

SÉRIE ANTROPOLOGIA

164

**SISTEMAS ABERTOS E TERRITÓRIOS
FECHADOS: PARA UMA NOVA COMPREENSÃO
DAS INTERFACES ENTRE MÚSICA E
IDENTIDADES SOCIAIS**

**José Jorge de Carvalho
Rita Laura Segato**

**Brasília
1994**

**SISTEMAS ABERTOS E TERRITÓRIOS FECHADOS:
PARA UMA NOVA COMPREENSÃO DAS INTERFACES ENTRE
MÚSICA E IDENTIDADES SOCIAIS¹**

José Jorge de Carvalho
Rita Laura Segato

- I -

Os Sistemas Musicais e Suas Margens

Uma pesquisa sobre os trabalhos disciplinares em Etnomusicologia e Musicologia publicados nas últimas décadas mostra a permanência de uma perspectiva teórica que se sustenta na vinculação, não problematizada, dos estilos musicais conhecidos, sejam eles tradicionais ou não, a identidades sociais razoavelmente definidas (étnicas, de grupo, generacionais, de gênero, entre outras). Mesmo quando a ênfase dos trabalhos recai nas mudanças culturais (e seus reflexos nos estilos musicais), há sempre um referencial de identidade originário que teria precedido o processo de mudança.

Esquadrinhando o conceito de identidade que serve de base a esses exercícios (etno)musicológicos, encontramos a noção de um centro territorial e o pressuposto de que somente a partir desse centro deve construir-se a perspectiva para identificar a cultura e seus estilos musicais. Introduce-se assim, na maioria dos casos, subreptícia ou subliminarmente, uma ontologia territorial da cultura.

Daí o apoio territorial para os conceitos que dão forma às nossas percepções analíticas dos estilos musicais. As consequências desse processo de conhecimento são inúmeras, mas podem ser sintetizadas como sendo um mascaramento dos processos de criação e recepção dos estilos musicais, em todas as épocas e em todas as sociedades. Temos aqui um exemplo do poder exercido pela inércia dos conceitos, do peso dos idiomas culturais para falar da música como fatores que enquadram nossa percepção dos processos propriamente musicais de criação e audição.

É nossa intenção defender que a hibridiz dos gêneros musicais contemporâneos e sua autonomia relativa aos territórios de cultura têm correlatos em épocas passadas e em sociedades tradicionais. Sua peculiaridade atual talvez seja a maior transparência com que se apresentam.

1. Este texto é a versão corrigida da comunicação feita no Colóquio Internacional sobre Música, Conhecimento e Poder, patrocinado pelo Conselho Internacional para a Música Tradicional e a Universidade Federal de Santa Catarina, em Florianópolis, dezembro de 1990. Agradecemos o convite de Rafael Menezes Bastos e Maria Elizabeth Lucas e a João Batista Martins pela amabilidade de digitar a primeira versão do texto.

Como parte da crítica que empreendemos aqui, afirmamos que o costume de pensar a cultura e estilos musicais a partir de um centro territorial não passa de um hábito do pensamento, partilhado tanto pelos nativos quanto pelos musicólogos e antropólogos. Hábito que, por razões históricas, vem se afrouxando nos últimos tempos, permitindo agora enxergar as produções musicais e culturais em geral - de outra forma.

É igualmente possível e enriquecedor deslocar o eixo do qual olhamos e posicionarmo-nos nas fronteiras, nos lugares de passagem e de ambiguidade estilística para dali olhar a produção musical e suas repercussões. Essa experiência de descentramento, ainda rara na perspectiva dos etnomusicólogos, pode trazer à luz movimentos semióticos que são ocultados pelos conceitos de identidade, núcleo, centro, sistema, que estão na base de todas as nossas teorias.

Vemos atualmente acontecer, por várias frentes distintas, uma mudança de eixo no pensamento filosófico ocidental. Não só têm havido mudanças nos objetos pensados como o lugar de onde se pensa e o tipo de filósofos que são privilegiados para o diálogo com as Ciências Humanas.

Em muitos sentidos, a linha de filósofos marginais está se tornando um novo eixo na Filosofia atual - as fronteiras da Filosofia se tornam o principal lugar de fala. Isso se observa bem nas novas ênfases e diálogos dos filósofos de hoje com os filósofos do passado - não só tem havido uma valorização crescente de um pensador heterodoxo como Nietzsche, por exemplo, em oposição aos grandes sistemáticos, como Platão, Hegel, Aristóteles, Kant, bem como se tem buscado resgatar os aspectos menos sistemáticos desses mesmos autores. Por exemplo, a espécie de "ganga" que Chaim Perelmann encontra nos Analíticos Menores de Aristóteles, na sua Retórica, textos que formam quase que uma espécie de sombra do seu Organon principal.

Um exemplo desse exercício de deslocamento é o estudo de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão: peças consideradas secundárias e obscuras em relação ao cânone clássico da literatura alemã, sedimentado pelas instituições oficiais de ensino, foram por ele discutidas, para delas extrair-se o sentido da experiência da modernidade, que é a alegoria, oposta ao símbolo, estável, auto-centrado.

Também na História se observa um deslocamento similar. O foco nos eventos que marcaram época e que deram idiosincrasia a uma história nacional se deslizou para a compreensão de processos tidos como menos fundantes ou demarcáveis dos limites, temporais e espaciais, das nações. A biografia do molineiro italiano, entre a cultura clássica e a cultura popular, de Carlos Guinsburg (O Queijo e os Vermes, 1986) mostra bem a fecundidade de se observar o sucateado pela grande produção histórica.

No caso da crítica literária, pode-se pensar também nas grandes intuições de Mikhail Bakhtin, não só dos seus estudos de Dostoiévski, mas também daqueles textos tradicionalmente tidos como menores do corpus da literatura antiga. Em dois ensaios inspiradores (Problemas da Poética de Dostoiévski e A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento), analisa a sátira menipéia e daí extrai um rico universo de compreensão do carnavalesco, do oposto das grandes verdades supostamente contidas nos clássicos e que é também uma outra grande verdade - o grotesco, o riso, o impuro.

No caso mais próximo de nós, das Ciências Sociais, há que enfatizar certas discussões presentes que se relacionam com nosso tema. Vislumbra-se uma implosão das idéias reitoras, surgidas na própria construção das Ciências Sociais no início do século, principalmente as noções que pressupõem o nível de totalidade, com seus correlatos de

integração, coesão, consistência interna, preponderância teórica do centro sobre a margem. Categorias fundamentais como nação, cultura, sociedade, cultura nacional, tradição, são todas hoje submetidas a uma crítica desconstrutivista. Temos, por exemplo, a discussão de Eric Hobsbawm (1984) sobre a invenção das tradições, onde ele mostra como se realizou, na Inglaterra, a construção de uma parafernália ritual, em tempos recentes, que transmitiu a aparência de profundidade histórica.

Há igualmente um questionamento da noção de cultura nacional a partir de uma desterritorialização da cultura. Entre outros, Renato Rosaldo discutiu esse problema a partir de uma análise da experiência dos "chicanos" nos Estados Unidos (Culture and Truth, 1989); também Néstor Garcia Canclini (1989), ao estudar a cultura de Tijuana, na fronteira entre o México e os Estados Unidos, e Rita Segato (1991), ao analisar o caso da penetração das tradições afro-brasileiras na Argentina. Da mesma forma, a idéia de uma comunidade nacional tem sido questionada por Benedict Anderson (1993), que procura mostrar que se trata de uma unidade imaginária, cuja âncora maior é uma certa produção literária e não a própria realidade social. Enfim, quando se pensa o mundo a partir de um centro, postula-se a existência de uma fronteira: paradoxalmente, essa fronteira parece esfumar-se quando dela tentamos nos aproximar.

Também as noções básicas de cultura clássica e cultura popular têm sido reavaliadas, segundo princípios críticos semelhantes. Conforme argumentamos em outros trabalhos, tanto o clássico como o popular sempre foram lugares de internacionalização e de heterogeneidade simbólica. José Jorge de Carvalho discutiu, por exemplo (1992), como o Fausto de Goethe (paradigma da cultura clássica ocidental) une (ou agrega) cultura grega, romana, renascentista, com o modo ocidental moderno na sua primeira fase industrial de consolidação. A cultura clássica sempre foi plural, mestiça, excêntrica, tanto quanto o folclore, com o qual dialogou.

A idéia de George Steiner (1988) da unidade de uma tradição literária nacional, ao mostrar que autores tidos como balizas, paradigmas do **ethos** literário de um país e de uma língua eram, de fato, tradutores de pensamentos e gramáticas forâneas. Exemplos desses excêntricos centrais seriam Joseph Conrad, polonês que se tornou mestre da língua inglesa; e Vladimir Nabokov, traduzindo e retraduzindo seus próprios trabalhos, entre o russo e o inglês. Essa novas colocações nos interessam particularmente porque, assim como no caso da literatura, na música lidamos, em última instância, com uma somatória de criações individuais, produzidas por supostos sintetizadores de um **ethos** cultural. Poder-se-ia então, talvez, reler a história das tradições musicais tendo em mente esses mesmos princípios.

- II -

O Processo de Criação Musical

Na música assistimos a uma tensão permanente e que propomos como universal, entre os aspectos funcionais, semânticos e sociológicos, por um lado, e os processos semióticos de produção musical em si - o que chamaremos de musico-poiésis.

Num primeiro nível, e retomando a comparação com a extraterritorialidade da

literatura tal como definida por George Steiner, achamos que os aspectos trans-étnicos dos fenômenos musicais sempre estiveram presentes na criação, mas esse fato tem sido sistematicamente obscurecido pelos idiomas e discursos sobre a música, tanto os dos nativos como os dos analistas.

A tradição da Musicologia é uma tradição de compreensão dos sistemas musicais. Sua perspectiva predominantemente estruturalizante, de busca de núcleos fundantes de uma consistência a nível interno, refletida na exterioridade do fenômeno, e que pressupõe um estado puro e reconhecível de todo o estilo, é essencialmente platônico, porque recusa as anomalias próprias da empiria. É nesse nível justamente anômalo que se nota com maior força a presença do trans-étnico, do heteróclito, do plural semiótico que também pode ser encontrado na suposta obra típica exemplar das virtudes do sistema. Encontramos, nessa oposição entre Musicologia e criação musical, um correlato da crítica nietzscheana ao platonismo: procurando o centro terminamos deparando-nos com uma **Ursatz**, como Schenker, desencarnada totalmente da semiose musical viva e que, de fato, nada é. Reconhecemos o caráter extremo da proposta analítica de Schenker (1925-1930), mas cabe lembrar que todo musicólogo ou etnomusicólogo se identifica com esse tipo de postura analítica, de afastar-se cada vez mais da aparência da forma em busca do princípio gerador. Um bom exemplo contemporâneo das glórias e misérias dessa busca extrema de formalismos é a obra de Jean-Jacques Nattiez (sobretudo Music and Discourse, 1990).

Apontamos aqui para os materiais só encontráveis nos níveis mais aparentes do discurso musical, e não naqueles princípios fundantes cuja identificação tem sido tão cara aos teóricos da música até o presente momento.

Para melhor esclarecermos nossa posição, introduzimos o seguinte quadro esquemático:

1. PROCESSOS DE PRODUÇÃO MUSICAL - Musicopoiese (construções de 1º grau)

- discurso propriamente musical:
o ato de "fazer música"
- participar da semiose musical:
performance criativa, recepção ativa

2. IDIOMAS SOBRE A MÚSICA: Teoria (construções de 2º grau)

- a) Nativos
 - 1 - Metafóricos
 - 2 - Racionalizadores
- b) Analíticos (etnomusicológicos)

O nível 1 do quadro se refere a uma dimensão puramente musicopoética (a produção semiótica da música), onde estão presentes processos de síntese altamente sincréticos e onde abundam evocações, citações, paródias, imitações, onomatopéias e todo tipo de recursos compositivos, permitindo que elementos de várias origens sejam recombinados permanentemente num processo constante de hibridação, o qual pelo menos

do ponto de vista das técnicas composicionais, é irrestritamente inclusivo. Parafraseando Antônio Machado, que dizia que cada poema pressupõe um sistema filosófico único e irrepetível, podemos dizer que cada peça musical mobiliza um horizonte simbólico e formal próprio e singular, em que contextos culturais vários se entrecruzam. É fundamental lembrar que a realização dessa alta polissemia de evocação está condicionada pelas limitações que lhe impõem o horizonte cultural dos auditores. Esta é uma questão fundamental e à qual voltaremos ao discutir as possibilidades de negociação de sentidos entre criadores e consumidores de música.

A respeito do nível 2, vale lembrar que os idiomas metafóricos sobre a música são os de tipo tradicional, que existem também há séculos na música erudita ocidental. Quanto aos discursos racionalizadores, são capazes de criar conceitos específicos sobre música, análogos, pelo seu grau de estilização, aos discursos analíticos. Esses discursos racionalizadores têm crescido constantemente, concomitantes à massificação dos processos de participação musical. Por exemplo, a maioria dos discos tem uma contra-capa; além disso, a própria arte gráfica da capa propõe um comentário ou leitura visual da música gravada no disco, escrito num modo afirmativo. Jornais, revistas, rádios, TV, todos informam, suplementam e dão as chaves para que o auditor faça sentido do que vai ouvir. Parafraseando Habermas, podemos sugerir que há uma racionalização interessada nesse idioma nativo, que se realiza no direcionamento da atribuição de sentido pelo ouvinte. Esse idioma disfarça mais o seu lado estereotipado que os idiomas metafóricos.

Por sua vez, os idiomas analíticos são aqueles que, ao mesmo tempo que produzem idiomas sobre a música, voltam-se incansavelmente para os seus próprios fundamentos epistemológicos. Esse movimento autocrítico constante é importante para que este tipo de discurso sobre a música não se transforme, sem saber sequer, em mais um idioma nativo racionalizador.

Devemos esclarecer que, quando falamos da relação entre idiomas musicais e idiomas sobre a música ressoam as célebres distinções estabelecidas por Charles Seeger entre "Speech, Music and Speech about Music". Os três níveis de idiomas verbais sobre a música que temos identificado (os idiomas nativos, metafóricos e racionalizadores, e os idiomas analíticos) participam do que Charles Seeger chamou de verbalização sobre a música: "o tipo e a extensão do controle ao qual as tradições musicais têm sido submetidas pelas tradições discursivas" (Seeger 1977).

Defendemos então que a apropriação, por discursos de segundo grau para a negociação de identidades, de universos simbólicos de primeiro grau constituídos de recursos de múltiplas origens, é posterior à produção propriamente musical, e tal apropriação tem como seu instrumental fundamental os diversos discursos extra-musicais sobre a música. É justamente na articulação dos discursos de segundo grau que devemos observar com atenção como são mascarados os mecanismos de formação e legitimação dos cânones ou corpi de uma tradição musical. Tal perspectiva pode ser comparada com o trabalho de Terry Eagleton (*Teoria da Literatura*, s.d.) ao criticar os mecanismos de criação do cânone da literatura inglesa. Processos similares se dão em universos mais abrangentes que o propriamente musical e afetam as culturas como um todo. Um exemplo desse mecanismo é claro no xangô do Recife e no batuque de Porto Alegre. Ambas tradições,

autônomas e de direito próprio são, às vezes, em determinadas estratégias de legitimação, definidas como derivadas, secundárias ou mesmo periféricas, em relação ao cânone do candomblé da Bahia. Contudo, é importante lembrar que o entrelaçamento dos discursos de primeiro e segundo grau é tão íntimo e seu encadeamento tão inevitável que, se os demovemos de seu sentido identitário territorializante, outros conteúdos emergirão - como o desterritorializante, desidentificante, por que não? - e novas agregações em torno de outros temas que irão afetar, por sua vez, a própria musicopoiese. Afinal, a produção musical em sentido estrito não responde a processos que se dão em completo isolamento em relação a todo e qualquer campo extramusical. O que sustentamos é que existem possibilidades e limites que dizem respeito exclusivamente à estrutura da própria música. Isso ocorre de uma maneira semelhante ao que Sánchez Vásquez aponta, na sua crítica aos preceitos do realismo socialista, para os sistemas estéticos em geral: arte e sociedade são duas esferas que giram em contiguidade, afetando-se mutuamente, porém sem que uma determine o curso da outra, já que elas obedecem também a lógicas e limites de estruturação internos. Os sucessivos encaixes de ambas na história não implicam a sua total e irrestrita coincidência e identificação (Art and Society, 1979).

É no nível 2 a) 1, que trata dos idiomas nativos metafóricos sobre a música, que se fundam inicialmente os processos de estereotipação das identidades sociais baseados nos emblemas musicais. A Etnomusicologia tem contribuído enormemente para o nosso conhecimento dos idiomas metafóricos, alguns deles altamente complexos e sofisticados, tais como o dos 'Are'Are da Oceania (Zemp, 1979), o dos Kaluli da Nova Guiné (Feld, 1982), o do repertório dos orixás do xangô do Recife (Segato, 1993).

É no nível 2) a,2, o mais típico da audição contemporânea, onde o próprio comentário "crítico" (jornalístico, ensaístico, publicitário, etc.) faz parte da própria produção cultural para consumo massivo. Em outras palavras, aqui os discursos de segundo grau fazem parte da mercadoria a ser consumida ou se constituem em novas mercadorias suplementares. Enfim, em todos os idiomas nativos sobre música, a dimensão emblemática é colocada em destaque, porém o idioma racionalizador tem se expandido na medida em que cresceu a alienação (aqui entendido enquanto distância cognitiva) do auditor em relação aos produtores de música, levando a uma ignorância crônica das fontes de onde se emprestam os materiais.

De todas as formas, se os fatores territoriais não são enfatizados no primeiro nível da musicopoiese propriamente dita, eles se tornam cruciais já na simbólica musical interpretada pelos idiomas nativos, em discursos emitidos muitas vezes pelos próprios produtores de música ou pelos agentes a eles muito próximos.

Por sua vez, no nível 2)b, os idiomas analíticos são já afetados por aquilo que autores, de Max Weber a Clifford Geertz têm defendido consistentemente: que o analista faz interpretações de interpretações nativas. Daí a reprodução, a nível da teoria, dos modelos dos idiomas nativos sobre identidade. Por sua vez, há uma retroalimentação das interpretações do analista na reprodução do ponto de vista do nativo, sendo inúmeros os casos registrados na literatura.

O que estamos dizendo com isto? Estamos negando por acaso um dos bastiões da moderna teoria antropológica e etnomusicológica, ao afirmar que existe uma realidade cultural que não passe pela consciência nativa? Estamos apenas estabelecendo um corte entre a consciência propriamente musical do produtor (músico nativo) e a apropriação do produto musical pelo discurso não musical, do auditor. Isto não contradiz, mas qualifica,

um suposto etnomusicológico clássico (sustentado, entre outros, por John Blacking) de que o receptor é tão musical quanto o criador.

Podemos aqui estabelecer três momentos na formulação da relação criador x receptor. Houve um primeiro paradigma, basicamente etnocêntrico, gerador do discurso legitimador da música ocidental, que postulava uma distância intransponível entre o criador - o grande compositor - e o auditor, um comum dos mortais. O segundo paradigma foi a grande contribuição da Etnomusicologia que, ao dar crédito às opiniões das pessoas comuns sobre a música, colocava o auditor como co-produtor, assim resolvendo, em parte, a questão da negociação de significado. Vislumbramos agora o surgimento de um terceiro paradigma: uma vez compreendida a autonomia da esfera da musicopoiesis, por um lado, e o grande peso mascarador e estereotipador dos discursos sobre a música, por outro, vemos que se separam, tanto para o produtor quanto para o auditor, os níveis estritamente musicais (dos processos musicopoéticos) dos níveis discursivos extra-musicais. Apesar de criador e receptor compartilharem, em um nível, um certo grau de inconsciência com relação à musico-poiesis, é fundamental reconhecer que a diferença cognoscitiva entre eles tem aumentado enormemente, a ponto de que a Etnomusicologia terá que enfrentar agora o problema teórico de fazer etnografia, já não do conhecimento musical do auditor, mas do seu desconhecimento. As diferenças de poder, de acesso à informação e às tecnologias de composição, aliadas à velocidade de mudança na criação e difusão musical transnacional fez diminuir enormemente o potencial de compreensão analítica do auditor comum em relação à música que consome. Mais ainda, em muitos casos, constatamos que a transformação da música em símbolo emblemático da identidade do grupo é uma função do poder. Quer dizer, uma decisão das agências detentoras do poder dentro de uma determinada sociedade. E é muito possível que isso não seja uma novidade, mas que tenha sido sempre assim.

Lembramos aqui que é importante distinguir o "ponto de vista do nativo" como resultado de um trabalho hermenêutico do analista, das representações imediatas do discurso nativo, tomadas literalmente pelo observador.

- III -

Música Regional e Música Transnacional

Fala-se hoje de processos poderosos de transnacionalização da cultura, promovidos pela capacidade universalizante dos meios massivos de comunicação, a ampliação a nível mundial das redes de produção industrial e comercialização, de técnicas de administração que não mais consideram como barreiras as fronteiras nacionais, o turismo massivo e as tecnologias da comunicação em todas as suas dimensões. No terreno da música, discute-se que os gêneros populares são hoje híbridos (country, lambada, salsa, rocks, tropical, cumbias, etc.), acompanhando esse grande movimento universal da cultura mundial.

O que estamos tentando trazer à discussão, no presente trabalho, é que processos transculturais, trans-étnicos e transnacionais sempre estiveram presentes na produção

musical em escalas variáveis de intensidade, mas foram obscurecidos, em parte pelos idiomas nativos sobre a música, que privilegiam estrategicamente a estabilidade e a unidade dos estilos enquanto expressões locais e, sobretudo, pelos modelos analíticos, que são tributários do grande paradigma histórico da modernidade que gerou as ciências atuais, entre elas a Musicologia.

O primeiro passo então para o encontro com a chamada fase transnacional da música e os gêneros híbridos é uma crítica dos pressupostos da Etnomusicologia como ciência. Seu modelo analítico estabelecido se aproxima da homologia, estabelecida por Pierre Bourdieu, entre clivagens sociais e suas correspondentes categorias simbólicas musicais. Esta fase da contribuição da abordagem etnomusicológica pode ser considerada esgotada, já tendo sido inclusive absorvida, pelo menos parcialmente, pelo senso comum, o qual informa, realimentando-os, os idiomas nativos racionalizadores. Com efeito, o fato de que agora se torne transparente a inclusão de elementos plurais, trans-étnicos, nos gêneros musicais contemporâneos, não se deve tanto a que este tipo de síncrese seja uma novidade, mas que, pelos fatores apontados (fatores tecnológicos, econômicos e filosóficos) o paradigma intelectual da época mudou a nossa perspectiva e deslocou o foco para as margens, para as passagens, ou seja, para os aspectos mais fluidos dos processos de produção cultural e já não nos seus possíveis núcleos e estruturas totalizadoras.

Em primeiro lugar, importa lembrar que o encontro do regional com o transnacional sempre perpassou e ainda perpassa todos os estilos musicais - o clássico, o popular, o folclórico, o massivo. Porém, a produção trans-étnica da música se tornou uma atividade consciente cada vez menos acessível ao auditor. Isto porque, na sociedade primitiva, o auditor tem acesso ao mesmo mundo musical do compositor. Daí que o modelo clássico da Etnomusicologia de dar crédito à musicalidade do auditor, formulado para as sociedades primitivas, não dá conta das sociedades complexas, onde se introduz um número maior de mediações e processos de ocultamento.

O primeiro ponto fundamental, ao tratar a música transnacional, é a grande desigualdade de conhecimento entre o produtor e o nativo, em termos de acesso a estilos distantes, exóticos, etc. Trata-se de um verdadeiro trabalho de garimpagem de estilos musicais exóticos, por parte dos compositores, como um recurso alternativo de criação, para responder às pressões da solicitação constante do novo, do achado, da moda. Clusters inteiros, blocos sonoros completos de músicas distantes são trazidos e enxertados em verdadeiros trabalhos de colagem musical. Por exemplo, os metais dos mariachis mexicanos podem ser ouvidos na música caipira brasileira (Chitãozinho e Chororó); tambores africanos são contrabandeados para o interior de um rock (Paul Simon); flautas e cantos indígenas podem ser introduzidos, **in totum**, numa canção popular brasileira (Milton Nascimento). Esses empréstimos, agora deliberados, marcam uma diferença com os processos composicionais tradicionais, onde os materiais eram tomados, sem deliberação, de grupos vizinhos, ao alcance de todos. É nessa brecha, entre criador e auditor, que se instala o discurso nativo racionalizador, atuando como uma esfera intermediária de negociação de significado.

Recapitulando, é possível encontrar continuidades e rupturas na relação entre mitogenética e discursos extra-musicais na passagem das sociedades simples e tradicionais em geral para músicas transnacionais no mundo de hoje. Identificamos três níveis de relação entre criação musical e recepção.

No primeiro nível, vemos uma continuação do modelo tradicional (ou primitivo)

da resposta do receptor ao criador, em que a música transnacional, ou a sua incorporação fragmentária em estilos locais não é reconhecida como forânea e é assimilada de maneira imediata no interior do sistema de identidades previamente construído, enriquecendo-o apenas. É o caso da resposta das classes populares a um estilo híbrido ou transnacional, que é simplesmente aceito no repertório local ou pessoal. Um bom exemplo recente é a lambada "Boca louca", a qual tem uma introdução de guitarra de música popular africana (do Zaire), elementos de carimbó, de lambada tradicional (a qual exhibe, por sua vez, um clima de hibridização anterior, próprio da música popular andina) de merengue ou cassicó antilhano, um vocal parecido com os da salsa e versos num idioma patuá, das Antilhas francesas. Enquanto para o analista ela é um fantástico exemplo dos novos gêneros híbridos, desterritorializados, fronteirços, para uma moça ou rapaz da periferia de qualquer cidade brasileira ela é simplesmente uma música local, um novo ritmo brasileiro que se difunde pelo país.

No segundo nível, o papel do discurso racionalizador constrói a música (tanto a clássica como a popular e também a folclórica) como um fetiche, preenchendo uma necessidade de fixação de identidade de grupos sociais emergentes. O fetiche, como o tem teorizado Michel Maffesoli, está muito ligado a um totemismo contemporâneo, como nos grupos jovens, na classe média, isto é, ao fenômeno das assim chamadas tribos urbanas. Pensamos aqui sobretudo nas tão conhecidas sub-culturas de grupos de jovens que só ouvem certos grupos de rock por exemplo; também o consumo de música clássica em certas camadas da classe média, atua como um fetiche, de aspiração de status, de distinção, etc.

No terceiro nível, a constante introdução de elementos exóticos permite a um grupo de auditores assim inclinados uma via de "educação sentimental" no sentido schilleriano do termo, tornando-os abertos à experiência de um verdadeiro cosmopolitismo. Um bom exemplo desse nível são os fãs que passaram a ouvir música indiana através dos Beatles, música Zulu através de Paul Simon, Elomar depois de Vinícius, Pena Branca e Xavanzinho depois de Milton, Totó la Momposina depois de Peter Gabriel, etc. O que desejamos ressaltar aqui é que, de fato, há um potencial de esclarecimento e crítica, pelo menos em um parcela da produção musical transnacional.

Recapitulando, falamos aqui dos processos atuais de hibridação e transnacionalização dos estilos musicais. Nosso esforço tem sido o de ressaltar o quanto de estereótipos e de inércia pode estar presente nos discursos sobre a música, inclusive naqueles discursos que se propõem analíticos. As relações de poder (econômico, tecnológico, político) presentes nesta expansão transnacional são de tal ordem desiguais que solicitam uma revisão de nossa abordagem etnomusicológica clássica, principalmente para dar conta, de uma forma não etnocêntrica, do profundo desconhecimento da maioria dos auditores com relação ao produto musical que consomem. Reconhecendo a importância da negociação de sentido (que sempre existe, mesmo nessas situações de extrema distância cognoscitiva), propusemos o modelo de três níveis básicos de relação entre criador e auditor. Assim fazendo, esperamos avançar, ainda que minimamente, na construção de um modelo teórico em que o caráter identificador da música se desloca de suas próprias características estilísticas para transformar-se numa função do conjunto de discursos que sobre elas se formulam. Esses discursos criam o efeito de fixação - muitas vezes arbitrária - de um estilo, sempre híbrido ou sincrético, a um território delimitado por convenções de outra ordem, sejam elas regionais, nacionais ou transnacionais.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict 1993. *Imagined Communities*. Londres: Verso.
- BAKHTIN, Mikhail 1981. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- 1987. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo. HUCITEC/Editora Universidade de Brasília.
- BENJAMIN, Walter 1986. *A Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense.
- BLACKING, John 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- CANCLINI, Néstor García 1991. *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- 1989 *Tijuana, La Casa de Toda la Gente*. México: INHA - ENAH, UNAM-IZTAPALAPA.
- CARVALHO, José Jorge 1992 As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latinoamericana", *Dados*, Vol. 35, Nº3, 403-434.
- 1993 Aesthetics of Opacity and Transparency. Myth, Music and Ritual in the Xangô Cult and in the Western Art Tradition, *Latin American Music Review*, Vol. 14, Nº 2, 202-231.
- CLIFFORD, James 1987 Identity in Mashpee. Em: *The Predicament of Culture*. Berkeley: University of California Press.
- EAGLETON, Terry s.d. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. São Paulo: Martins Fontes.
- FELD, Steve 1982 *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Songs in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- GUINSBURG, Carlo 1986 *O Queijo e os Vermes*. São Paulo: Companhia das Letras.
- HOBBSAWN, Eric 1984. Introdução: A Invenção das Tradições. Em: E. Hobsbawn & Terence Ranger (eds), *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- MAFFESOLI, Michel 1988. *O Tempo das Tribos*. Rio de Janeiro: Forense.
- NATTIEZ, Jean-Jacques 1990. *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*. Princeton: Princeton University Press.
- ROSALDO, Renato 1989 *Culture and Truth*. Boston: Beacon Pres.
- SCHENKER, H. 1925-1930. *Das Meisterwerk in der Musik*. Munich, Vienna, Berlin: Drei Masken Verlag.
- SEEGER, Charles 1977 *Studies in Musicology 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.
- SEGATO, Rita 1991 Uma Vocação de Minoria: A Expansão dos Cultos Afro-Brasileiros na Argentina como Processo de Re-etnização". *Dados-Revista de Ciências Sociais*, Vol. 34/2.
- 1993 Iemanjá's Icon Tune, *Latin American Music Review*, Vol. 14, Nº1.
- STEINER, George 1988 *Extraterritorial*. São Paulo: Companhia das Letras.
- VÁSQUEZ, Adolfo Sánchez 1979. *Art and Society*. London: Merlin.
- ZEMP, Hugo 1979 'Are 'Are Musical Theory, *Ethnomusicology*, Vol. XXIII, n.1, 6-48.