

Questões de identidade no fazer musical: alguns aspectos

Luciana Rodrigues Gifoni
Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes
e-mail: nanagifoni@gmail.com

Sumário:

As relações entre Música e Identidade Cultural são aqui discutidas com abordagem etnomusicológica (Stokes, Chapman, Blacking), utilizando também o argumento de estudiosos de áreas afins (Eagleton, Garcia, Thompson). Com base nesses autores, destaco duas tendências principais: a música como forma simbólica que realça os conflitos no âmbito das políticas de identidade; e a música como forma simbólica integradora, que sugere e constrói novos significados para as tradições culturais a partir de hibridismos sonoros. O intuito consiste em apontar formas mais amplas de investigação do fazer musical, que levem em conta, primordialmente, as relações dos seres humanos com seus imaginários sonoros.

Palavras-Chave: Música e Identidade; Tradição cultural; Hibridismos.

Considerações iniciais

As discussões destacadas na presente comunicação perpassam a fundamentação teórica da pesquisa de mestrado em andamento, intitulada *Música de câmara e pós-modernismo: os grupos Syntagma (CE) e Anima (SP)*, sob orientação do prof. Alberto T. Ikeda, com apoio da FAPESP. A pesquisa tem como objetivo específico principal compreender como os grupos de câmara Anima (SP) e Syntagma (CE) representam simbolicamente as sonoridades consideradas típicas da região Nordeste, em suas práticas musicais, e uma das formas de análise aborda os aspectos sócio-históricos que permeiam alguns dos parâmetros aqui apresentados.

Nas práticas musicais contemporâneas, entende-se que as articulações entre música e cultura não se explicam por uma relação causal, a meu ver, reducionista, entre o material sonoro no plano estético e o contexto sócio-histórico, como se o primeiro fosse um reflexo supra-real e abstrato de uma realidade ordinária e concreta, correspondente ao último; mas sim, propõe-se a percepção do fazer musical dentro de uma perspectiva dialética, que considera tanto as convenções coletivas que podem servir de guia para compositores e intérpretes, como as suas capacidades de construir novos significantes, que tornam singular o trabalho de cada indivíduo ou grupo. Em outras palavras, o estudo das relações entre as formas simbólicas musicais e suas articulações nas culturas contemporâneas deve levar em consideração importantes aspectos do fazer musical. A análise deve contemplar não apenas a organização formal do material sonoro como também uma pesquisa etnográfica que possibilite a reconstrução das condições sócio-históricas nas quais aquele material sonoro organizado é produzido, circula e é recebido dentro de um contexto cultural. Isto não significa dizer que os sons musicais contêm ou exprimem determinado “ethos” cultural. O fazer musical e a própria acepção do que é um som musical depende da percepção, do interesse e do entendimento humano: nas relações entre o sujeito humano e o objeto sonoro, encontra-se a chave para compreender o fenômeno musical (Blacking, 2000: 26).

John Thompson caracteriza as *formas simbólicas*, além de fenômenos sociais contextualizados, como “construções simbólicas que, em virtude de suas características estruturais, têm possibilidade de e afirmam representar algo, significar algo, dizer algo sobre algo”. (Thompson, 1995: 34) Estas representações, do ponto de vista identitário, levam-nos ao questionamento da produção humana, dos modos de elaboração, dos discursos e interesses que envolvem aquela construção, dos grupos e das relações sociais a que se referem.

A noção de identidade na pesquisa etnomusicológica remete a discussão teórica a vários caminhos. Partindo do conceito de *identidade* como “o conjunto dos repertórios de ação, de língua e de cultura que permitem a uma pessoa reconhecer sua vinculação a certo grupo social e identificar-se com ele” (Warnier, 2000: 16), pode-se pensar o fenômeno musical como parte deste repertório, pelo qual é possível detectar como as disputas assimétricas de poder e espaço são negociadas e modificadas. Deste modo, não se pode tomar a identidade como algo isolado, mas sempre em interação, diálogo e conflito, com outras identidades. Se considerar-se a dimensão do conflito, a discussão se volta para as teorias críticas do pós-modernismo e suas políticas de identidade. Por outro lado, destacando a interação dialógica, o debate sobre a música volta-se aos processos de hibridação.

Etnicidade e conflitos

O conceito de *etnicidade* está ligado às noções de autenticidade, pureza étnica e à existência de uma essência cultural. Em suma, o reconhecimento da etnicidade passa por uma busca pelas raízes, por um caráter utópico de descobrir as origens no intuito de encontrar as trilhas certas do porvir. Na pesquisa musical, este conceito foi utilizado muitas vezes com o mesmo apelo romântico de se revelar a música verdadeira de um povo, ou buscar a forma mais autêntica de expressá-la. Porém, as pesquisas atuais (Stokes, 1994: 6, 20. Chapman, id.: 36) sugerem uma maneira mais proveitosa de se trabalhar a questão, que seria investigar como a música é utilizada por grupos sociais, ou determinadas autoridades dentro deles, para construir fronteiras – e, por vezes, abismos – culturais e para manter os graus de distinção entre eles e outras etnias. Neste ponto, entra a noção de autenticidade: ela serve para justificar ideologicamente estas fronteiras e a criação destas distinções.

A conotação do termo *autêntico* é muito forte no âmbito musical, o que não quer dizer que seja, de fato, uma propriedade inerente à música, ou aos músicos e suas relações com o público. Muitas pessoas acreditam nisso de modo sincero, e Martin Stokes explica que o discurso da música autêntica é “um modo de dizer para os estrangeiros e para os membros do próprio grupo que ‘isso é o que realmente é significativo acerca desta música’, ‘essa é a música que nos torna diferentes de outras pessoas’”¹. (Stokes, id.: 7) Para o autor, as pessoas costumam atribuir às músicas étnicas uma “aura” (na acepção de Walter Benjamin) em relação às músicas comerciais ou reproduzidas mecanicamente, que na verdade aquelas não têm. Benjamin define a *aura* como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. (Benjamin, 1994: 170). Segundo ele, as sociedades modernas ocidentais, em sua busca frenética de aproximação com os objetos culturais, conseguem superar sua unicidade através da reprodutibilidade, com níveis cada vez mais eficientes de qualidade técnica, o que acaba promovendo a destruição da aura, ou seja, a padronização ou banalização do objeto. Ao mesmo tempo, permanece o desejo e a associação, de acordo com Benjamin de base teológica, por mais remota e estranha que pareça, presente nos mais profanos rituais estéticos, com a idéia de obras artísticas autênticas.

Por outro lado, a atuação da indústria cultural, no caso da música, especialmente da indústria fonográfica é responsável, além da reprodutibilidade técnica das obras, pela definição e classificação das identidades das músicas “étnicas”, e utilizam o selo de autenticidade para valorizar os bens simbólicos em termos econômicos, promovendo a criação e segmentação de mercados ao tomarem os participantes dos processos culturais - artistas, públicos, comunidades responsáveis pelas práticas musicais etc. - como potenciais consumidores.

¹ Tradução livre de: “a way of saying to outsiders and insiders alike ‘this is what is really significant about this music’, ‘this is the music that makes us different from other people’”.

A relação do “eu” com o “outro” está na base dos conflitos de identidade: consiste nas complexas forças que permeiam o ato de se definir e o fato de ser definido por outrem. Em muitos casos, os conflitos saem da esfera teológica, ou da psicanalítica, para a esfera política. Por exemplo, a valorização das chamadas músicas tradicionais pode ser uma reação contra a padronização da indústria fonográfica. Esta problemática interfere no fazer musical de seres humanos e é uma versão para explicar as posições locais e regionais em tempos de globalização. Conforme afirma Gilmar de Carvalho: “o ideal da padronização vem sendo contestado em todas as arenas de lutas, como uma reação por uma cara que se quer ter e pela possibilidade de escolher e não ter que engolir o que tentam lhes impingir goela abaixo”. (Carvalho, 2005: 12)

Em termos geopolíticos, a manutenção das práticas musicais de tradição oral também são um modo de contestação e auto-afirmação de comunidades e regiões que se encontram à margem dos projetos de construção dos Estados-Nações. Os antagonismos entre definir e ser definido no fazer musical se colocam, então, no meio do debate entre centro e periferia. A idéia de etnicidade afirma, aí, o ato de definir, porém as relações assimétricas entre os pólos fazem com que muitas vezes o universo musical dos grupos étnicos tenha que se definir a si próprio segundo categorizações impostas pelos centros dominantes. Malcolm Chapman ressalta que os processos de elaboração musical em torno dessa necessidade de distinção estão em contínua mudança, a produção e o fazer musical não são estáticos e são constantemente (re)criados pelos diferentes grupos humanos, mas Chapman chama a atenção que as fronteiras maiores permanecem demarcadas, e o ponto de vista dominante é, em geral, indiferente a respeito das construções e dinâmicas culturais do outro: “O **conteúdo** das categorias construídas (...) pode mudar continuamente, enquanto as categorias em si permanecem”². (Chapman, 1994: 36) Além de rotular segundo seus próprios moldes, dentro dos quais os parâmetros da indústria fonográfica costumam ter forte influência, o autor observa um outro processo que pode ocorrer do ponto de vista dominante: a glamourização do “outro”. Segundo Chapman, este processo transforma os valores das formas simbólicas (as danças, os sotaques, os instrumentos, as roupas, as atitudes) de culturas que estão desaparecendo nas periferias em objetos “fashion”, por sua “raridade” e “autenticidade”.

O pensamento de Terry Eagleton apresenta uma visão crítica a respeito destas pretensões de se estabelecerem determinadas identidades culturais. Para ele, um dos parâmetros de verificação se esta identidade, de fato, atingiu sua maturidade coletiva está na sua capacidade de ironia e auto-crítica, o que resultaria num paradoxo, conforme se explica a seguir:

O paradoxo da política de identidade, em resumo, é que se precisa de uma identidade a fim de se sentir livre para desfazer-se dela. [...] Como todas as políticas radicais, políticas de identidade são auto-anulantes: alguém é livre quando não precisa mais ficar quebrando muito a cabeça a respeito de quem ele é. [...] O tipo menos inspirador de política de identidade é aquele que reclama que uma identidade já completamente formada está sendo reprimida por outras. As formas mais inspiradoras são aquelas em que você reivindica uma igualdade com os outros no que diz respeito a ser livre para determinar o que é que você deseja se tornar. Qualquer afirmação autêntica de diferença tem, portanto, uma dimensão universal. (Eagleton, 2005: 99)

Hibridismos e deslocamentos

O paradoxo descrito por Eagleton nos leva a um olhar etnomusicológico sob perspectiva diferente, que retira o foco da questão dos significados e práticas musicais locais para a compreensão das estratégias nas quais essas localidades são constantemente evocadas pelas pessoas envolvidas, nas sociedades ocidentais contemporâneas. Os músicos, por exemplo, estão

² Tradução livre de: “The **content** of categories constructed (...) can change continuously, while the categories themselves appear stand”. Grifo do autor.

sempre se deslocando, não apenas fisicamente, mas também em suas produções de sentidos. Eles deslocam essas fronteiras culturais de forma hábil, espontânea e até mesmo rotineira (para eles). Eles lidam usualmente com a seleção e interpretação de gêneros e ritmos, combinando o material sonoro disponível de maneira particular, constituindo composições e repertórios, registrando por meio de partituras e gravações audiovisuais, dialogando com o mundo e as tradições culturais, com finalidades diversas.

Deste modo, os músicos reconstróem “lugares” para si mesmos e para seu público. Para explicar esse fenômeno deve-se ampliar o horizonte investigativo de um recorte local para noções que captem esse trânsito de idéias, a fluidez das experiências sonoras e as trocas simbólicas que atuam na formação do imaginário coletivo. Anthony Giddens propõe a noção de *desencaixe* para se referir ao “deslocamento das relações sociais de contextos locais de interação e sua reestruturação através de extensões indefinidas de tempo-espaço”. (Giddens, 1991: 29). O *desencaixe* pode explicar, por exemplo, o sentido de identidade que se verifica na análise de uma coleção particular de discos musicais. Uma observação simples do conjunto de material sonoro organizado, reproduzido tecnicamente, colecionado e consumido por um indivíduo, nos dá informações valiosas quanto ao seu sentido de lugar, e seus limites ou fronteiras. Ao mesmo tempo, este material o conecta e o aproxima – traz para a comodidade do lar, desloca uma experiência musical pública para o ambiente privado – de um imaginário que lhe é significativo.

A idéia de autenticidade, vinculada à sustentação das etnias, retira-lhes sua historicidade, atribuindo-lhes uma existência idealizada, e rejeita a realização concreta, repleta de misturas e assimetrias, em que a música e o fazer musical destas etnias se formaram e continuam a ser. Neste sentido, Garcia Canclini destaca os *processos de hibridação* como alternativa a se pensar a modernidade, em substituição ao fundamentalismo das posições homogeneizantes das políticas de identidade e ao relativismo anulador das perspectivas pluralistas da cultura. Afirma o autor:

A história dos movimentos identitários revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência, dramaticidade e eloquência. [...] Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. (Garcia, 2003: XXIII)

Considerações finais

Para finalizar, destaco um aspecto que prenuncia toda a discussão entre Música e Identidade, nas palavras de Giovanni Piana:

Um trecho musical é eminentemente um “objeto cultural” – a música é antes de mais nada uma práxis social que deve ser considerada na sua integração com a cultura a que ela pertence. Isso significa que a música traz consigo o peso de uma *tradição* que determina não só as modalidades da ação musical, mas obviamente também as modalidades da escuta. (Piana, 2001: 19)

Não se trata, portanto, de inserir a pesquisa etnomusicológica dentro de um conflito entre purismo e sincretismo, exaltando qualidades de uma das partes. Também não se concorda em deter-se na análise formal das configurações internas da música, evitando o problema. Para a abordagem da música como fenômeno cultural, é necessário observar o fazer musical como um sistema comunicativo complexo de seres humanos e suas experiências individuais de vida se relacionando de forma dialética com tradições e saberes constituídos e em construção. Cabe a este tipo de pesquisa analisar as formas particulares de como os homens, através da música, lidam cotidianamente com o seu imaginário.

Referências bibliográficas

- Benjamin, Walter. (1994). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. São Paulo: Brasiliense. Obras escolhidas, v. 1., 7.ed., tradução Sérgio Paulo Rouanet, prefácio Jeanne Marie Gagnebin. pp. 165-196.
- Blacking, John. (1995). *How Musical is Man?* Londres/ Seattle: University of Washington Press.
- Carvalho, Gilmar de. (2005). *Tramas da Cultura: Comunicação e Tradição*. Fortaleza: Museu do Ceará/ Gilmar de Carvalho. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará.
- Chapman, Malcolm. (1994). Thoughts on celtic music. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/ Nova Iorque: Berg Publishers. Reimpresso em 1997. pp. 29-44.
- Eagleton, Terry. (2005). *A Idéia de Cultura*. São Paulo: Editora Unesp. Tradução Sandra Castello Branco.
- Garcia Canclini, Néstor. (2003). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp. 4.ed, tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa, tradução prefácio à 2.ed. Gênese.
- Giddens, Anthony. (1991). *As Conseqüências da Modernidade*. São Paulo: Editora Unesp. Tradução Raul Finker.
- Piana, Giovanni. (2001). *A Filosofia da Música*. Bauru: Edusc. Tradução Antonio Angonese.
- Stokes, Martin. (1994). Introduction: ethnicity, identity and music. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford/ Nova Iorque: Berg Publishers. Reimpresso em 1997. pp. 1-27.
- Thompson, John. (2000). *Ideologia e Cultura Moderna: Teoria Social Crítica na Era dos Meios de Comunicação de Massa*. Petrópolis: Vozes. . 4. ed., tradução Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós-graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS.
- Warnier, Jean-Pierre. (2003). *A Mundialização da Cultura*. Bauru: Edusc. 2. ed, tradução Viviane Ribeiro.