância do contraditório para a construção e o estudo lúcidos do tema. Peter Burke (2003) e Nikos Papastergiadis (2000) esboçam ideia semelhante, o primeiro ao incluir movimentos de ‘contra-globalização’, ‘segregação cultural’ e teorias da ‘homogeneização das culturas’ em seu estudo sobre hibridismo, e o segundo ao traçar a história do termo através de uma análise profunda do seu “passado tenebroso”. Ainda assim nos deparamos, em ambos, com um discurso geral de celebração do híbrido.

Na mesma direção, May Joseph (1999, p. 2) cunha o termo ‘novas identidades híbridas,’ para criar uma distinção entre dois tipos de hibridismo: um mais recente, que atua na interseção entre condição pós-colonial e capital global transformador, e o outro representado pela viagem, miscigenação, pluralidade, conquista e pelo deslocamento/exilo. Ao reforçar que o hibridismo pode operar tanto em âmbito local quanto internacional e ao discorrer acerca de fenômenos transnacionais de hibridação, enfatiza ainda as ambivalências do termo, que estariam associa-

das, num plano mais geral, ao próprio estado de indecidibilidade do hibridismo, um “processo agonístico de tradução cultural”, para citar Stuart Hall (2003, p. 74).¹⁶

Assim, não é privilégio desta pesquisa a estratégia de manifestar toda a história controversa do hibridismo. Tampouco, assumir a relevância dessa imprecisão é seu apanágio. Tanto em Papastergiadis (2000), quanto em Canclini (2008), a adoção do termo hibridismo, nos estudos culturais, é validada justamente pela sua falta de univocidade, uma vez que parece fazer mais sentido falar das dinâmicas das identidades—o que envolve, principalmente, processos de hibridação—, do que propriamente de identidades culturais. Um nos fala de identidade como um “campo de energia de forças diferentes” (Papastergiadis 2000, p. 170); e o outro de “segmentações identitárias”, em um mundo “fluidamente interconectado” (Canclini 2008, p. xxiii); concordantemente, ambos intencionam “desafiar modelos essencialistas de identidade, tomando emprestado, e então subvertendo, o seu próprio vocabulário”¹⁷ (Papastergiadis 2000, p. 169). E como pôde ser observado, estes são entendimentos que reverberam nos escritos de vários outros autores preocupados com os processos de hibridação cultural.

Para finalizar a seção presente, é conveniente apegar-se ao discurso estimulante de Boaventura de Souza Santos (2009) sobre a hibridação, tomando-o, inclusive, como uma justificativa pronta para a escolha do tema desta pesquisa. Santos não se atém somente à análise dos processos do hibridismo, senão que à atribuição de um caráter de campo de experimentação (laboratório) a toda reflexão acerca destes processos. Ao assinalá-la como uma “outra forma de experienciar limites na transição paradigmática”¹⁸ (Santos 2009, p. 355), encara a hibridação não somente como um acontecimento do qual não se pode fugir, mas também como uma opção – uma das ferramentas para se experimentar o momento atual da história da humanidade. Fala desta como um processo que “consiste em atrair os limites para um campo argumentativo que nenhum deles, em separado, possa definir exhaustivamente” e que “esta incompletude torna os limites vulneráveis à ideia dos seus próprios limites e abertos à possibilidade de interpenetração

¹⁶É também por esta razão que Canclini (2008) sustenta, em mais de uma oportunidade, que o seu objeto de estudo, em *Culturas Híbridas*, são os processos de hibridação, ao invés do próprio hibridismo. Este reconhecimento é relevante para a presente pesquisa, que se afina com a visão processual do hibridismo em música.

¹⁷“...challenge essentialist models of identity by taking on, and then subverting, their own vocabulary?”

¹⁸Para maiores detalhes sobre o que vem a ser a ‘transição paradigmática’, cf. (Santos 2009)

e combinação com outros limites”. Sintetiza o assunto de maneira assertiva: “No campo da hibridação, quanto mais limites, menos limites” (Santos 2009, p. 356).

Todo esse discurso, alinhado àquele subsequente sobre a subjetividade barroca da transição paradigmática (Santos 2009, pp. 355-80), põe a América Latina em evidência, devido à sua condição de fronteira e, uma vez periferia, devido à sua relação especial com o centro. As possíveis associações desta fala com a produção artística latino-americana podem ser encontradas em Canclini (2008) e Salgado (1999) e injetam ânimo no criador preocupado com as interfaces entre produção artística e identidade cultural – ou seja, no artista dedicado a pensar cultura através da criação e fantasia.

1.1.2 Nas artes

Com Boaventura de Souza Santos (2009), podemos abordar a hibridação a partir de iniciativas ligadas à criatividade individual e coletiva—especialmente no campo das artes. O seu discurso vai além da análise dos fenômenos do hibridismo cultural, para a indicação da existência de papéis ativos de hibridação. Estes papéis não estão atrelados unicamente à prática artística—outros campos possíveis são, por exemplo, a vida cotidiana e o desenvolvimento tecnológico (Canclini 2008, p. xxii). Contudo, é no campo das artes que os experimentos de hibridação têm alcançado uma mais ampla consciência crítica.

Nikos Papastergiadis (2005), por exemplo, assume que, a partir das novas práticas culturais na arte contemporânea, é possível um abarcamento mais efetivo do impacto do hibridismo nos cenários político e social da (pós-)modernidade. Em seu artigo *Hybridity and Ambivalence*, identifica três níveis interrelacionados de hibridismo cultural: o primeiro, aquele da manifestação visível da diferença, através da incorporação de elementos alienígenas, dentro do âmbito da identidade; o segundo, a intensificação desse processo de mistura, a partir da naturalização ou neutralização dos elementos estranhos; e, finalmente, o terceiro nível, onde o termo hibridismo tem sido usado em referência a “uma perspectiva para a representação das novas práticas críticas

e culturais que surgiram na vida da diáspora”¹⁹ (Papastergiadis 2005, p. 40). Segundo Papastergiadis, este último nível, onde as origens múltiplas e múltiplos pertencimentos se estabelecem num contexto de engajamento cultural, desemboca numa forma de consciência crítica, que tem encontrado eco entre teóricos e curadores de arte contemporânea (Papastergiadis 2005, p. 40). Ao comentar os esforços, nas últimas décadas, para se compreender as expressões de mobilidade e pertencimento nas artes, o autor fala de tensões que são articuladas em duas frentes— a da produção da obra de arte e a da identidade do artista—para então começar a discorrer, dentre outras coisas, sobre a forma como as instituições dialogam com estas expressões.

Todos os três níveis de hibridação cultural apontados por Papastergiadis encontram-se avultados, desta forma, no campo artístico. São papéis ativos de hibridação na medida em que envolvem tanto a incorporação e naturalização consciente de elementos culturais diversos, dentro da obra de arte, quanto a fusão crítica desses elementos, sob o jugo de uma consciência cultural diaspórica. Este último nível, mais crítico, encara-se como fundamental para o estudo sobre hibridação no campo da criação artística, um vez que distancia a abordagem do hibridismo de uma simples mistura e de conceitos mais tradicionais, como, por exemplo, o de mestiçagem.

Nesse sentido, Papastergiadis se põe a analisar a produção e difusão de artistas oriundos de contextos pós-colonialistas, que jogam com a visão crítica acerca de identidade cultural, em suas obras. São artistas que desafiam os “mitos nacionais de lugar e pertencimento”²⁰ e que propõem “uma rejeição do binário pureza/mistura”²¹ (Papastergiadis 2005, p. 41), através de estratégias criativas de hibridação que vão além daquelas consolidadas no início do modernismo, como a colagem, a bricolagem, a montagem e a justaposição.²² O autor fala da prática destes artistas como uma alternativa ao exotismo, via hibridação, e indica a existência, cada vez mais numerosa, de estruturas institucionais de arte contemporânea que não só têm dado es-

¹⁹“...a perspective for representing the new critical and cultural practices that have emerged in diasporic life.”

²⁰“...the national myths of place and belonging...”

²¹“...a rejection of the binary between purity and mixture...”

²²Papastergiadis afirma, por exemplo, que a análise de obras de quatro artistas plásticos participantes de uma mesma exposição, todos dotados de um *background* diaspórico, permite que se “acompanhe o fluxo entre o processo de mistura, os efeitos da mobilidade e a formação de consciência crítica” [“...to track the flow between the process of mixture, the effects of mobility and the formation of a critical consciousness.”] (Papastergiadis 2005, p. 41), nos três níveis de hibridismo cultural.

paço às representações artísticas da diferença cultural, como se distanciado de uma abordagem neo-primitivista e exaltadora do exótico—ou seja, daquelas versões gerencialistas do multiculturalismo, emergidas a partir do final do século XX.

Por fim, o argumento geral de Papastergiadis (2005) é aquele da valorização do caráter ambivalente do hibridismo. As estratégias de hibridação envolvidas no processo criativo de artistas contemporâneos são uma boa resposta à falência dos modelos clássicos de cultura, na medida em que pecam pelo excesso de univocidade e pela falta de dinâmica e inclusão. No entanto, desafiam até mesmo os modelos relativistas—mais abertos que os supracitados—, uma vez que estes excluem a exclusão, o que, além de fazer emergir o perigo da total falta de critérios e julgamento, discussão de especial importância para o campo da criação artística, abre espaço para a folia da diferença, a abordagem acrítica e mercadológica do “outro.”

A hibridação tanto agrega quanto subtrai, dá conta da inclusão e da exclusão e é dependente das coisas que se esforça para superar. Não representa a solução para o problema dos limites. Sobretudo no contexto atual de globalização, os limites e as fronteiras são de extrema importância e a tentativa de superá-los através do discurso do hibridismo enfraquece o que neste há de mais valioso, a ambivalência.

Se, como bem enfatiza Papastergiadis (2005, p. 60), “híbridos não são santos”,²³ há então uma armadilha fácil: a sacralização do hibridismo. O autor greco-australiano prossegue alertando:

Sem atenção cuidadosa para os modos específicos pelos quais o hibridismo é constituído, existe a possibilidade de que as forças econômicas e políticas hegemônicas possam explorar as ambiguidades de uma versão muda do hibridismo para produzir o que Canclini chama de uma ‘hibridação tranquilizante’.²⁴ (Papastergiadis 2005, p. 61)

Uma vez assumida a lida com limites, é comum, ao se tratar do hibridismo, que se volte com muita ênfase àqueles processos envolvidos na relação entre matrizes culturais geográficas e/ou

²³“Hybrids are not saints.”

²⁴“Without careful attention to the specific ways in which hybridity is constituted, there is the possibility that the hegemonic political and economic forces can exploit the ambiguities of a muted version of hybridity to produce what Canclini calls a ‘tranquillizing hybridization’.”

etnográficas. Isso se dá, primeiro, pela associação usual dos limites a fronteiras físicas e, depois, pelo vício histórico de associar etnias a essas fronteiras. Contudo, essencialmente no campo das artes, outras matrizes e limites também operam os processos de hibridação. Podem ser apontados, por exemplo, os limites de tempo, os estéticos e os semiológicos, que são, inclusive, categorias potencialmente interpenetráveis entre si.²⁵ Assim, amplia-se o espaço analítico do hibridismo até as relações (e anti-relações) entre a arte culta e a popular, a cultura pop e as tradições vernáculas, a inovação e a comunicação, as atitudes criativas de caráter evolutivo e as de caráter revolucionário, dentre outras. É nesse sentido que Canclini (2008) discorre sobre as ligações ambivalentes de dois escritores latinoamericanos de literatura artística com a mídia de massa, ao analisar os discursos artísticos e políticos de Octavio Paz e Jorge Luis Borges.²⁶

Com relação ao primeiro, Canclini toma, como exemplo de sua relação ambígua com a mídia e o mercado, a criação do prólogo para uma exposição de Picasso, na Cidade do México, realizada pela Televisa—maior canal de televisão mexicano—, no início da década de oitenta. Trata-se do “protótipo de escritor culto” dialogando com a modernização socioeconômica—por ele combatida—, modernização esta que tem dentre as suas consequências a subjugação de “santuários tradicionais de elite”, como os museus, às “leis industriais de comunicação” (Canclini 2008, pp. 101–103).

Já com relação a Borges, esboça sua análise a partir de como este transformou, em suas últimas décadas, o espaço jornalístico da mídia em uma extensão do seu campo criativo literário.

Assim como ele [Borges] foi sensível desde seus primeiros anos, que também eram os primeiros da indústria cultural, às matrizes narrativas e às táticas de reelaboração semântica do cinema (...), entendeu que a fortuna crítica, a rede de leituras que se fazem de um escritor, é construída tanto em relação à obra como nessas outras relações públicas que propiciam os meios massivos. Então, incorpora à sua atuação como escritor um gênero específico desse espaço aparentemente extraliterário: as declarações aos jornalistas (Canclini 2008, pp. 109–110).

²⁵A matriz temporal geralmente lida com limites estéticos, que, por sua vez, esbarram em arrumações distintas de campos semânticos. Os limites etnogeográficos também implicam, geralmente, em fronteiras estéticas e semânticas.

²⁶Ressalta-se a afirmação de Canclini que os “artistas e escritores que mais contribuíram para a independência e profissionalização do campo cultural fizeram da crítica ao Estado e ao mercado eixos de sua argumentação” (Canclini 2008, p. 100), incluindo nesta categoria os escritores citados.

Continua a análise enunciando alguns trechos de entrevistas e declarações de Borges, para enfim esclarecer a sua estratégia geral de “pôr em evidência as operações básicas na construção do discurso massivo”, parodiando-o, ao mesmo tempo em que “transgride e corrói esses procedimentos ao mudar incessantemente suas declarações e o lugar a partir do qual fala” (Canclini 2008, p. 110). Finaliza o investimento analítico sobre o discurso dos escritores supracitados, ressaltando a ironia e a analogia como ferramentas úteis para pensar de outras formas a função dos artistas, frente à indústria cultural.

A investigação de Canclini (2008) acerca dos discursos criativos e políticos de Octavio Paz e Jorge Luis Borges, aponta para atitudes e posturas de hibridação atuando em níveis diversos: desde o da construção de identidade do criador-artista até o de suas estratégias de sobrevivência, passando pelo nível do diálogo intenso da estética modernista com símbolos e valores nacionais pré-modernos e por aquele da problemática dualista do *Great Divide* (Huyssen 1986)—representada pelo medo de contaminação do modernismo com relação à cultura popular e aos meios massivos de comunicação.

Centrada, por sua vez, na análise da interface entre a pintura e a fotografia, Simão (2008, p. 10), ao citar Narloch (2008), aponta três tipos de hibridismo nas artes visuais—estético, científico e sociológico—, dos quais a ideia pode ser estendida naturalmente às outras expressões artísticas. Com o hibridismo estético, engloba-se desde a hibridação de meios, dentro de uma única linguagem²⁷ quanto a de linguagens artísticas distintas.²⁸ Com o hibridismo científico, enfoca-se a interdisciplinaridade entre ciência e arte e o uso de recursos eletrônicos, físicos e matemáticos para a criação artística. Já com o sociológico, são as interferências “da globalização e miscigenação de diferentes culturas e questões sociais e políticas universais” que são “utilizadas como temas centrais de criações artísticas” (Simão 2008, p. 10).

Frente aos dois primeiros, deparamo-nos com abordagens que não tinham sido consideradas até aqui, e nos afastamos do campo conceitual da teoria da cultura pelo qual temos sempre nos guiado. No entanto, há de se questionar o uso do termo hibridismo para definir ou nomear estes

²⁷Por exemplo, escultura e projeção de vídeo numa instalação de artes visuais. Ver também o artigo de Tabak (2006), analisando estruturas narrativo-poéticas em Clarice Lispector.

²⁸Por exemplo, uma sessão improvisatória de dança e música ou até mesmo a própria ópera.

tipos de lida com os limites dos meios, das linguagens e dos suportes tecnológicos da produção artística. O fator “sociológico, para usar o termo de Narloch (2008), parece imprescindível à hibridação. Há uma recusa ao meramente técnico ou ferramental, uma vez que a recorrência ao conceito de hibridismo se justifica justamente pela complexidade e ambivalência mais subjetivas próprias de realidades sócio-culturais e das práticas e estéticas a estas atreladas. Assim, parece razoável assertar que o hibridismo, no campo da criação artística, pressupõe historicidade, lugares e/ou estratificação. Afinal, apesar de fazer todo o sentido chamar de híbrida a interface pintura/fotografia, há uma série de outros termos usuais menos comprometedores para definir misturas no campo da técnica, das linguagens e dos meios.

Seguindo uma outra direção, no âmbito da criação artística e literária da América Latina, o conceito de hibridação dialoga com o status do barroco. Não exatamente o período estilístico europeu de mesmo nome, mas a qualidade de algumas “instâncias particulares da alteridade cultural latino-americana”²⁹ que estão no cerne do que Salgado (1999) chama de “teoria neo-barroca”.³⁰

Os teóricos do neo-barroco (ou “barroco do Novo Mundo”³¹)—dentre os quais se incluem os acadêmicos cubanos José Lezama Lima (1910-76), Alejo Carpentier (1904-80) e Severo Sarduy (1936-93)—estudaram como o barroco europeu foi transplantado para a realidade das colônias, sob o signo da mestiçagem e da hibridação, para então fundamentar uma teoria crítica, bem como uma direção criativa, que se aproximasse do espírito de pérola irregular e “esquisitice” do barroco, bem como do seu significado de resistência, vontade de movimento, tolerância para com o caos e gosto pela turbulência (Santos 2009, pp. 356–67), logrados, de forma particular, cá no Novo Mundo (Salgado 1999).³² O neo-barroco diz respeito, assim, a toda uma prática de hibridação e mestiçagem presente na América Latina desde os séculos da colonização, sobretudo com a aterrização do próprio barroco europeu do outro lado do Atlântico. O barroco europeu, na América Latina, transmutou-se em “instrumento de resistência às suas próprias es-

²⁹“...particular instances of Latin American cultural alterity...”

³⁰“Neo-Baroque Theory”

³¹“New World baroque”

³²Cf. a análise do barroco em Borges, feita por Díaz (2010).

truturas” e, mais tarde, em “um instrumento de auto-definição pós-colonial” (Zamora 2006). Parafrazeando Santos (2009), se o barroco foi o sul do norte, na Europa, o neo-barroco é o sul do sul, na América Latina.

Finalmente, a leitura de Bakhtin (1981) nos guia através da análise do hibridismo na linguística e, mais especificamente, no romance moderno. Para o autor, mesmo dentro dos limites de uma só sentença, a linguagem pode ter, na contramão do discurso Romântico, duas vozes e significados esboçados pela hibridação.

O que é hibridação? É a mistura de duas linguagens sociais nos limites de uma só elocução, um encontro, dentro da arena de uma elocução, entre duas diferentes consciências linguísticas, separadas uma da outra por uma época, por diferenciação social ou algum outro fator.³³ (Bakhtin 1981, p. 358)

Ele distingue dois tipos de hibridação linguística, a inconsciente e a intencional, para reforçar o cunho político e crítico deste último tipo, em sua aplicação na criação literária. Enquanto a hibridação inconsciente desempenha um papel histórico na maneira como as línguas mudaram e mudam, o que Bakhtin batiza de hibridação intencional consiste na construção consciente da ironia, do enunciado dúbio, do sotaque e do estilo duplos, tencionada a desmascarar o “outro” que reside por detrás de um única sentença.

Para Bakhtin, “híbridos semânticos intencionais são internamente dialógicos, de forma inevitável,”³⁴ segue afirmando que “dois pontos de vista são não mixados, mas colocados um contra o outro dialogicamente”³⁵ (Bakhtin 1981, p. 360). Essa visão se distingue da do hibridismo inconsciente, que é muito mais amalgamação e mistura do que contestação, sentido atribuído ao hibridismo intencional.

A análise de Young (1995, pp. 18–21) acerca do discurso de Bakhtin sobre hibridismo é reveladora da migração—sobretudo através dos esforços de Bahbha—do seu modelo linguístico para a área da cultura.

³³“What is a hybridization? It is a mixture of two social languages within the limits of a single utterance, an encounter, within the arena of an utterance, between two different linguistic consciousnesses, separated from one another by an epoch, by social differentiation or by some other factor.”

³⁴“Intentional semantic hybrids are inevitably internally dialogic.”

³⁵Two points of view are not mixed, but set against each other dialogically

Assim, a dupla forma de hibridismo de Bakhtin oferece um modelo dialético particularmente significativo para a interação cultural: um hibridismo orgânico, que tende à fusão, em conflito com o hibridismo intencional, que dá vazão a uma atividade contestatória, uma configuração politizada das diferenças culturais umas contra as outras, dialogicamente.³⁶ (Young 1995, p. 20)

Ao por em relevo a eficiência da lógica da hibridação contra os discursos hegemônicos, em sua impossibilidade natural de simular duplo sotaque, Young conclui ressaltando que o “hibridismo é ele mesmo um exemplo de hibridismo, de uma duplicidade que tanto reúne, funde, quanto mantém a separação.”³⁷ Esta é uma tecla na qual já batemos, a da ambivalência como base para a construção de uma teoria da hibridação, tanto no campo da cultura quanto no das artes.

1.1.3 Em música

Ao se falar da construção de uma teoria da hibridação, põe-se à mesa, naturalmente, elaborações sobre sua epistemologia, ou seja, a investigação acerca dos modos de conhecimento acionados pelo hibridismo. Admite-se, para tanto, que o hibridismo esteja relacionado a conhecimento e a maneiras de se conhecer; isso é o que foi apresentado até aqui, num esforço de compreender a visão geral daqueles que têm se preocupado em teorizar a hibridação no campo da cultura e das artes.

Começamos tomando nota, na seção 1.1.1, de como, apesar de toda a celebração do hibridismo a partir do final do século XX, esse é um tema repleto de ambiguidade e controvérsia. Vimos como o conceito tem sido tanto utilizado para fundamentar filosofias da dominação (teorias raciais da cultura, visão gerencialista da ‘mistura’ na criação artística, exotismo, etc.), quanto para representar estratégias de resistência cultural e esforço anti-hegemônico (teoria do neo-barroco e movimento antropofágico); constatamos a ambivalência no cerne do entendimento dos processos de hibridação (o hibridismo que mistura e que exclui, que dá e que rouba,

³⁶“Bakhtin’s doubled form of hybridity therefore offers a particularly significant dialectical model for cultural interaction: an organic hybridity, which will tend towards fusion, in conflict with intentional hybridity, which enables a contestatory activity, a politicized setting of cultural differences against each other dialogically.”

³⁷“Hybridity is itself an example of hybridity, of a doubleness that both brings together, fuses, but also maintains separation.”

que barra e permite); analisamos a importância do termo para o entendimento de cenários culturais pós-colonialistas, bem como a sua adequação para tratar do tema das identidades culturais no contexto atual de pós-modernidade e globalização; apercebemo-nos da existência de papéis ativos de hibridação—e de sua relação com conceitos como ‘hibridação intencional’ (Bakhtin 1981) e ‘hibridação crítica’ (Papastergiadis 2000), contrastando com ‘hibridação inconsciente’ (Bakhtin 1981) e ‘hibridação tranquilizante’ (Canclini 2008); vimos como a criação artística constitui um campo para a experiência desses papéis ativos de hibridação e como tais papéis estão em consonância com novos paradigmas; e, finalmente, apontamos como os conceitos de hibridismo têm sido abarcados na sociologia, na antropologia, história, teoria da cultura, literatura, produção, difusão, crítica e gerenciamento de artes, em sua relação com os limites e as fronteiras e com o conceito de ambivalência.

Agora, após a apresentação de uma visão geral acerca do hibridismo, é que se inicia o recorte deste trabalho, a análise de processos de hibridação no cerne da composição de música contemporânea. Para tanto, é necessário que se lancem algumas questões anteriores e que se visite a literatura dedicada a tópicos mais gerais relacionados à hibridação em música.

Uma vez que apropriação, assimilação, empréstimo e mistura podem ser detectados durante os mais diversos períodos da história da música e práticas musicais—acompanhando o próprio ritmo dos diálogos e choques entre culturas—, não parece uma missão difícil constatar que o tema da hibridação pertence ao conjunto de assuntos de interesse à pesquisa em música. Mas de que forma as diversas disciplinas dessa área têm mesmo empregado o termo hibridismo? Os discursos apresentados até aqui—oriundos da área cultural e da produção de artes visuais e da literatura artística—refletem no estudo da hibridação musical? Que bases apoiariam uma teoria da hibridação em música? Quais os sítios a serem visitados quando o que se intenciona é a elaboração de um quadro onde a hibridação surja como horizonte metodológico para a prática de criação de música contemporânea? Está-se investigando, aqui, o que seria um daqueles papéis ativos do hibridismo e, para isso, faz-se necessário passear um pouco mais pela literatura produzida sobre o tema, como vem sendo feito, afinando o percurso progressivamente em direção aos nossos interesses mais específicos.

Os termos *hybrid*, *hybridism*, *hybridity*, *hybridized* e *hybridization* estão presentes em mais de duzentos verbetes do *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.³⁸ Em meio à descrição de instrumentos híbridos—como o claviórgão—e de antigas formas híbridas—como a cantata concerto-ária—, os termos supracitados são utilizados em um contexto, e de uma forma, que interessa a esta pesquisa, em por volta de cinquenta verbetes.³⁹ Estes, por sua vez, versam sobre tópicos que vão desde os processos decorrentes da colonização no Chile, passando pelos flertes do minimalismo com o *rock 'n roll*, até chegar em temas tão mais abrangentes quanto diretamente relacionados às preocupações levantadas até aqui, com os verbetes ‘*Postmodernism*’ e ‘*Diaspora*.’

A maior parte dos verbetes não se concentra de maneira específica em processos de hibridação, e o termo é quase sempre usado *en passant*, a despeito do surgimento recente de uma série de artigos e livros dedicados ao estudo dos diversos aspectos do hibridismo musical. No *Grove*, o fato de a palavra ‘híbrido’ ser empregada, majoritariamente, para tratar da construção sintética de novos instrumentos ou de antigas variações formais baseadas na contaminação entre estilos musicais europeus, deixa qualquer um desesperançoso quanto à apropriação do termo para tratar criticamente de processos musicais dialógicos envolvendo aspectos sutis de culturas diversas, o que é o exato interesse desta pesquisa. No entanto, se for analisada a maneira como o termo é aplicado no *Grove*, à luz do que foi apontado nas seções 1.1.1 e 1.1.2, o que se verifica é uma relativa falta de atenção, da parte dos autores dos verbetes referidos, para com a problemática, bastante atual, dos processos de hibridação.

Basta que se analise, por exemplo, pelo menos um verbete dedicado a qualquer tópico claramente relacionado à hibridação, como ‘*Borrowing*,’ para se deparar com um relativo débito do dicionário com o tema. Dedicase pelo menos quinze parágrafos do artigo à ilustração de exemplos de empréstimo, no sentido de um processo consciente de utilização de material musi-

³⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Macmillan, Londres: 2001. Foi usado um script para buscar palavras em todos os verbetes do dicionário.

³⁹Foram considerados de interesse para a pesquisa: artigos relacionados à prática composicional a partir do século XX; dedicados a temas relacionados à pesquisa sobre hibridismo nos estudos culturais; dedicados a (ou que cite) com razoável ênfase) processos musicais de síntese, num contexto de diálogos entre práticas musicais distanciadas etno, geográfica e temporalmente.

cal oriundo de contextos culturais diversos, na composição de novas obras, por parte de vários compositores do século XX. Ainda assim, o termo híbrido—ou hibridismo, ou hibridação—não é sequer mencionado, mesmo havendo uma breve problematização desses aparentemente inócuos processos de empréstimo musical, oportunidade em que se verifica a aparição de termos como ‘exótico,’ ‘nacionalismo,’ ‘ambivalência,’ todos eles abarcados pelo mesmo guarda-chuva temático do hibridismo.

Diante da larga coleção de recentes estudos da área de música acerca de temas relacionados ao da hibridação, pode-se tomar nota do fato de que a grande maioria trata dos processos de representação, assimilação e empréstimo, partindo da perspectiva da música ocidental⁴⁰ ou das músicas diversas praticadas no ocidente. Tratam-se, na maioria das vezes, de estudos musicológicos e, principalmente, do âmbito da sociologia e estudos culturais aplicados à música, num flerte óbvio com a área da etnomusicologia. Apesar disso, muito pouco se encontra de investigação etnomusicológica sobre os processos de troca entre culturas musicais tradicionais baseadas na oralidade, por exemplo.

O que é quase sempre trabalhado é a noção de “diferença” e de “outro,” que são construções ocidentais para o estudo da lida com culturas alienígenas, da parte de construtos culturais do próprio ocidente. Ou seja, a maioria desses livros e artigos investiga as dinâmicas e processos musicais, bem como os desdobramentos sócio-políticos, envolvidos nos seguintes tópicos gerais: a) como a música ocidental representa culturas não-ocidentais; b) como a música ocidental se apropria de elementos musicais oriundos de outros contextos culturais; c) como as músicas de outras culturas são praticadas—e como músicos de origem não-ocidental atuam—no ocidente; e d) como tradições musicais não-ocidentais assimilam a cultura musical do ocidente, num contexto de globalização.

Seguindo esse caminho, fica explícito que o estudo da hibridação em música pressupõe o abarcamento da noção de diferença, de sua representação e dos processos musicais advindos do choque entre um domínio do “si mesmo” e um do “outro,” acompanhando as próprias tendências das outras áreas do conhecimento que têm navegado pelo tema. Progressivamente, no entanto,

⁴⁰*Art music* e música *pop* da Europa e Estados Unidos, basicamente.

tais construções são menos encaradas como fórmulas binárias ou simples polarização, em favor do reconhecimento de múltiplos “si mesmos” e, sobretudo, múltiplos “outros,” dentro e fora de uma mesma cultura e sociedade. Isso revela que o estatuto da hibridação musical é algo um tanto mais complexo que o apontado pela rápida pesquisa no *Grove*, ao ponto em que se aproxima das abordagens dos estudos da área da sociologia que procuram dar conta dessa complexidade.

Dentre as recentes publicações dedicadas à pesquisa da ação do hibridismo na música, destacam-se o livro organizado por Georgina Born e David Hesmondhalgh (2000a), *Western Music and Its Others; The Exotic in Western Music*, editado por Jonathan Bellman (1998a); além daquele editado por Yayoi Uno Everett e Frederick Lau (2004), *Locating East Asia in Western Art Music*.⁴¹ Apesar do esforço em ir além de uma dicotomia simplista, todos apresentam versões do hibridismo musical observado através do binário “ocidental” x “não-ocidental,” fazendo que se sinta uma falta imensa de considerações mais aprofundadas sobre o fato de que o “ocidental,” bem como o “não-ocidental,” também se intra-contaminam, em sua falta de singularidade. Na verdade, a história da hibridação em música perpassa a história da tentativa de cravar uma identidade própria através de estratégias de fixação de um outro. Tratam-se, tais estratégias, da exotização e primitivização da diferença, de sua projeção e assimilação egotística, para usar termos cunhados por Middleton (2000), presentes mesmo nos dias atuais—onde outros níveis, mais críticos, de hibridação já foram experienciados—, mas muito características da música europeia do século XVII ao XIX, onde o discurso do híbrido servia ao discurso do poder de colonização e da superioridade racial, de forma até mesmo um tanto ingênua, uma vez que a relação colonizador x colonizado vai muito além da simples pintura de um monstro feroz e uma vítima meiga.

A exotização⁴²—que pode ser parcamente definida como as maneiras pelas quais o ocidente cria e reproduz a imagem de um “outro” de maneira simplista, generalizante, estereotipada, irracional, selvagem e ingênua—é mesmo um tema recorrente, em se tratando de aspectos e di-

⁴¹Este último será melhor analisado na seção 1.1.4, dedicada a estratégias composicionais de hibridação na música de concerto feita a partir do século XX, uma vez que se concentra basicamente na produção de música contemporânea de compositores de origem asiática.

⁴²Cf. estudos da área cultural sobre “orientalismo” e “primitivismo” (Said 1979) (Gilroy 1993) e (Lemke 1998).

reções da fricção intercultural em música. Esse é o assunto abordado por Hunter (1998), em sua análise do estilo *alla turca* no repertório de música instrumental do século XVIII, onde aponta a imitação/tradução da música turca, difundida na Europa principalmente através das *janissary* (bandas militares), dentro do âmbito da linguagem harmônica tradicional europeia, numa espécie de caricaturização domesticadora do estranho, domadora de uma suposta ‘irracionalidade’ e ‘deficiência’ características daquela música “outra.”

A autora nota como, nesse processo de tradução, a música turca é representada muito mais como uma “versão bagunçada e deficiente da música europeia”⁴³ (Hunter 1998, p. 51) do que como um fenômeno suficiente em seus próprios termos, além de argumentar que o estilo acaba, nesse repertório, servindo para representar um barbarismo geral, ao invés de um ‘turquismo’ em si. Ao finalizar, compara ainda a representação musical de personagens orientais femininas e masculinas (mulher sensual e homem bárbaro), no repertório operístico do fim do século XVIII, para concluir que o exótico, neste período, toca essencialmente numa questão de gênero, onde o *alla turca* masculino atua através da inversão e negativização dos processos musicais e expectativas “normais,” enquanto o feminino atua através de “técnicas de familiarização e distanciamento, numa simultaneidade ambivalente”⁴⁴ (Hunter 1998, p. 73).

O exótico é também o tema de Middleton (2000), em sua análise da ópera *Porgy and Bess* de George Gershwin, que emprega uma série de maneirismos oriundos do universo do *jazz* e sobretudo do *blues*, para retratar uma história centrada em personagens negras da classe pobre do sul dos Estados Unidos. Neste caso, o exótico acontece em meio a uma abordagem de classes, pela representação de um *low-other*, e não de uma cultura distante geográfica e politicamente.

‘Pitresco’ é o termo mais frequentemente adotado pelo autor, que interpreta a ópera de Gershwin como um conjunto de paródias de uma espécie de “pré-cultura” negra, em sua versão musical civilizada. Segundo Middleton, através de estratégias de assimilação egotista e projeção, definidas como táticas de administração da diferença, em favor da autoridade de um “eu burguês,” o compositor cai numa atitude paternalista, em sua representação musical do negro.

⁴³“...a deficient or messy version of European music...”

⁴⁴“...familiarizing and distancing techniques in ambivalent simultaneity...”

Uma característica sintomática desse paternalismo seria o engajamento estético com o romantismo tardio, aliado ao abandono da temática musical negra, nas passagens dedicadas a emoções mais elevadas, como o amor entre duas pessoas. Ou seja, a impressão que fica—e o que Middleton levanta—, na obra de Gershwin, é que não dá pra representar o amor senão com “música branca;” os diálogos com a cultura musical afro-americana ficariam para as “negrices,” como a situação financeira miserável das personagens e o seu convívio com o tráfico de drogas, ou para o fato de o protagonista ser aleijado—o que o torna duplamente “outro.”

Essa abordagem negativa do exotismo em música, relegando-o ou ao status de estratégia de arte menor ou como parte de um plano maior de imperialismo e afirmação racial, é muito frequente em diversos outros artigos. A análise do empréstimo e da apropriação em música, como alertado por Hesmondhalgh e Born (2000b, pp. 3–5), necessita de toda uma consideração a respeito das relações entre cultura, poder, etnicidade, classe, gênero e sexualidade. Esses pontos, levados em consideração, fazem com que o estudo dessas estratégias em música se afine decididamente aos temas do pós-colonialismo. Por sua vez, essa lente pós-colonialista, aliada ao distanciamento histórico entre o analista e o objeto de análise, é que possibilita, essencialmente, a construção de uma crítica violenta às posturas exotocistas também nas artes.

Não obstante, como bem aponta Bellman (1998b, p. xiii), o grande perigo de uma abordagem pós-colonialista do exotismo em música, é que este acabe facilmente julgado e, conseqüentemente, descartado, de acordo com as perspectivas do nosso próprio tempo. Para o autor, o repertório que se apoia numa temática exótica tem sido tão consistentemente cativado e se mostrado tão resiliente, que precisa de uma análise mais cuidadosa, que leve em conta, por exemplo, o fato de o exotismo não ser um *template* imperialista, e sim uma variedade de situações musicais que devem ser analisadas em seus próprios termos. Sejam, as conclusões de tal análise, “positivas ou negativas, admiráveis ou censuráveis, ou talvez tudo isso em proporções variáveis,” as construções do exótico, em música, também por isto merecem atenção especial.

Mesmo estando claro que, para abordar a **hibridação** de forma abrangente, fazem-se necessárias todas essas observações acerca do **exotismo**, é preciso alertar para o fato de que este e aquela não podem ser considerados as mesmas estratégias, senão temas que se relacionam. De

fato, o que se pode afirmar é que tal relação se dá de uma maneira que o estudo do exotismo, mais específico, pode ser encarado como um dos ramos de interesse no estudo mais amplo da hibridação. Isso devido, primeiro, ao compromisso do exotismo com a evocação/representação de um “outro,” a partir de uma visão ocidental; e, segundo, por já ser, o próprio termo ‘exótico,’ uma tentativa de valoração, de atribuição de determinadas qualidades ao “outro,” enquanto a hibridação não é comprometida nem com a tentativa de representação nem com os binários simples. Negligente quanto a uma crítica dos seus procedimentos internos, quanto à crítica do seu sujeito—o “si mesmo” que evoca o “outro”—e quanto ao reconhecimento da complexidade envolvida nos processos de fricção intercultural, o exotismo costuma se encaixar no discurso da hibridação através, principalmente, da própria crítica ao exótico.

Em outra direção, a diáspora é, por exemplo, o assunto de Hesmondhalgh (2000), ao abordar a produção, no âmbito da música *dance* eletrônica, de artistas orientais residentes em Londres. Com foco na referência à e na utilização da música dos seus países de origem, o autor levanta discussões acerca posturas exotistas, estratégias de fusão e, principalmente, a política do uso de *samplers* de gravações originais de peças de música tradicionais da Ásia e do Oriente Médio. A construção que o oriente faz de si próprio através da música é também, embora num contexto não-diaspórico, a questão de Stokes (2000), no capítulo dedicado à análise do *arabesk*, gênero de música popular turca. Stokes revela como o gênero faz dialogar elementos da música clássica árabe, de filmes egípcios e de musicais da Broadway, deixando pistas sobre as críticas feitas ao *arabesk*—frequentemente encarado como uma deturpação da música clássica otomana—, bem como sobre a cooptação propagandística do gênero por partidos políticos.

‘Mestiçagem,’ por sua vez, é o termo mais comumente empregado em se tratando de hibridismo nas músicas populares latinoamericanas, em sua fusão de aspectos das práticas musicais européias, indígenas e de matrizes africanas, inaugurada durante o período da colonização espanhola e portuguesa. Este é o caso de Vargas (2004), em seu estudo sobre como as canções da região são formas abertas e hibridizantes, englobadoras de vozes, instrumentos, formas e

tradições diversas. ‘*Mestizaje*’ é também o termo mais cunhado no livro *Alma Cubana*, editado por Regazzoni (2006),⁴⁵ acerca da música, artes plásticas e literatura cubana.

Dos Santos (2006), Napolitano e Villaça (1998), da Silva (2005) e Sovik (2002), avançam no estudo de determinados aspectos da música popular brasileira, do ponto de vista dos reflexos musicais do movimento literário da antropofagia, sobretudo no tangente ao Tropicalismo e à influência de Mário de Andrade sobre personagens como Villa-Lobos e Camargo Guarnieri. Já em Santos (1997), o foco é o estudo acerca de ecos antropofágicos na obra para piano de Gilberto Mendes—o que acontece, aliás, sem maiores problematizações estéticas, do ponto de vista da composição musical, sobre as ricas hibridações promovidas pelo compositor.

A construção de linguagens nacionalistas é também um dos temas que aparecem dentro do interesse de estudo do hibridismo em música (Pisani 1998), (Taruskin 1998),⁴⁶ (Parakilas 1998, pp. 188–193), (Brown 2000), (Herd 1989), (Martinez 2006) e (Napolitano e Villaça 1998). Os nacionalismos, em sua crença romântica do alcance da alma de um povo, constituído como nação, através da utilização e/ou reelaboração de material musical autóctone, atuam como que por uma outra via da exotização—o folclorismo—, na medida em que elaboram o “si mesmo” através da construção/interpretação de um “outro.” Nesse caso, um “outro” não mais distante, a quem não mais se teme ou deseja, mas a quem se presta homenagem ou se deve consideração maternal—como se esse “outro” precisasse mesmo disso, em sua fragilidade e incapacidade de falar por si. Lembrando que exotismo e folclorismo são dois lados da mesma moeda, ideias que dependem da recepção—mais especificamente, das origens do público—da obra de arte (Bellman 1998b, p. ix), os nacionalismos trocam o exótico pelo que se poderia chamar de “inótico,” na medida em que não se despem dos métodos de controle da “diferença” (no sentido antropológico e não musical), senão que a manipulam no âmbito de suas próprias fronteiras geográficas.

Outros termos relacionados à hibridação, usados na pesquisa em música, são ‘transetnismo’ (Nicholls 1996), ‘neonacionalismo’ (Herd 1989), ‘mistura’ (dos Santos 2006) (Sovik 2002)

⁴⁵Segundo o *review* escrito por Timmer (2007).

⁴⁶Nacionalismo russo abordado como ‘(intra-)Orientalismo russo.’

(Tenzer 2003), ‘fusão’ (Vargas 2004), ‘confluência’ (Smaldone 1989), ‘apropriação’ (Born e Hesmondhalgh 2000a), ‘empréstimo’ (Herd 1989), ‘tradução’ (Berio 2006) e, num diálogo um pouco mais transversal, ‘intertextualidade’ (de Paula Barbosa e Barrenechea 2003) (Greco e Barrenechea 2005) (Korsyn 1991) (Rosen 1980) (Nogueira 2003) (Yampolschi 2006).⁴⁷

1.1.4 No âmbito da composição de música contemporânea

Essa ideia do hibridismo como um conceito de aplicabilidade mais geral, englobador de outros termos e conceitos, é algo apontado por diversos estudiosos (Canclini 2008, p. XXXII) (Papastergiadis 2005, p. 56) (Joseph 1999, p. 2) (Young 1995, p. 20), que o interpretam como apropriado para tratar de processos de encontro, diálogo, fricção, empréstimo e apropriação cultural associados a diversas conjunturas históricas e a variados tipos de trânsito de pessoas e costumes. Da mesma forma que exotismo, os conceitos de mestiçagem, crioulisto, diáspora, nacionalismo, sincretismo, fusão, transnacionalismo, antropofagia e síntese integram o amplo tema da hibridação cultural (ver a tabela 1.1 com uma lista de termos e conceitos frequentemente associados ao discurso da hibridação cultural).

Esse é o caminho seguido neste trabalho, que não anula, porém, toda controvérsia na utilização do termo ao longo dos tempos. Há autores que questionam a apropriação do conceito de hibridismo para abarcar todos esses processos envolvidos nas dinâmicas interculturais e transnacionais, e que falam do perigo do hibridismo ser encarado como uma “*all-purpose-salsa*” (Timmer 2007, p. 160). Gruzinski, por exemplo, diferencia ‘mestiçagem’ de ‘hibridismo,’ a partir da ocorrência da mistura dentro de uma mesma civilização (hibridismo) ou envolvendo

⁴⁷Neste ponto, devemos esclarecer as relações entre o enfoque da intertextualidade e o da hibridação musical, uma vez que pode haver muita confusão quanto à adoção de um ou outro conceito para a abordagem deste trabalho. O estudo da intertextualidade, com suas raízes na teoria da literatura, não abarca necessariamente as fricções interculturais, e sim a coexistência, explícita ou implícita, de dois ou mais textos, pertençam eles, ou não, ao mesmo gênero, à mesma tradição, ao mesmo conjunto de princípios e até ao mesmo estilo e autor. Já o estudo da hibridação, termo emprestado das ciências sociais e estudos culturais, inclui, necessariamente, tais fricções interculturais, no bojo da coexistência não mais somente de textos, como também de linguagens e vozes. Ironicamente, é justo a definição de Bakhtin, um teórico da literatura, que melhor elucida o desgarramento entre hibridismo e intertextualidade (ver citação na p. 17): a hibridação, segundo Bakhtin, envolve o diálogo entre vozes (*‘doublevoicedness’*) ou consciências linguísticas, que são também consciências sócio-culturais, separadas por tempo, diferenciação social, ou conjuntos distintos de práticas, símbolos e princípios.

Acomodação	Confluência	Fricção	Mistura	Primitivismo
Aculturação	Crioulismo	Fusão	Multicultural	Referencialismo
Agonismo	Desterritorialização	Fusão crítica	Nacionalismo	Representação
Ambivalência	Diálogo	Globalização	Negociação	Resistência
Antropofagia	Díspora	Identidade cultural	Neo-barroco	Sincretismo
Apropriação	Dominação	Imitação	Neonacionalismo	Síntese
Assimilação	Ecótipo	Imperialismo	Orientalismo	Tradução
Cabotagem	Empréstimo	Intercultural	“Outro”	Transação cultural
Carnaval conciliador	Encontro	Interseção cultural	Periferia	Transculturização
Centro	Espoliação	Intertextualidade	Pós-colonialismo	Transetnismo
Colonialismo	Exoticismo	Macaqueação	Pós-modernidade	Transferência
Composição transcultural	Folclorismo	Mestiçagem	Pós-modernismo	Transnacionalismo

Tabela 1.1: Lista de termos e conceitos associados à hibridação cultural

elementos oriundos de vários lugares e contextos históricos (mestiçagem) (Gruzinski 2001). Já Peter Burke (2003) elenca mais de trinta conceitos correlatos, distingue-os de ‘hibridismo,’ ressalta assim a ineficácia do termo para abarcar todos esses processos, mas lança mão do seu uso para batizar o trabalho (*Hibridismo Cultural*) e até mesmo para definir vários dos conceitos elencados.

Assim, nada custa reforçar como é arriscado o afrouxamento crítico do discurso, em favor do apego a uma hipótese ou à salvação de um termo maculado—pelas suas associações históricas pouco produtivas e reguladoras—, mas sedutor, pelo seu potencial emancipatório recém-avultado, como é o caso de ‘hibridismo.’ A teoria da hibridação não é solucionadora dos problemas específicos levantados pelas teorias da mestiçagem, do exótico, do multiculturalismo ou da tradução. Mas é uma teoria dotada de transversalidade, capaz de lidar com todos esses problemas, ameaçando apresentar saídas ou multiplicando-os, incorporando-os com aceitação ou ensopando-os agonisticamente. O discurso da hibridação, justamente pela ambivalência, é solidário aos problemas de outros discursos a ele relacionados. Como assertou Canclini, referindo-se a um tópico político e não epistemológico, “podemos viver em estado de guerra ou estado de hibridação” (Canclini 2008, p. xxvii). Estamos lidando, assim, com os processos de inclusão das diferenças e dos contras, na dinâmica das interseções e transações culturais, mais especificamente aquelas pleiteadas através da prática de composição de música contemporânea.

Nesse âmbito, são duas as faces principais que podem ser identificadas a partir do século XX. A primeira face engloba a referência musical a outras culturas e/ou a lida com material,

sistemas, estruturas e princípios musicais oriundos de culturas diversas, no âmbito da obra; já a segunda, engloba o exacerbamento desses processos, por parte de compositores que adotam a hibridação como “eixo conceitual de seus trabalhos” (Canclini 2008, p. xx), sobretudo no caso daqueles que são atores de contextos diaspóricos, pós-colonialistas ou transnacionais, onde a hibridação vê aproximados os seus potenciais político-social e estético. Assim, a principal diferença entre as duas faces está na profundidade crítica: respectivamente associadas a ‘carnaval conciliador’ e ‘fusão crítica,’ para usar termos do compositor baiano Fernando Cerqueira, o que diferencia a primeira da segunda é que esta última não comporta, por exemplo, atitudes exotistas, simplificadoras das práticas e elementos musicais referidos ou tomados por empréstimo.

Esse é também o tipo de distinção feita por Nicholls (1996) entre a abordagem dos compositores nacionalistas—Copland, Gershwin, Farwell, Ives e Beach— e a dos experimentalistas norte-americanos—Cowell, Cage, Harrison, Riley, Glass, Reich, Partch, Young—,⁴⁸ com relação à utilização de material musical oriundo de culturas diversas das do sujeito-compositor. Nicholls argumenta que, enquanto o primeiro grupo se “apropria imperialisticamente” de material musical ameríndio ou afro-americano para simplesmente dar um sotaque “americanizado” à tradição musical europeia, o segundo toma o transculturalismo como a “base de um método composicional (...) para revelar uma atitude de seriedade com respeito a culturas dispostas além da zona de tolerância do imperialismo”⁴⁹ (Nicholls 1996, p. 589).

O autor segue demonstrando como essa distinção se apoia na desobediência (ou indiferença) dos experimentalistas com relação a valores culturais arraigados na história da música de concerto, fato que marcaria, ainda, as diferenças na recepção pública oferecida aos membros dentro desse próprio grupo, sustentando a tese de que quanto menos explícita foi a lida com material de outras culturas, mais promissora, respeitada e rentável foi a carreira desses compositores—

⁴⁸É curioso que o autor liste os nomes dos minimalistas Glass e Reich sob a mesma rubrica experimental de nomes como o de Cage. Apesar de Nicholls não avançar na definição do que seria experimental, é razoável que se considere, esta atitude, uma marca de ruptura com valores tipicamente modernistas, que interpretam o minimalismo desses compositores como uma postura retrógrada e tradicionalista.

⁴⁹“...basis of a compositional method (...) to display an attitude of seriousness toward cultures lying beyond the imperialism’s tolerance zone...”

quadro que só se alteraria mais recentemente, segundo Nicholls, com a afirmação de alguns outros valores pós-modernos.

A tradição experimentalista norte-americana é também o alvo da análise de Corbett (2000), que se concentra naquele primeiro grupo mais radical de compositores marcado por Nicholls, levando em consideração apenas rapidamente a produção de alguns minimalistas e fechando o artigo com algumas investidas na produção de música experimental de compositores asiáticos, como o chinês Tan Dun. Corbett salienta os repetidos retornos, da parte desses compositores experimentalistas, a uma postura estética inevitavelmente primitivista/exoticista a despeito das tentativas de se fazerem entender em um universo musical plural e relativista e engajados com um suposto ideal libertário anti-imperialista.

Corbett destaca duas posturas principais com relação aos diálogos criativos travados com culturas não-ocidentais, da parte desses compositores: o ‘orientalismo conceitual’ e o ‘orientalismo de enfeite.’ De um lado, elenca a atitude de Cage e alguns cagianos, bem como a de Cowell, em suas peças para piano solo das décadas de 1920 e 30, onde os compositores se permitem influenciar por uma série de princípios musicais e por maneiras de pensar do oriente para dar vazão à sua própria música e continuar o desenvolvimento de uma linguagem pessoal; e, de outro, acomoda as atitudes voltadas à citação, ao empréstimo e à referência mais direta de material musical advindo de práticas musicais orientais, quadro em que inclui os nomes de Harrison, McPhee e do próprio Cowell.

O texto segue realizando o mesmo tipo de separação dentro do grupo de compositores minimalistas —os que dialogam com o oriente no nível da estrutura e os que realizam esses diálogos no nível do material e do som—, e é encerrado com a sugestão de que compositores asiáticos de música “ocidental” contemporânea—como Takemitsu (Japão), Tan Dun (China) e Chou Wen-Chung (Coreia)—, geralmente protagonizam, em suas composições, casos mais bem sucedidos de diálogos entre a música do ocidente e oriente, no sentido de uma postura criativa menos calcada no exoticismo. Para Corbett, tais personagens representam, indubitavelmente, a ponta mais complexa de todo esse tema, na medida em que, uma vez asiáticos nativos, geralmente reproduzem as técnicas e o estilo de apropriação musicultural de um compositor do ocidente,

John Cage, inspirado ironicamente pela filosofia oriental. Ainda assim, o autor conclui que resquícios de discurso imperialista/colonialista povoam a produção desses músicos asiáticos, que, quando muito, conseguem apenas ser o melhor exemplo de administração de um poder latente de subversão às narrativas hegemônicas.

Quando mesmo os próprios sujeitos-compositores nascidos no oriente são tomados, não só em Corbett mas em diversos outros autores, como suspeitos de adesão à uma agenda imperialista ocidental, calcada na apropriação e dominação de outras culturas, a tese que parece ser levantada é a da impossibilidade de projetos de fusão cultural, no âmbito da criação de música de concerto, que não carreguem consigo as manchas de um discurso de superioridade étnica e política. Tal tese se sustenta com o argumento de que, a despeito de a música composta ser altamente influenciada por e utilizando estruturas, princípios e material de uma cultura não-ocidental—que nesse caso é a mesma cultura de origem dos sujeitos—, esta se adequa claramente a padrões estéticos, de criação, difusão e recepção essencialmente ocidentais, aqueles padrões da música de concerto do modernismo e da vanguarda. Tal adequação subjugaria as culturas referidas ou emprestadas, rebaixando-as ou a fontes de efeitos e adornos distintivos ou a mera ferramenta de subversão técnico-musical, muitas vezes em favor dos perseguidos ideais modernos de inovação e personalidade criativa.

Esse é um argumento que pode ser rebatido tanto com o artigo de Yayoi Uno Everett (2004) quanto com o de Fredrick Lau (2004), em *Locating East Asia in Western Art Music*, livro editado por ambos. Com a primeira, não só os nomes dos compositores asiáticos supracitados, como também os de John Cage e Lou Harrison, passam isentos de qualquer acusação de imperialismo/colonialismo, na medida em que a autora atribui às obras mais maduras desses compositores características que os põem em uma posição de superação, e não de continuidade, dos antigos paradigmas do exotismo. Fica claro que Everett se apegue à ideia de que a problematização do processos criativos de hibridação desses compositores reside muito mais em “negociação cuidadosa entre discursos coletivos e subjetividades individuais”⁵⁰ (Everett 2004,

⁵⁰“...careful negotiation between collective discourses and individual subjects.”

pp. 2–5), do que em um suposto discurso imperialista embutido nesses processos (colonialismo travestido de fusão criativa), como sugere, por exemplo, Corbett.

Lau, de maneira semelhante, ao discorrer acerca das práticas criativas do que chama de ‘Nova Onda’ de compositores chineses, opõe o “trabalho filosófico” envolvido nas construções sonoras e musicais desses compositores à simples citação de melodias *folk* e às estereotipizações típicas de antigas posturas de caráter exotocista, da parte de criadores de dentro e de fora do país (Lau 2004, pp. 28–29). Associa essa nova atitude não exotizadora principalmente a John Cage, com relação ao que Corbett denomina ‘orientalismo conceitual,’ e deixa de fora do seu discurso a sinalização de qualquer suspeita acerca da existência de intenções imperialistas ou sintomas de colonização, por detrás de processos transculturais de composição musical, no caso desses compositores.⁵¹

Outros trabalhos que apresentam uma resposta a essa tendência notável de se tachar os diálogos interculturais, na criação de música contemporânea, de parte do projeto imperialista do ocidente, são o artigo de Michael Tenzer (2003) sobre a figura do compositor filipino José Maceda e a tese de doutoramento de Björn Heile (2004) sobre o compositor argento-alemão Mauricio Kagel. Aliás, Heile começa o seu trabalho apresentando uma crítica à generalização realizada pelo discurso de caráter pós-colonialista presente de maneira extensiva nos estudos dedicados à análise dos diálogos interculturais na música contemporânea do século XX. Para o autor, existem exemplos, no bojo da música moderna, de processos de empréstimo e apropriação cultural empregados para a realização de uma fusão crítica ou para a elevação de um ambiente criativo engajado culturalmente, que não só se distanciam como até mesmo questionam aquele modo de apropriação cultural viciado do exotocismo, arrolado a uma simplificação controladora da diferença e do “outro” (Heile 2004).

⁵¹ A oposição entre o enfoque conceitual e o adornístico do exótico em música é levantada também por Locke (2009), sob as rubricas “exotocismo aberto” (*Overt Exoticism*) e “exotocismo submerso” (*Submerged Exoticism*). Locke apresenta ainda uma terceira categoria: a “composição transcultural,” termo que encontra equivalência, segundo o autor, em outros conceitos em voga, como ‘composição intercultural’ e, oportunamente, ‘hibridação’ (Locke 2009, p. 229).

1.1.5 Por que hibridação?

Essa questão da apropriação musical imperialista e do exotismo em contraposição a uma postura criativa libertária e de caráter multicultural, no âmbito da composição de música contemporânea, segue aparecendo em alta voz numa série de outros estudos recentes (Taylor 2007) (Middleton 2000) (Pasler 2000) (Parakilas 1998) (Wah 2004) (Hisama 2004) (Kim 2004) (Locke 2009), além dos já citados. Não se vacila quanto à sua importância. Entretanto, a insistência nesse tópico parece mesmo é ser apenas uma adaptação solidária, pós-moderna, da mesma sensação de poder que concedeu, ao Norte, prerrogativa para o avanço imperialista violento.

O que se pode notar com razoável facilidade é uma postura geral extremamente desconfiada da academia frente à labuta intercultural no âmbito da composição de música de concerto—uma música necessariamente ocidental e acadêmica, por reputação. Como vimos em Corbett (2000), mesmo quando o objeto de pesquisa são compositores orientais desse tipo de música, a viagem pelo tema da hibridação é policiada pelos discursos ansiosos que enxergam marcas do colonialismo e do imperialismo em muitos lugares onde estas não existem. Não seria toda essa suspeita *a priori*, natural de uma auto-crítica gestada por sentimento histórico de culpa? Afinal, não é o mesmo pensamento etnocêntrico e colonizador, aquele que, quando do advento de um novo paradigma mundial de solidariedade, julga-se único detentor do poder de descolonizar?

Algumas considerações finais em torno dessa questão devem ser postas em relevo. Tendo em vista que a maioria dos estudos centrados nesses tópicos se dedicam unicamente à investigação da representação cultural na música contemporânea produzida nos Estados Unidos e Europa, ressalta-se como a questão do exotismo e do “outro,” no cerne desse tipo de música, pode ser ainda mais complexa em contextos periféricos, uma vez que há, na periferia, um poder latente de subversão com relação aos próprios conceitos de ‘exótico’ e de ‘alteridade,’ que são construções típicas do centro.

A tradição musical do centro, apesar de imitada, não é hegemônica na periferia. Quando se muda o referencial, do compositor do centro para o compositor da periferia, os papéis são invertidos, numa confusão entre o “si mesmo” e o “outro.” Que se analise o caso do Grupo de

Compositores da Bahia, por exemplo. Trata-se de um grupo com larga produção de música contemporânea, entre as décadas de 1960 e 70, reconhecida internacionalmente, mas importante, de maneira mais prática, nos âmbitos nacional e regional. À sua frente, Ernst Widmer, um compositor suíço, naturalizado baiano, educado na Europa, mas repleto de interesses (criativamente motivados) pela cultura nordestina. Dentre os compositores de maior destaque, Lindembergue Cardoso, Jamary Oliveira e Fernando Cerqueira, todos jovens compositores oriundos de cidades do interior do estado da Bahia, com vivências musicais voltadas para o repertório tradicional das bandas filarmônicas (dobrados, marchas militares, arranjos para canções folclóricas e populares) e da música popular.

Antes dos estudos formais de música na Universidade Federal da Bahia, nenhum deles tinha contato com o tipo de música que passaram a compor. E, tendo em vista o contexto cultural do Estado, até hoje amplamente governado pela música popular tradicional e midiática, o processo pelo qual passaram os compositores citados—e pelo qual continuam passando dezenas de alunos de composição da Escola de Música da UFBA—é um processo não de manutenção de uma tradição (como acontece na Europa) mas de formação de uma minoria absoluta, um foco de resistência ligado a uma tradição alienígena.

Na Bahia, assim como em todo o Brasil e América Latina, na África e nas Filipinas, ser compositor de música de concerto contemporânea é ser, portanto, “outro.” Assim, a questão do exotismo—bem como a da dominação imperialista—na composição transcultural de música, é desarticulada, senão minada, uma vez que nesses casos as noções de ‘outro,’ de ‘hegemonia,’ de ‘centro’ e de ‘periferia’ ficam bêbadas.

Além desse problema de ordem geopolítica, outro ponto a ser notado, de ordem temporal, é que a maior parte desses estudos sobre aspectos da hibridação na música de concerto contemporânea estão focados na produção de até no máximo meados da década de 1970. De lá para cá, o aumento na diversidade de culturas musicais conhecidas e a possibilidade de realizar pesquisas mais ou menos aprofundadas sobre estas, sem que sequer haja necessariamente deslocamento físico, tem habilitado os compositores a mais facilmente evitar cair em estereótipos, ao lidar com material musical exógeno. Mas, em geral, analisa-se o exotismo da música feita há

cinquenta, setenta, cem anos, utilizando-se dos parâmetros dos dias de hoje—que incluem as noções de globalização, de interculturalismo, de transnacionalismo e a existência das minorias; parâmetros que convivem com a naturalização e aceitação da morte das grandes narrativas do modernismo e com a democracia da informação.

Essas considerações reforçam—apesar do que evidenciam as maiores publicações internacionais dedicadas ao assunto dos diálogos transculturais em música, que carregam o paradigma do exotismo como direcionador de suas abordagens específicas⁵² o porquê do empenho de um novo paradigma, o da hibridação, que não só responda às necessidades epistemológicas do próprio exotismo, mas que inclua novas perspectivas em seu horizonte, por exemplo, as perspectivas do Sul—onde os binarismos simples (ex.: “si mesmo” X “outro”) não fazem muito sentido.

Por fim, uma justificativa de ordem local para o estudo desse tema é a sua aparição relevante dentro da produção daqueles compositores envolvidos com a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Em 1976, quando era diretor da instituição referida, Ernst Widmer assinou um documento endereçado à Pró-Reitoria de Extensão da UFBA, onde um projeto global de pesquisa para a área de artes, dentro da universidade.

A hibridação é o tema em jogo no *Projeto Global de Pesquisa da EMAC-UFBA* (1976) que, apesar de estar assinado por Widmer, então diretor da Escola de Música—que na época era Escola de Música e Artes Cênicas—, foi certamente resultado de reuniões envolvendo um corpo considerável de artistas-docentes dentre os quais já se encontravam, por exemplo, Lindembergue Cardoso e Jmary Oliveira. Mesmo que o termo ‘hibridação’ não apareça no documento, o seu conteúdo salienta principalmente a proposta de prática artística baseada na retomada criativa de material autóctone. A proposta vem detalhada como esforços pela não exotização desse material, uma vez que, segundo o documento, a sua “retirada” do contexto de origem, não poderia vir acompanhada da ilusão de que suas funções estéticas e práticas permaneceriam as mesmas.

Ou seja, o documento—que, não a toa, reflete de maneira notória algumas direções criativas do próprio Widmer—sugere que materiais, emprestados de outras culturas para a criação artís-

⁵²Ver Bellman (1998a) Taylor (2007) Born e Hesmondhalgh (2000a) e Locke (2009).

tica (não só musical), não conservam suas propriedades mais íntimas ao se inserir no contexto de uma obra. Esse entendimento, por consequência é um avanço no sentido oposto da exotização e do nacionalismo e aponta para a existência da necessidade de um novo paradigma para lidar com processos e diálogos interculturais na composição musical.

Como em uma espécie de desdobramento do movimento antropofágico, o que é proposto no documento é o jogo criativo entre territorialização e desterritorialização, identidade e trânsito, estratégias de pertencimento e a sua própria subversão, confusão entre o “si mesmo” e o “outro.”

Essa atitude enunciada no projeto é refletida com clareza em muitas obras de, principalmente, Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Paulo Costa Lima e Wellington Gomes. Sobretudo com Paulo Costa Lima, a partir da composição da peça *Atotô do L’homme armé* (1993)—obra cujo tema é uma síntese entre um “toque” de candomblé e a canção renascentista—, pode-se encontrar uma postura criativa muito clara inclinada à promoção de diálogos interculturais em música. Tal postura, que segundo o compositor foi despertada pelo estudo da obra de Widmer em seu doutorado, segue presente em suas obras posteriores, como por exemplo *Ibeji* (1995), *Kabila* (1996) e *Eis aqui!* (2003), em sua produção científica⁵³ e em sua prática didática em composição musical, na Escola de Música da UFBA.⁵⁴

Tendo isso em vista, parece razoável pensar na existência, desde antes do documento assinado por Widmer, de um jogo criativo e dialético entre pertencimento e não pertencimento que perpassa o pensamento composicional dos compositores da Bahia, colocando a preocupação com a interface ‘criação musical x cultura’ como um dos principais eixos na produção composicional da Escola de Música da UFBA.

⁵³Paulo Costa Lima é, por exemplo, o coordenador do grupo de pesquisa Composição e Identidade Cultural, fundado por volta do ano 2000, na Escola de Música da UFBA, hoje chamado de Composição e Cultura.

⁵⁴Essa constatação é fruto de minha experiência como seu aluno de composição desde durante o primeiro e o segundo ano da minha graduação—onde o interesse pelo tema me foi despertado em sala de aula—até as experiências mais recentes dentro do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA.

1.2 Sobre teoria da composição

Dentro da proposta de quadro tipológico que será lançada na seção 2.2, o que poderá ser constatado é a atuação de forças e vetores e a presença de uma dinâmica entre suas instâncias e elementos, no lugar de somente uma lista de categorias tão abstratas quanto inanimadas. Essa sua característica mais aberta e interativa torna razoavelmente clara a expansão de seu objeto e campo de aplicação. Se, em um nível mais básico, o quadro proposto pode ser entendido como a reunião de tipos de técnicas de promoção de diálogo intercultural em música, várias de suas formulações apontam para um sentido mais completo, tangendo, sob o ponto de vista da hibridação cultural, um entendimento mais geral sobre o processo de composição, como um todo.

Mas como esse quadro dialoga com os esforços presentes na literatura da área para a criação de uma teoria da composição? A hibridação pode ser considerada como base para um argumento teórico da composição musical? Uma teoria da composição? Ou esse quadro trata apenas do abarcamento de uma de suas partes—levando em consideração as abordagens menos específicas desses outros estudos?

Juntamente a uma avaliação de cunho analítico (seção 2.2) e outra de cunho prático-composicional (capítulo 3), a proposta de quadro tipológico será rapidamente discutida à luz de dois esforços mais ou menos recentes sobre a criação de uma teoria da composição, apontando para a noção de seu funcionamento interno, dentro do processo de compor música com hibridação.

Assim será feita, a seguir, uma rápida revisão das principais ideias de Roger Reynolds (2002), no capítulo 1 de seu livro *Form and Method*, e, depois, a exposição sucinta do ciclo de vida da composição, apresentado por Otto Laske (1991), em seu artigo *Toward an Epistemology of Composition*. Logo depois, as visões apresentadas por ambos serão confrontadas e a relação entre suas formulações será interpretada.

Esta interpretação é que será a base para que, após a apresentação do quadro proposto, um esquema que contemple as suas instâncias e vetores seja desenvolvido, traçando uma ideia sobre

qual seria o lugar da hibridação cultural, como horizonte metodológico, dentro do processo mais amplo abarcado pela teoria da composição musical.

1.2.1 Em Reynolds (2002)

Roger Reynolds (2002), no capítulo *Form*, de seu livro *Form and Method: composing music*, propõe uma visão tripartida do processo de composição musical. Para ele, qualquer investimento criativo em música passa por três questões fundamentais, que são o resumo do percurso visitado pela composição. Segundo Reynolds,

“os assuntos a serem endereçados em cada projeto [de composição] podem ser reduzidos a três questões da seguinte sorte: que tipo de perfil total [*overall shape*] é provável que funcione? Quais são os materiais mais apropriados? E quais procedimentos vão melhor servir à elaboração dos materiais escolhidos em direção à forma de larga-escala?”⁵⁵ (Reynolds 2002, p. 4)

Esse trajeto, que pode ser começado a partir de qualquer ponto e que inclui a interdependência entre as três questões enunciadas, é o que desemboca no esquema tripartido que será nosso principal foco. Na verdade, como pode ser observado na figura 1.1, e tendo em vista a utilização de termos variantes de ‘forma,’ como ‘*overall shape*,’ ‘*formal shape*,’ ‘*overall form*’ e ‘*form*,’ o trajeto e o esquema parecem se confundir, ou melhor, ser a mesma coisa, envolvendo conceitos com sentidos similares mas nomes diferentes. Diante desse fato, não dá para entender o por quê da utilização das duas figuras, nem o por que do emprego de dois termos diferentes para cada um dos níveis lá representados.

De qualquer sorte, o importante é compreender esse pensamento tripartido sobre o processo composicional e a maneira pela qual Reynolds escapa da armadilha de congelar o funcionamento desse processo, através de um esquema principal tão resumido, empregando uma série de conceitos que entram em ação no íntimo de cada uma dessas três questões-guias.

⁵⁵“...the issues addressed in each project can be reduced to three questions of the following sort: what kind of overall shape is likely to work? What are the most appropriate materials? What procedures will best serve to elaborate the chosen materials toward the large-scale form?”

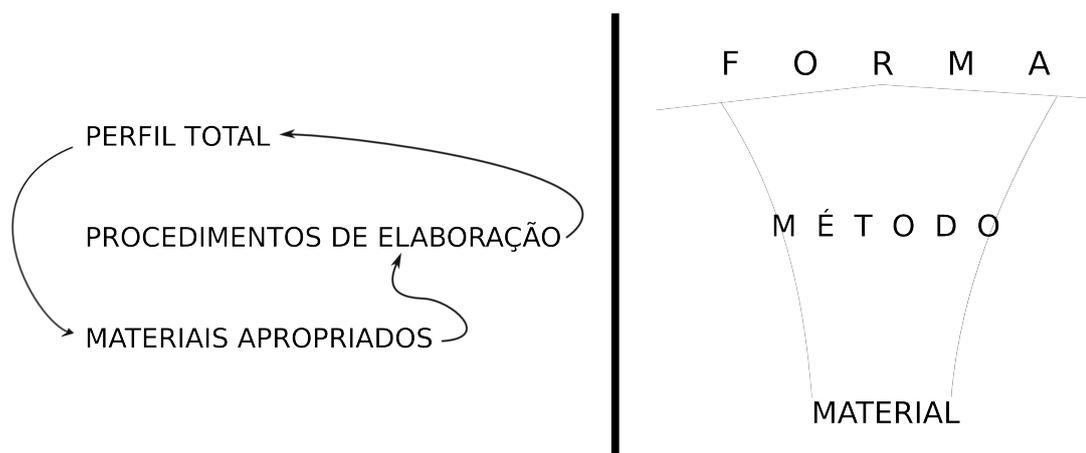


Figura 1.1: Dois esquemas diferentes para tratar da mesma coisa, em Reynolds

Para o autor, a forma está no nível mais elevado, enquanto, no mais básico, está o material. No meio, mediando a relação entre os dois, encontra-se o método, os meios pelos quais “o compositor transforma o pequeno no amplo”⁵⁶ (Reynolds 2002, p. 5). Dentro desse esquema, Reynolds observa que há dois tipos de abordagens possíveis: topo/base e base/topo.⁵⁷ A primeira parte de uma ideia do perfil total da obra, no início do processo, e a segunda parte do extremo oposto, das decisões a nível de material. Independente da abordagem, o acúmulo de material e de decisões locais coordenado pelo método, é, obviamente, uma fase inevitável do processo composicional, onde se caminha a partir do pequeno para o grande, ou seja, do material para a forma.

Assim, as abordagens topo/base e base/topo não dizem respeito a uma atitude que imprime um direcionamento linear sobre todo o processo. Ao invés disso, tratam-se apenas de distinções com respeito ao primeiro momento de decisões criativas. Durante o processo, as decisões de larga e curta escala podem se alternar—e geralmente se alternam—caoticamente; ou seja, o total do caminho processual é um zigue-zague topo/base/topo e os dois tipos de abordagem levantados por Reynolds dizem respeito apenas à representação primeira da intenção expressiva⁵⁸ do compositor, se é do reino da forma (desenho total) ou do material.

⁵⁶“...the composer transforms the small into the large.”

⁵⁷“*Top/down*” e “*Bottom/up*.”

⁵⁸“*Expressive Intent*.”

Dentro desse processo de mediação do método há a associação de diversos conceitos que, para Reynolds, dizem respeito ao bom funcionamento da forma, entendida como toda a rede de relações entre os níveis macro e micro da obra. São mais de sessenta conceitos dentre os quais destacam-se, com relação ao bom funcionamento da forma em sua relação global/local: inteireza, sensação de pertencimento, integridade e coerência;⁵⁹ intenção expressiva e ímpeto;⁶⁰ dimensionalidade e profundidade;⁶¹ consistência estética e ajustamento sensitivo;⁶²

Os quatro primeiros termos dizem respeito à maneira como o “evento local antecipa o nível macro assim como a forma total convida o detalhe”⁶³ Integridade e coerência são medidas relacionadas à sensação de pertencimento que se tem na presença de uma obra, relativo à correlação entre os seus níveis macro e micro, o que, como um todo, é chamado de inteireza. Integridade são as relações objetivas entre esses dois níveis, enquanto coerência é a rede de relações subjetivas dentro da inteireza.

Intenção expressiva é a necessidade primeira, incipiente, de fazer uma música e a sua tomada de forma inicial. Pode ser tanto a representação das emoções, narrativas ou personalidade do compositor, quanto, por exemplo, a sua maneira de operar. Já o ímpeto é definido, por Reynolds, como uma semente de ideia, que gera energia criativa para a composição de toda a obra e que responde ao processo, na medida em que este avança em direção à obra finalizada.

Novamente fazendo uso do binário objetividade/subjetividade, dimensionalidade é uma medida associada ao intelecto, relacionada à capacidade de antecipação, reflexão e comparação, no processo de discernimento sobre a composição em andamento. Pela via da subjetividade, a profundidade é uma medida ligada à constância de perspectiva e ao envolvimento emocional causado por/criado em uma música. Consistência estética está ligada à presença de limites dirigidos por via da linguagem musical empregada em uma obra e se relaciona com o ajustamento sensitivo, controlador das pequenos desvios e dos desrespeitos a esses limites.

⁵⁹“Wholeness,” “sense of belonging,” “integrity” e “coherence.”

⁶⁰“Expressive intent” e “impetus.”

⁶¹“Dimensionality” e “depth.”

⁶²“Aesthetic consistency” e “sensitive adjustment.”

⁶³“The local event anticipates the macro level in some way just as the overall form invites its detail.”

1.2.2 Em Laske (1991)

O “ciclo de vida composicional” foi apresentado por Laske (1991), em seu artigo *Toward an Epistemology of Composition*, onde argumenta em favor da composição como um dos caminhos possíveis para se olhar para e entender a música. No mesmo artigo, demonstra ainda uma série de implicações da interface música e inteligência artificial, sobretudo através do enfoque insistente na composição musical assistida por computador.

Dentro do âmbito desta pesquisa, interessa mesmo entender a proposição desse ciclo de vida da composição, cuja construção é relativa não somente à música, mas a qualquer tipo de composição artística. Laske parte da ideia de que toda composição pode ser encarada como um design, que, por sua vez, pode estar relacionado a uma abordagem dualística ou holística da criação artística. A dualística é aquela que é concebida como uma “ação humana exercida sobre uma tarefa externa.”⁶⁴ Já holisticamente, “design é uma ordem relacional entre o criador e seu ambiente”⁶⁵, a interação entre obra e criador, disposta sobre um fluxo constante derrubador de fronteiras (Laske 1991, p. 243).

O ciclo da composição, segundo o autor, “compreende todos os processos (mentais e materiais, imaginativos bem como factuais) que ocorrem durante o ato de fazer arte.”⁶⁶ (Laske 1991, p. 244) Como pode ser notado na figura 1.2, segundo o proposto no ciclo, qualquer composição artística—apesar de o autor dar ênfase à musical—compreende um nível da ideia, que gera um plano, e segue para três modelos complementares, passando por diversos estágios até o resultado final, o próprio objeto/obra.

Esses estágios são, como observado, o nível analítico, o nível de síntese, o de especificação e o de implementação da obra de arte. É no primeiro deles que o material é coletado e seus dados são avaliados e entendidos, em sua versão “crua.” Na etapa da síntese, essas coleções estáticas de material são transformados em limites e restrições no sentido da criação de um design compositivo funcional. No nível da especificação, “essas restrições são então usadas [...]

⁶⁴“...human action exerted upon an outer task.”

⁶⁵“...design is a relational order between a designer and his environment;”

⁶⁶“...comprises all processes (mental e material, imagined as well as factual) occurring during the act of art making.”

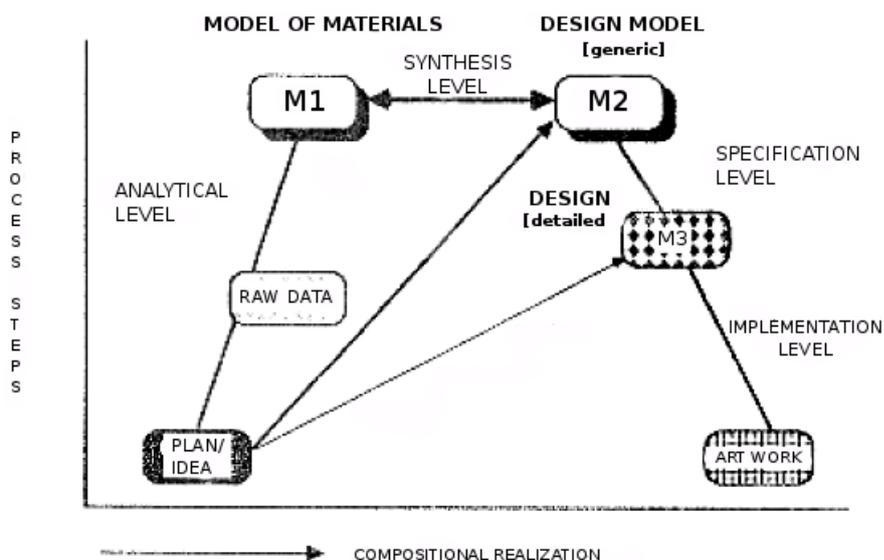


Figura 1.2: Ciclo de Vida Composicional, Otto Laske (1991)

para bosquejar as funções e as relações funcionais entre componentes da obra de arte”⁶⁷ (Laske 1991, p. 245). Finalmente, no nível da implementação, essas relações funcionais são aplicadas por meio de operações e materializadas em termos de recursos específicos.

Laske atenta para o fato de que se pode começar praticamente de qualquer ponto do ciclo, no processo de composição de uma obra, exceto, obviamente, do último estágio, aquele da obra já pronta.

1.2.3 Reynolds X Laske

Ao buscar cruzar as formulações de Reynolds (2002) com as de Laske (1991), está-se trabalhando com a ideia primeira de que o objeto dos dois é um só, a criação musical—por mais que, no caso de Laske, a abertura seja maior e o seu esquema se refira à criação artística como um todo. Ou seja, a hipótese lançada é a de que, porque estão falando sobre a mesma coisa, de um ponto de vista parecido—o de um esforço acadêmico e reflexivo—, as suas teorias e os seus esquemas podem ser relacionados entre si. O nosso maior intento, com isso, é sintetizar uma formulação mais completa, o que vai acontecer de fato na seção, quando da interação

⁶⁷“These constraints are the used [...] to outline the functions and functional relationships between components of the art work.”

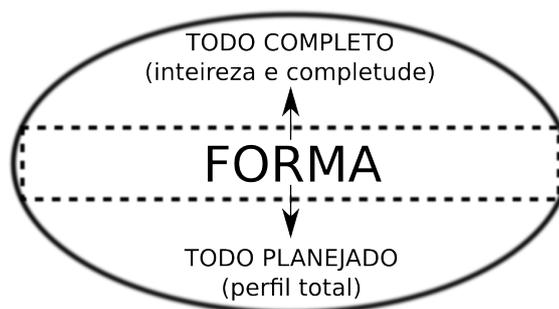


Figura 1.3: Interpretação do nível da forma, de Reynolds

dessa síntese com a contribuição teórica para a área da composição representada pelo Quadro da Híbridação.

Para tal, precisamos fixar, para o bem desse cruzamento proposto, alguma interpretação mais decidida a respeito do uso do termo ‘forma,’ por Reynolds. O capítulo em questão, do livro de Reynolds, foi alvo de intensa discussão durante os “Seminários em Composição,” ministrados pelo Prof. Paulo Costa Lima, durante o semestre de 2010.1, dentro do curso de mestrado em música do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA. Grande parte dos resultados e da provocação dessas discussões se encontra publicada no sítio virtual da disciplina⁶⁸ e é basicamente de lá que surgem as interpretações bosquejadas aqui.

Na figura 1.3, está representada a interpretação do conceito de forma, nível presente no esquema tripartido apresentado por Reynolds (ver fig. 1.1). Devido à quantidade de termos ligeiramente distintos para falar aparentemente da mesma coisa, esse nível da forma pode ser entendido tanto como a inteireza e completude, fruto da rede de conexões objetivas e subjetivas entre o global e o local, em uma obra finalizada, quanto como a projeção desses atributos, seja na fase pré-composicional ou nas contínuas transformações processuais do planejamento. Ou seja, a forma pode tanto se referir à obra finalizada (*‘form,’ ‘whole,’ ‘overall form’*) quanto à sua projeção a nível global (*‘overall shape,’ ‘formal shape’*).

Tendo esclarecido um pouco o nebuloso nível “forma” do esquema lançado pelo compositor norte-americano, podemos trançar um no outro, Laske em Reynolds, mais facilmente, fazendo surgir um novo esquema (híbrido, mas nem tanto) a partir dos dois revisados. Com a figura 1.4,

⁶⁸<http://topo-base.composicao-e-cultura.com>

um extrato do esquema de Laske é interpretado como o detalhamento do esquema tripartido de Reynolds, abarcando sinteticamente etapas e níveis mais nebulosos do processo composicional.

Assim, o nível analítico, o de especificação e o nível da obra (da parte de Laske), estão inteiramente relacionados, respectivamente, ao material, ao método e à forma (da parte de Reynolds). Por sua vez, os níveis de síntese e implementação (Laske) são o açambarcamento de etapas mais ambíguas, das interseções entre, no caso do primeiro, o material e o método, e do segundo, entre o método e a forma.

Reynolds tampouco deixa clara a distinção entre outros dois conceitos correlatos, ‘intenção expressiva’ e ‘ímpeto.’ Mas a relação é bastante clara, considerando Laske, entre intenção expressiva e plano, e entre ímpeto e ideia—este último muito mais concentrado, uma energia-semente, e o primeiro a expressão de uma intenção, uma meta expressiva que se tensiona em direção à forma, em seu sentido pré-composicional de perfil total da obra.

Finalmente atingimos, no capítulo seguinte, a abordagem da hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação musical contemporânea. Após a apresentação da proposta do quadro tipológico já citado, haverá uma retomada da interpretação cruzada das visões de Reynolds e Laske—apresentada nesta seção—, fundamentando uma reflexão inicial sobre a atuação desse quadro dentro do funcionamento mais amplo do processo criativo musical.

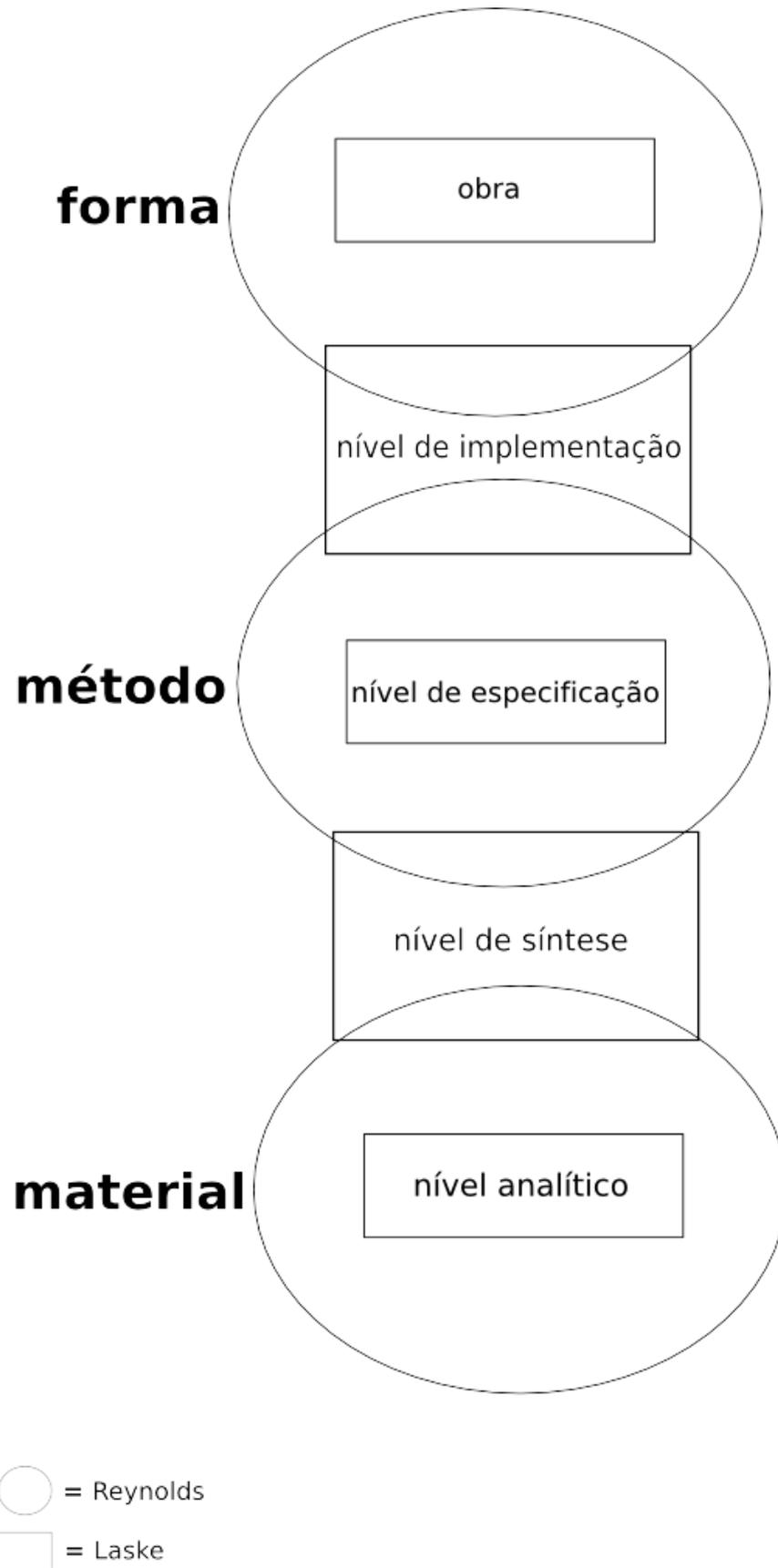


Figura 1.4: Esquema Reynolds x Laske

Capítulo 2

Hibridação como horizonte metodológico

Durante o passeio realizado pela bibliografia acerca do tema dos diálogos interculturais em música e, mais especificamente, na composição de música contemporânea, foi possível:

- Notar a variedade de termos e conceitos que são aplicados, nas mais diversas situações, para descrever e explicar esses processos;
- Perceber a importância que o paradigma exotista tem para grande parte dos estudos revisados, sobretudo ao trazer à tona questões da apropriação musicultural de cunho imperialista/colonialista do ocidente com relação às outras culturas;
- Analisar como a hegemonia desse paradigma, nos discursos sobre os processos transculturais em música, pode ser um resultado irônico da mesma visão eurocêntrica que é combatida por esses estudos;
- E, finalmente, entender o porquê do recrutamento do paradigma da hibridação cultural para a área da música, tendo em vista o seu potencial de compreensão dos problemas específicos dos mais diversos termos e conceitos relacionados, bem como a sua propriedade para tratar desses diálogos interculturais sob óticas distintas daquelas do centro, em sua superação dos binários simples e em seu gosto pela ambivalência.

Agora, após melhor compreender a situação atual do estudo da hibridação cultural em seu campo de origem—os estudos culturais—, nas artes, na música e na composição de música contemporânea, parte-se para uma investigação de caráter mais técnico, no âmbito específico da análise e prática de composição musical. Porém, antes de prosseguir, é razoável que se dedique algumas linhas sobre a escolha do termo ‘horizonte metodológico,’ em detrimento de ‘metodologia,’ além de antecipar, de forma sintética, do que trata cada etapa deste capítulo.

‘Método’ é um termo óbvio que dispensa apresentação. Suas definições clássicas, encontradas nos dicionários, são “maneira de proceder” e “processo racional para alcançar um determinado fim.” Essas definições apontam ainda a afinidade do termo com a sobriedade e a ponderação, além de com buscas preocupadas com a verdade. Para além dos dicionários, seus significados históricos agregados apontam para o rigor científico e para o pensamento sistemático, bem como para a adesão, durante um percurso científico, a linhas e correntes teóricas específicas.

Tendo isso em vista, a adaptação terminológica que associa ‘método’ a ‘horizonte’ se baseia, através de uma adição sutil de significado, na necessidade de atribuir uma maior flexibilidade ao primeiro termo. Ou seja, a escolha da expressão ‘horizonte metodológico’ para designar a lida com o aproveitamento/ressignificação criativa da hibridação cultural, em música, tem a ver com o desejo de flexibilizar o que usualmente se entende por metodologia, avançando no sentido de sua destituição de compromissos com uma verdade ou com discursos unívocos.

Dessa maneira, ao invés de se alvitrar, na presente pesquisa, a construção de um sistema, o que é apresentado é uma coleção satisfatoriamente ampla de estratégias e procedimentos—detectados na literatura musical e musicológica—organizada de forma tal que sirva como base para a composição de obras fundadas, sob os pontos de vista da hibridação, na promoção de diálogos interculturais. Essa atitude para com a metodologia é, finalmente, reflexo da crença na impossibilidade do engessamento do método na criação musical.

2.1 Que horizonte é esse?

Para avançar em direção ao que seja esse horizonte metodológico, primeiramente serão revisadas três proposições distintas de quadros taxonômicos relacionados a processos criativos de promoção de diálogo intercultural em música.⁶⁹ São construções sintéticas, reunidoras de diversos tipos de procedimentos e estratégias composicionais recorrentes em obras onde material, estruturas, princípios, técnicas e/ou instrumentos característicos de distintas culturas são empregados, conjunta e dialogicamente. Depois, na seção 2.2, será proposto o Quadro Tipológico da Híbridação Cultural em Composição Musical, elaborado a partir da reexaminação, sob o viés da híbridação, dos três quadros supracitados. A nossa proposta de quadro tipológico, por sua vez, será avaliada através de esquetes analíticos de obras compostas a partir do século XX e da elaboração de memorial descritivo do processo composicional de quatro obras musicais (cap. 3), compostas como uma resposta aos avanços da parte teórica e analítica da pesquisa.

Relembrando as duas faces da híbridação cultural no âmbito da criação de música contemporânea, apontadas no início da seção 1.1.4—simples e pontual envolvimento criativo com a diversidade de culturas musicais *versus* estabelecimento disso como eixo conceitual de trabalho—não há, no que diz respeito ao presente trabalho, o interesse em valorar os diversos tipos de abordagem de material musical característico.⁷⁰ Assim, não constitui o foco da pesquisa apontar quais exemplos, elencados durante a apresentação do quadro tipológico, pertencem à primeira ou à segunda face. O que nos interessa, antes, é a investigação acerca de como esses diálogos são travados justamente nas mais diversas situações, mas dentro do escopo da produção musical contemporânea.

⁶⁹a) “Taxonomia das estratégias de integração entre recursos musicais da Ásia e do Ocidente,” de Yayoi Uno Everett (2004, p. 16); b) “Tipologia da representação transcultural em música,” de Björn Heile (2004, pp. 70–76); c) “Quadro temático de diálogos interculturais em composição musical,” de Paulo Costa Lima (2005)

⁷⁰Contudo, tenho de admitir uma maior afinidade pessoal com as posturas criativas que se distanciam da manipulação meramente exotocista deste material—no sentido de representações simplistas, construção e elevação de estereótipos, crença na pureza dos materiais retirados de seu contexto ou carência de subversão estilística—sobretudo no que diz respeito à parte deste trabalho dedicada à prática criativa, à composição musical em si. Naturalmente, essa afinidade pode ser refletida no modo como a pesquisa se desenvolve, bem como nos exemplos escolhidos. Mas filtrar exemplos e direcionamentos, baseando-se na atribuição de valores e preferências não é uma preocupação fundamental.

Além disso, está claro a esta altura que não se pode atribuir nomes de compositores específicos a cada uma dessas categorias, como se os sujeitos que acabam sendo visitados nesse percurso fossem instâncias criativas fixas; o mesmo compositor que ora adota o ‘carnaval conciliador,’ pode já ter se aventurado ou vir a se aventurar com a ‘fusão crítica,’ e vice-versa. Relevantes são, portanto, os processos, e não as obras ou as personagens. Por isso, há de se notar, é ‘hibridação’—e não ‘hibridismo’ ou ‘música híbrida’—o nosso tema.

2.1.1 Taxonomia das estratégias de integração entre recursos musicais da Ásia e do ocidente, de Yayoi Uno Everett

Após discorrer sobre três tópicos distintos, em seu artigo *Intercultural Synthesis in Western Art Music*—a saber: a) influências do oriente na música contemporânea de compositores ocidentais; b) o processo histórico de ocidentalização de Japão, China e Coreia; e c) investigação acerca do binômio produção x recepção de diálogos interculturais em música—, Everett (2004) formula um quadro com os tipos de estratégias criativas envolvidas nesses diálogos, a partir, especificamente, de exemplos retirados da produção de música contemporânea pós-1945, que carregue a lida com elementos da música tradicional asiática em seu bojo.

Assim, apoiando-se em exemplos de compositores como Cage, Messiaen, Stockhausen, Tan Dun, Kaija Saariaho, Britten, Harrison, Wen-chung, Zorn e Takemitsu, e organizando as estratégias identificadas em três categorias distintas, a autora chega à construção da tabela 2.2, que representaria uma taxonomia da integração entre recursos musicais da Ásia e do Ocidente.

Everett escolhe, para organizar o seu quadro de estratégias, uma trajetória marcada pelo alargamento progressivo do nível de profundidade da fusão entre Ásia e ocidente. Na primeira categoria, chamada de ‘transferência,’ as estratégias listadas denotam o processo de incorporamento em que “recursos culturais asiáticos (ex.: texto, música, filosofia) são emprestados ou apropriados dentro de um contexto musical predominantemente ocidental”⁷¹ (Everett 2004, p.

⁷¹“East Asia cultural resources (e.g.: text, music, philosophy) are borrowed or appropriated within a predominantly Western musical context.”

Transferência	Sincretismo	Síntese
Recorrência a princípios estéticos ou sistemas formais s/ referência icônica a sons asiáticos	Transplante de atributos asiáticos de timbre, articulação ou sistema de escalas para instrumentos ocidentais	Transformação de sistemas, forma e timbres tradicionais em uma distintiva síntese dos idiomas asiático e ocidental
Evocação de sensibilidades asiáticas sem empréstimo musical explícito	Combinação de instrumentos e/ou sistemas de afinação de conjuntos musicais asiáticos e ocidentais	
Citação da cultura através de meios literais ou extramusicais		
Citação de material musical preexistente, na forma de colagem		

Tabela 2.2: Estratégias composicionais para integrar recursos musicais asiáticos e ocidentais, Everett (2004)

15). Já na segunda, ‘sincretismo,’ “recursos musicais asiáticos e ocidentais são processualmente fundidos em uma determinada composição”⁷² (Everett 2004, p. 18).

Em ‘síntese,’ última categoria elencada, Everett aponta o grau máximo de fusão, o qual estaria “reservado para aquelas obras que efetivamente transformam os idiomas e recursos culturais em uma entidade híbrida (de maneira que que eles não sejam mais discerníveis como elementos separáveis)”⁷³ (Everett 2004, p. 19).

O quadro acima se encontra organizado coerentemente de tal forma que se pode admitir que as estratégias composicionais de promoção de diálogos interculturais (como um todo e não somente entre ocidente e Ásia) estejam arrumadas a partir do grau de fusão de cada parte constituinte. O problema da taxonomia proposta por Everett é que, ao concentrar inteiramente o seu foco no que chama de *East Asia* e ocidente, parece adotar a mesma postura sobre a qual dirige sua crítica nas seções iniciais do ensaio, aquela mantenedora do binário ocidente x oriente—e de outros binários associados—, através, sobretudo, de formulações vagas como “sons asiáticos” e “sensibilidades asiáticas.”

⁷²“Asian and Western musical resources are procedural merged within a given composition.”

⁷³“...reserved for those works that effectively transform the cultural idioms and resources into a hybrid entity (so that they are no longer discernible as separable elements).”

Além disso, como se mede essa profundidade do grau de fusão entre elementos de culturas distintas? Como definir, além de sensibilidade asiática, esse tal contexto musical predominantemente ocidental? A autora parece se apegar demasiadamente ao resultado final, em termos de estilo, e não aos processos de mistura, que incluem a conversa, o embate e até mesmo a repulsa entre os elementos. Ou seja, além de pôr um pé na armadilha dos binários que critica e de restringir seu campo à música tradicional asiática, excluindo todo o resto de possibilidades de diálogos interculturais que poderiam se encaixar em sua teoria, além da música pop da Ásia, ou da cultura *animé*, por exemplo, Everett está preocupada, em sua taxonomia, com o objeto e não com os processos internos. Talvez por isso cunhe o termo ‘fusão’ em detrimento de ‘diálogo intercultural,’ e ao fazer assim, fala de mistura (que ou ocorre ou não) e não de hibridação (que pode ou não resultar em um objeto híbrido).

2.1.2 Tipologia da representação transcultural em música, de Björn Heile

Já Björn Heile (2001), parte da análise da peça *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*, do compositor argenteo-alemão Mauricio Kagel para, primeiro, realizar uma crítica às abordagens pós-colonialistas sobre processos transculturais de composição musical e depois erguer uma tipologia da representação transcultural em música, apoiando-se nas teorias de análise dos discursos de Bakhtin.

São sete tipos de representação transcultural em música, identificados a partir da análise da peça de Kagel, sendo que o quadro tipológico de Heile encontra-se organizado não por grau de fusão, mas por nível de aproximação e distanciamento das fontes de referência (ver tabela 2.3). Assim, encontra-se a citação literal em um extremo e a “alusão abstrata, quase imperceptível,” em outro, sempre em vista da interferência mútua entre o que o autor chama de material de referência e material autoral.

A maior riqueza encontrada no trabalho de Heile é o detalhamento com que desenvolve seus argumentos em favor da presença de uma hibridação criativa—e não excedora de poder e controle sobre um ‘outro’—no trabalho de representação transcultural de Kagel. Heile identifica

Citação literal	Uso de material musical em sua forma original
Representação de gênero	Utilização de uma série de princípios e articulações identificadas com um gênero ou estilo característico
Representação conceitual	Aplicação de propriedades estruturais abstratas de uma fonte musical, sem conexão necessária com aparência idiomática
Representação perceptiva	Focada na efeito estético de uma música, o caráter sonoro de uma música/cultura musical de referência, sem apego à utilização de elementos estruturais identificáveis.
Representação ficcional	Referenciação a uma fonte cultural inventada ou um folclore imaginário.
Representação ilustrativa	<i>Tone-painting</i> . Representação de clima, cena ou cultura sem trabalho intertextual.
Simbolismo abstrato	Representação de outras culturas ou a uma música sem referências icônicas.

Tabela 2.3: Tipos de representação transcultural em música, Heile (2001)

as maneiras pelas quais o compositor ironiza a própria tendência exotizante/imperialista das representações na música europeia, através da referência ao repertório das orquestra de salão, formado frequentemente por arranjos “macaqueados” de músicas de países asiáticos, do Oriente Médio e do Caribe.

A proposta de Heile está bem mais próxima do pensamento da hibridação cultural do que a proposta de Everett, uma vez que, ao priorizar os processos e a convivência de diversos graus de distanciamento com relação a uma fonte de material cultural e também ao incluir o ocidente—e as suas próprias estratégias de representação transcultural—no cerne de um jogo dialógico afastado de binarismos, o autor se distancia da abordagem essencialista de cultura, enfatizando a interconectividade e a influência cultural recíproca, ao invés da ilusória existência de identidades congeladas e da representação simplista de dinâmicas culturais complexas.

No entanto, a sua construção está de tal maneira atrelada à representação musical, que não pode ser considerada abarcadora dos processos de hibridação cultural em música, uma vez que esta última não parece guardar compromisso com a representação ou referenciação.⁷⁴ Afinal, como é bem sabido—e como é apontado e discutido tanto por Heile quanto por Everett—, a

⁷⁴O próprio Heile cai nesse problema, na medida em que cria categorias de representação que fogem da representação estrita.

questão da representação musical é uma questão não só inerente à *poiesis*, mas sobretudo à recepção da obra de arte, levando em conta justamente os *backgrounds* culturais dos possíveis receptores.

Além disso, apesar de toda formulação muito bem levantada, Kagel não deve ter apresentado todas as possibilidades de representação transcultural em música durante um único conjunto de peças. Com o método escolhido por Heile, partindo do particular para o geral, corre-se o risco de cometer generalizações muito unívocas para um tema tão pouco estático e nunca definido.

2.1.3 Quadro temático de diálogos interculturais em composição musical, de Paulo Costa Lima

Paulo Costa Lima (2005), por sua vez, elenca quatro horizontes temáticos para o assunto das interações interculturais na prática composicional contemporânea no século XX e XXI, em seu artigo *Baião de Dois: Composição e Etnomusicologia no Forró da Pós-Modernidade*. A fim de apontar os encontros e desencontros entre as práticas e agendas das duas disciplinas citadas no título do artigo, Lima afirma que o tema da hibridação, apesar de presente desde muito tempo na história da música, afinou-se, em alguns pedaços do século XX, com as vontades do modernismo e das vanguardas musicais, através de:

colagens e empréstimos	Existem desde sempre. No século XX alimentam a linha composicional de inspiração folclórica trabalhando no âmbito de uma certa recomposição das tradições românticas. Mas também podem ser recursos específicos de construção musical da vanguarda tal como em <i>Telemusik</i> (1996) de K. Stockhausen, que evoca uma multiplicidade de contextos de música étnica e popular. Vale lembrar ainda, no âmbito local, os <i>Quodlibets</i> de Ernst Widmer.
apropriação/reconstrução de concepções e atitudes filosóficas	É bem exemplificado por alguns trabalhos de Cage, <i>Ryoanji</i> (1983) por exemplo, que não busca qualquer proximidade sonora com o Oriente, apenas invoca a imagem de um jardim de pedras japonês, como forma de propiciar alguns eventos inspirados a partir dessa disposição.
interpenetração de materiais	Esses dois últimos horizontes são muito relacionados entre si. É como se o último fosse uma 'intensificação' do penúltimo. Ambos os horizontes são muito caros aos 'Compositores da Bahia,' e podem ser exemplificados por trabalhos de Widmer, Lindemberg Cardoso, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira e este que escreve [Paulo Costa Lima].
plasmação estrutural de princípios e sistemas	

Tabela 2.4: Quadro temático de diálogos interculturais em composição musical, de Paulo Costa Lima (2005)

Cita rápidos exemplos para cada categoria, passando por Stockhausen e Cage, até chegar em Ernst Widmer e Lindembergue Cardoso. Apesar de a formulação de Lima ser a mais sintética de todas, no sentido em que parece englobar mais procedimentos diversos em menos categorias, carece de maiores detalhamentos e conceitualizações, justamente pela natureza e objetivos do artigo, e acaba mesclando a última categoria com a penúltima—alertando para o fato de uma ser a intensificação da outra.

Apresentadas, finalmente, as três estruturas sintéticas de tipos de diálogos transculturais em composição musical, parte-se agora para a formulação de um quadro tipológico de processos de hibridação cultural que intenciona contornar os problemas apontados em cada, adaptando-as ao conceito e ideias de hibridação cultural.

2.2 Proposta de Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical

Baseando-se na análise, conformação e síntese das tipologias de Everett (2004), Heile (2001) e Lima (2005), uma proposta de quadro tipológico de processos de hibridação cultural para a composição é apresentada, enfocando especialmente a produção de música de concerto contemporânea, campo cujo repertório fornece os diversos exemplos utilizados na parte analítica deste trabalho e cujo estilo/linguagem guia as obras compostas como parte da avaliação prática dos processos abarcados.

Como foi observado, apesar de cada um dos três avanços teóricos supracitados representar uma satisfatória visão do assunto dos diálogos interculturais na composição de música de concerto contemporânea, tendo em vista as suas propostas específicas, todos apresentam pequenas inconformidades ou incompletude com relação a uma abordagem calcada na teoria da hibridação cultural, em seu sentido intencional, para lembrar Bakhtin (1981), ou em seu caráter de papel social ativo, para lembrar Santos (2009) e Canclini (2008).

Com Everett (2004), ao passo em que encontramos uma razoável gama de estratégias criativas de fusão intercultural, bem organizadas em níveis progressivos de profundidade da mistura, deparamo-nos, por outro lado, no correr de sua proposição taxonômica, com o abraço (não-intencionado) do binário ‘ocidente x oriente,’ havendo a preocupação mais enfática no objeto final híbrido do que nos processos de hibridação, além da restrição de sua tipologia aos processos envolvendo recursos culturais da ‘East Asia’ e do ocidente.

Em Björn Heile (2004) são lançados uma tipologia e um aporte discursivo bem armados contra os binarismos simples, bem como contra aspectos perigosos de alguns discursos críticos generalizantes, embutidos no ponto de vista geralmente meritório do pós-colonialismo.⁷⁵ Contudo, o seu compromisso absoluto com a representação desfavorece a análise de situações criativas onde os materiais culturais não se querem mostrar ou aludir, em obras cujos diálogos interculturais jazem por detrás da superfície ou a integram de maneira muito sutil.

Já com Paulo Costa Lima (2005), temos apenas a indigitação de um caminho a ser vasculhado tendo em vista a ausência de desenvolvimento do seu quadro temático, fato justificado pelos próprios alvitre do artigo, que não passam exatamente por uma proposta de organização de estratégias de fusão entre recursos musicais de culturas distintas. No entanto, esse quadro é uma elaboração proveitosa para o que será proposto a seguir, uma vez que suas categorias apresentam um alto poder de síntese, englobando, cada uma, diversas estratégias e procedimentos e, sobretudo, por não guardar nenhuma espécie de compromisso com a representação musical—como Heile—e nem com a natureza final dos objetos, com relação ao seu “grau de hibridismo”—como Everett.

O Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical—doravante Quadro da Hibridação—não é apenas uma lista de tipos de estratégias, apesar desta estar incluída em seu bojo e de ser a sua principal formante. A proposta inclui uma formulação mais abrangente acerca do funcionamento geral dos processos de hibridação cultural no cerne da criação de música, mais especificamente naquele tipo de prática musical comumente rotulada como “contemporânea.” Ou seja, além da apresentação de uma tipologia de estratégias de hibrida-

⁷⁵Ver página 33.

ção, o quadro representa uma investida teórica na incorporação dessas estratégias no íntimo do processo composicional—como a hibridação acontece no compor⁷⁶—e no entendimento geral dos processos de promoção de diálogos interculturais em música—como acontece o compor da hibridação—, através da organização de um horizonte metodológico, e não de um método, bosquejador de caminhos fluidos guiados por uma linha de condução mais ou menos estável.

Assim, o quadro se encontra dividido em cinco instâncias, a saber: atitude fundamental, processos/designs formativos, forças transversais, estratégias e procedimentos. O levantamento tipológico, ou seja, a atribuição e estudo de tipos, dá-se especificamente nas duas últimas instâncias do quadro. As duas primeiras são complementos processuais dos tipos listados, ferramentas de ligação de toda a tipologia de estratégias e procedimentos à teia de ações do processo composicional, amplamente falando, e a instância das ‘forças transversais’ abarca vetores de ordem interna (estética) e externa (social), com relação ao processo composicional, que agem sobre e reagem à obra.

A seguir, cada instância do Quadro da Hibridação será definida e sucintamente discutida. Especificamente nos tópicos ‘estratégias’ e ‘procedimentos,’ o quadro será avaliado analiticamente, por meio da demonstração de fragmentos de análises de obras comumente identificadas com o repertório de música contemporânea.

2.2.1 Atitude Fundamental

A atitude fundamental de uma composição é uma formulação sintética que representa a ideia (Laske 1991) ou ímpeto (Reynolds 2002) para o todo da obra e/ou de seu processo de criação. Diz respeito a uma coleção de decisões de longa proporção (processos/designs formativos e estratégias) que representam a postura criativa do compositor durante esse processo. Apesar de ser a representação sintética central da ideia, não está sozinha e aparece, geralmente, acompanhada de uma série de outras atitudes que interagem entre si, na medida em que a instância do ímpeto/ideia é mais fluida do que sólida e tende a reagir dialogicamente com todo o resto do

⁷⁶Abordado de maneira enfática na seção 2.3.

Ex. 1:	Ex. 2:
<ul style="list-style-type: none"> • Em <i>Ritual</i>, Lindembergue Cardoso cria um ambiente relacionado, simultaneamente, a princípios, procedimentos e eventos oriundos da prática musical do candomblé (repetição em vários níveis, estrutura rítmica característica, etc.), da tradição musical sinfônica (técnicas tradicionais de instrumentação e orquestração) e da vanguarda europeia (serialismo, dissonâncias emancipadas, atematicismo etc.). • Essa é a representação sintética de um nível central do ímpeto/ideia da obra. • A atitude fundamental de <i>Ritual</i> pode, assim, ser denominada “hibridação.” 	<ul style="list-style-type: none"> • Em <i>Die Stücke der Windrose für Salonorchester</i>, Mauricio Kagel constrói a representação de culturas musicais de várias partes do globo através da fricção entre dois vetores, o da cultura de origem do material emprestado e o subjetivo-pessoal (que envolve uma série de técnicas de composição de música contemporânea), com a interferência de um terceiro vetor, o ponto de vista geográfico-cultural de receptor imaginado da obra. • Essa é a representação sintética de um nível central do ímpeto/ideia da obra. • A atitude fundamental pode, da mesma forma, ser denominada “hibridação.”

Tabela 2.5: Hibridação como atitude fundamental: dois exemplos

processo criativo. Ou seja, a visão do todo do processo de composição de uma obra musical, com relação ao seu ímpeto ou ideia, é orientada por meio de uma rede de atitudes criativas, de onde uma atitude fundamental pode ser destacada.

A razão pela qual a atitude fundamental é o ponto de partida da apresentação do Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical, é que basta que se possa encontrar a atitude da hibridação operando dentro da rede de atitudes de uma obra/processo, para que o quadro sirva, em alguma medida, à sua análise/composição. Na maior parte das obras usadas como exemplos neste capítulo e em todas as obras compostas como parte deste trabalho, a atitude criativa da hibridação não é só localizada dentro de suas redes de atitudes, mas interpretada como sendo a formulação sintética nuclear da ideia (ver exemplos na tabela 2.5).