

Compor mundos: hibridação, apropriação e reflexões em busca de um fazer dialógico

MODALIDADE: Comunicação de Pesquisa

SIMPÓSIO: Composição e Sonologia

Lucas Pimentel Telles
Universidade Federal de Minas Gerais
lucasptelles@ufmg.br

Rogério Vasconcelos Barbosa
Universidade Federal de Minas Gerais
rogeriovb2@gmail.com

Resumo. Este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre os desafios éticos e estéticos da criação musical brasileira contemporânea, especialmente frente às heranças do nacionalismo e do modernismo. Partindo da noção de que o ato compositivo carrega dimensões simbólicas complexas, o autor se debruça sobre a questão de como dialogar com saberes populares e culturas tradicionais sem incorrer em apropriação cultural, folclorização ou espetacularização. O texto tem como objetivo problematizar as práticas composicionais que buscam representar uma suposta identidade nacional e refletir sobre as assimetrias de poder envolvidas nas trocas culturais. Como base teórico-metodológica, utiliza-se o conceito de composicionalidade de Paulo Lima — com seus vetores de invenção de mundos, criticidade, prática e teoria, reciprocidade e campo de escolhas —, além de autores como Rios Filho, Carvalho, William e Piedade, que discutem hibridação, alteridade e apropriação cultural. Os resultados da investigação apontam para a necessidade de uma postura ética e dialógica na composição, que vá além da simples citação de elementos musicais e busque a invenção genuína de novos mundos sonoros a partir de encontros simbólicos e transformadores. Conclui-se que compor hoje exige consciência crítica sobre os processos de representação e pertencimento, e que a criação musical pode ser um espaço de resistência, diálogo e transformação mútua entre culturas.

A pesquisa não busca respostas definitivas, mas oferece perspectivas para um fazer composicional engajado com as complexidades identitárias e simbólicas da contemporaneidade brasileira.

Palavras-chave. Composicionalidade, Identidade, Hibridação, Apropriação, Simbolismo.

Title. Composing Worlds: Hybridity, Appropriation, and Reflections in Search of a Dialogical Practice

Abstract. This paper critically examines the ethical and aesthetic challenges facing contemporary Brazilian music composition, particularly in light of the legacies of



nationalism and modernism. We start from the premise that composing carries complex symbolic dimensions, and the core challenge lies in engaging with popular knowledge and traditional cultures without succumbing to cultural appropriation, folklorization, or spectacularization. Our primary goal is to problematize compositional practices that attempt to represent a supposed national identity, while simultaneously reflecting on the inherent asymmetries in cultural exchanges. The theoretical and methodological framework draws heavily from Paulo Lima's concept of compositionality, encompassing its vectors of world invention, criticality, practice and theory, reciprocity, and field of choices. We also incorporate insights from authors such as Rios Filho, Carvalho, William and Piedade, who delve into themes of hybridity, alterity, and cultural appropriation. The findings underscore the necessity of an ethical and dialogical stance in music creation. This approach moves beyond mere citation of musical elements, striving instead for the genuine invention of new sonic worlds through symbolic encounters and mutual transformation. We conclude that contemporary composition demands a critical awareness of processes of representation and belonging. Ultimately, music creation can serve as a potent space for resistance, dialogue, and transformation, benefiting both the resulting works and their creators. Rather than providing definitive answers, this research offers multiple perspectives in an effort to rethink compositional practices deeply engaged with the symbolic and identity complexities of contemporary Brazil.

Keywords. Compositionality, Identity, Hybridity, Appropriation, Symbolism

O ato de ordenadamente por em conjunto sons e silêncios, notas, ritmos, timbres, signos e significados, requer uma artesanaria de equilíbrios, não apenas na instância da arquitetura sonora, mas também no balanceamento das outras dimensões semânticas de cada elemento. Não se pode negar que o simples fato de se autodeclarar compositor brasileiro já imputa sobre o declarante uma série de conceitos que vão desde as diferentes compreensões do que é o ofício da criação musical até uma provável vinculação estética e filosófica com o estado/nação Brasil. Sob essa ótica, é possível vislumbrar que enunciantes e ouvintes manejam concepções simbólicas durante o fazer musical, ora caminhando lado a lado, ora assumindo lados opostos, sem que com isso a ação mensageira da música se perca, mas que sem sombra de dúvidas transporte mensagens em constantes transformações. Levando em consideração esse aspecto dinâmico que a efêmera existência musical carrega, não seria um dos grandes desafios da composição o ato de lidar com a dimensão simbólica? Naturalmente, seria ingênuo acreditar que é possível ter pleno controle desse fenômeno, mas por outro lado pode ser interessante buscar uma atuação dialógica.



Talvez residam nesse questionamento as dúvidas que permeiam a execução do meu trabalho de doutorado.¹ Como ressignificar práticas composicionais análogas ao nacionalismo e ao modernismo brasileiro sem cair na apropriação desrespeitosa de culturas e saberes populares? Como compor no século XXI utilizando ritmos típicos de culturas tradicionais sem se tornar uma caricatura dessas manifestações? E talvez a dúvida mais complexa: como fazer música que esteticamente se apresenta como pertencente a uma nação, se desvinculando da crescente onda contemporânea de ufanismos, radicalismos e xenofobias?

Dito isso, o presente texto busca fazer reflexões a respeito dos questionamentos levantados, em diálogo com o conceito de composicionalidade ² (LIMA, 2012 e 2019) e a prática da hibridação cultural aplicada a composição (RIOS FILHO, 2010), sem com isso se propor a encontrar verdades absolutas, mas sim trazer formas de pensar, diferentes olhares e perspectivas sobre as questões levantadas.

De acordo com Lima, a elaboração da ideia de composicionalidade, enquanto ferramenta conceitual, se deu pela “interação entre cinco dimensões do processo compositivo, gerando uma espécie de ciclo”. As dimensões (“vetores temáticos”) citadas pelo autor são: (i) invenção de mundos, (ii) criticidade, (iii) indissociabilidade de prática e teoria, (iv) reciprocidade e (v) campo de escolhas, que de forma grosseiramente resumida, traduzem o fenômeno da criação de uma obra musical, desde o desabrochar de uma nova realidade, “um mundo tornado possível justamente pela existência dessa obra”, passando pela forma crítica e interpretativa pela qual ela se relaciona com os mundos já existentes e pelos os atos composicionais da qual ela emerge — “um processo contínuo que conecta escolhas e princípios, decisões e razões para tomá-las, atos e valores” —, até atingir sua identidade, através das decisões tomadas durante o processo de compor, “o jogo entre ideias e atos compositivos”.

Ao afirmar que "compor envolve a construção e manipulação de interpretações", o autor acrescenta a ideia de “distância ressignificadora” (LIMA, 2019, p.56), como característica

¹ Doutorado em curso, iniciado em agosto de 2023.

² O termo composicionalidade nasce do anseio do autor (Lima) por elaborar uma alternativa à expressão “práticas composicionais”, visto que, para o autor, ela limita o compor a ações práticas, deixando de lado um emaranhado de outros campos que compartilham da atividade composicional. Para tanto, criou um paralelo semântico com o termo literariedade, que resume a presença de um conjunto de características (linguísticas, semióticas, sociológicas, etc) responsáveis por considerar um texto uma obra literária. Portanto, o termo composicionalidade traduz o entrelaçamento de teorias, práticas e sentidos que compõem uma composição musical, transformando o questionamento “o que é composição?” em “quando é composição?”.



que potencializa o surgimento de perspectivas semânticas acerca dos elementos presentes em uma manifestação musical, possibilitando o novo como "resultante do encontro, uma perspectiva da hibridação". Isso pode ser notado no variado valor dado por *nativos*³ e não-nativos à importância de cada aspecto musical e extramusical, em que tanto a proximidade quanto o distanciamento podem levar a compreensões bem diversas. São exemplos dessa característica tanto o sentimento de nostalgia de tempos passados (em geral com passados distantes mais valorizados do que passados recentes) ou de ligação emocional ao imaginário cultural de um território (sobretudo quando distante fisicamente), quanto a busca pela pureza platônica de manifestações musicais geograficamente afastadas. Da mesma forma, aspectos específicos podem ser considerados essenciais ou apenas meros detalhes no discurso nativo, enquanto podem ser supervalorizados ou até nem mesmo detectados por olhares distanciados.

O quarto vetor temático é a reciprocidade. Trata-se do reconhecimento de que as fronteiras entre criador-alguém e ambiente-objeto estão em fluxo constante, (...). Quando escrevo algo, algo se inscreve em mim. (...). O pertencimento visto de dentro. O compor como construção de pertencimento, formal e simbólico. (Lima, 2012, p.125)

Pela luz da reciprocidade levantada pelo autor é possível perceber que o compor — esse verbo simbolicamente poderoso e que carrega significados como criar, conectar, conciliar, constituir — é um ato que trespassa a noção de simples nascimento de uma obra musical, sendo parte fundamental do próprio processo constitutivo da identidade e do pertencimento do compositor enquanto indivíduo. Por isso, retomo o autor para citar a pergunta levantada por ele e que dialoga profundamente com os questionamentos levantados no início do presente texto: “Como é que essas instâncias participam desse entrelaçamento profundo de composição e cultura?”

O movimento modernista brasileiro trouxe para a criação musical o anseio por buscar e catalogar *raízes identitárias* sonoras, para se nutrir delas (antropofagia) e consequentemente gerar novas obras que fossem dotadas de profunda brasilidade. Esses saberes musicais tradicionais da cultura popular se integrariam à linguagem dos compositores, conduzindo-os a um novo fazer desassociado de barreiras estéticas, que conectaria a cultura letrada externa,

³ Termo usado por Piedade para descrever os praticantes pertencentes a determinada manifestação musical.



trazida da Europa, com os frutos colhidos nos rincões do país. Com isso, os modernistas buscavam se desassociar de fazeres artísticos considerados por eles ultrapassados, criando uma nova imagem da arte e da cultura brasileira, a partir de um olhar moderno e inovador, e objetivando uma criação *sui generis*. De alguma forma, pode-se dizer que esse movimento florescido nos anos 20 do século passado trouxe frescor e ressignificou as práticas nacionalistas parnasianas que já se viam presentes desde meados do século XIX, dando roupagens românticas a melodias e ritmos *nacionais* — em geral influenciados por temáticas derivadas de um imaginário de *sertão* ⁴ e por vezes nomeados em referência ao universo indígena,⁵ ambos buscando relacionar o sentido identitário da nação com a distância geográfica dos centros urbanos.⁶

Atualmente, passado um século da gênese do modernismo, alguns olhares podem ser apontados. Certamente, houve uma ampla catalogação de cantos e ritmos oriundos de saberes populares presentes no Brasil, registrando em partitura elementos como notas, ritmos e poesia e, em alguns casos, fixando em fonogramas o resultado sonoro dessas manifestações, porém desapropriando valores simbólicos e imateriais durante o processo. De forma concomitante, o fazer composicional letrado brasileiro experimentou um princípio de descolamento estético das práticas composicionais exteriores, dando um vislumbre de independência.⁷ Entretanto, a própria recorrência das manifestações musicais mais exploradas, o marco temporal do movimento e a amplitude de sua influência – que ultrapassa o universo da música de concerto – criou um imaginário arbitrário de quais timbres e elementos musicais representam a nação, e por isso recebe críticas ao delimitar novas fronteiras intra-geográficas que incluem e excluem

⁴ São encontradas publicações de partituras com arranjos e obras derivadas de melodias populares (anteriormente chamadas de “folclóricas”) com o nome de “Canções Sertanejas” (ex. Casas Levy), bem como peças de caráter infantil, com utilização de temas populares ou com características melódicas e rítmicas semelhantes e que são nomeadas como *Brasileiras* (Exemplos: Série Brasileira - Alberto Nepomuceno, 1891 | Suíte Brasileira - Alexandre Levy, 1890 | Variações sobre um tema brasileiro - Francisco Braga, s.d.).

⁵ Exemplos: A Sertaneja, Op.15 (Brasílio Itiberê, 1869), O Guarani (Carlos Gomes, 1870), O trovador do sertão (Francisco Braga, s.d.), Vozes da Floresta (Barrozo Netto, s.d.), Rapsódia sertaneja (Luciano Gallet, 1923).

⁶ Uma das raras exceções é o compositor e maestro negro Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), com destaque para a obras que fazem referência ao universo musical dos povos escravizados no Brasil. Assim como outros compositores do período que se influenciaram pela música urbana, como Francisca Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863 -1934), sua obra hoje é mais conectada ao universo da música popular, sobretudo do choro.

⁷ Exemplos: Choros, Bachianas Brasileiras, Uirapuru e A Floresta do Amazonas (Heitor Villa-Lobos, 1887–1959); Fantasia Brasileira, Congada, Maracatu do Chico Rei, Valsas de Esquina e Valsas choro (Francisco Mignone, 1897–1986); Ponteios, Sinfonias, Concertos e Peças de Câmara (Camargo Guarnieri, 1907–1993), Brazilianas, Concertos, Suítes e Fantasia Brasileira (Radamés Gnattali, 1906–1988).



manifestações no conceito de brasilidade. É possível citar como exemplos de música realizada em solo brasileiro, porém excluídos desse imaginário nacional, os movimentos de vanguarda experimental na música de concerto brasileira, movimentos populares como o *rap* e o *funk*, bandas de *rock* e *punk* como Sepultura e Ratos de Porão, e até mesmo artistas vinculados ao universo *gospel* e a outros gêneros tidos como mais universais como *jazz*, *blues*, *reggae*, etc.

Dessa forma, o fazer composicional nacionalista adotado pelos modernistas é visto hoje como datado por uma boa parte das iniciativas composicionais vinculadas à academia — mais dadas a criações experimentais —, e se encontra encurralado entre a *não contemporaneidade* e a *apropriação cultural* indevida de saberes da alteridade, representando um potencial neocolonizador e excludente, pela propensão a ocupar espaços simbólicos que não deveriam lhe pertencer e a perpetuar as divisas do ser ou não ser *brasileiro*.

A respeito do primeiro ponto, uma investigação menos histórica-linear sobre a conexão entre compositores e contemporaneidade pode nos mostrar que as linhas que interligam os compositores modernistas brasileiros com as tendências contemporâneas vanguardistas podem ser tênues, porém outras linhas conectivas mais fortes existem entre os primeiros e os arranjadores e compositores vinculados à música popular urbana ⁸ e que habitam o mercado fonográfico da música popular brasileira — tanto como criadores e artistas principais de seus próprios trabalhos quanto como diretores e arranjadores de outras produções. Ou seja, a composição em diálogo com elementos musicais provenientes de saberes populares brasileiros é uma prática viva e atual, sendo um campo de criação amplamente povoado no âmbito da música popular, mesmo que não tanto explorado na música de concerto contemporânea e na música experimental.

Com relação à apropriação cultural, esse questionamento provocador de inúmeras reflexões e opiniões diversas anda lado a lado com outras práticas como a espetacularização e a folclorização, importantes temas a serem levantados para uma compreensão mais profunda da complexidade dessas relações culturais.

Defino espetacularização como a operação típica da sociedade de massas, em que um evento, em geral de caráter ritual ou artístico, criado para atender a uma necessidade expressiva específica de um

⁸ Vale citar algumas referências para esse raciocínio, sendo elas compositores/arranjadores como, Letieres Leite (Orkestra Rumpilezz), Egberto Gismonti, Léa Freire, Hermeto Pascoal, André Mehmari, etc.



grupo e preservado e transmitido através de um circuito próprio, é transformado em espetáculo para consumo de outro grupo, desvinculado da comunidade de origem. (Carvalho, 2010, p.47)

Vale destacar que a espetacularização de saberes tradicionais e culturas populares, bem como a folclorização de práticas e modos de vida, têm sido recorrentes, sobretudo na indústria do entretenimento, o que tende à descontextualização e consequente descaracterização dos saberes, podendo imputar a povos menos favorecidos uma posição de subalternidade e de marginalização. Sofrendo uma forma de ação extrativista, a manifestação cultural — em geral vinculada a uma forma de existência, uma expressão de fé ou a outras importâncias de dimensões extramusicais — sofre um esvaziamento de sentidos, se resumindo aos elementos que convém ao explorador, sendo os outros componentes abolidos ou substituídos por outros mais convenientes. Essa ação, sobretudo quando realizada por grupos detentores de um maior capital financeiro, cultural ou simbólico, reforça a existência de estereótipos, reduzindo indivíduos a grupos e propagando a opressão e a discriminação.

Vale ressaltar que artistas populares não são vítimas apenas da classe política e da indústria do entretenimento, mas também de acadêmicos e de intelectuais. Afinal, nossa reflexão sobre o tema da predação e da mercantilização da produção cultural, além de escassa e fragmentária, está datada em relação à situação atual das culturas populares. A maioria dos pesquisadores ainda trata este assunto a partir de uma teoria do hibridismo e da negociação de sentido, que sustenta uma ideia nada realista de mútua influência e reciprocidade. Essas dimensões de troca certamente existem, porém não conseguem eliminar as perversidades e as manipulações a que são expostos mestres e mestras, em seus contratos de apresentação e gravação de discos com as produtoras, ou em suas parcerias com as secretarias municipais e estaduais de cultura para projetos culturais e educativos. No ponto em que estamos atualmente, já não faz sentido falar em culturas híbridas ou em trocas culturais sem tomarmos em conta as gritantes assimetrias de poder no campo da cultura. (Carvalho, 2010, p.46)

De fato, as relações culturais tendem a ser extremamente assimétricas, sobretudo quando entram em jogo os contratos profissionais, os ganhos financeiros ou o provimento de recursos de subsistência. As assimetrias de poder precisam ser levadas em consideração na análise dessas situações, assim como nas trocas culturais e na hibridação. “Como bem adverte Sidnei Barreto Nogueira, doutor em semiótica e babalorixá, se a banca do mercado tem dois lados, quem vem pra trocar e nada deixa pratica uma extorsão, um roubo” (William, 2019).



Entretanto, qual é o caminho para fazer esse diálogo cultural no campo da composição musical de forma mais igualitária? Não acredito que a resposta esteja na privação da criação provinda da hibridação, sobretudo vinda de iniciativas individuais e genuínas na busca por conhecer e fomentar o caldeirão de múltiplas influências que compõem as identidades culturais híbridas. As críticas nesse ponto, a meu ver extremamente pertinentes e necessárias, me parecem que podem ser mais efetivas se direcionadas a instituições políticas e organizações, visto que elas sim têm o potencial (ou não seria o hábito?) de impor condições de trabalho precárias ou de excluir agentes culturais fundamentais para a manutenção e propagação dos saberes populares associados.

(...) o meu distanciamento forçado como compositor em relação ao material etnográfico se baseava em incertezas éticas. Se eu usasse esse material para compor, estaria roubando dos índios? Deveria manter essa música completamente intacta? O material deveria ser preservado para protegê-lo das transformações composicionais? Essas questões perseguiram-me durante anos, mas uma meditação mais profunda em Weimar levou-me a aceitar a inevitabilidade das trocas musicais ao longo da história da música, sejam elas relacionadas com material cultural ou não. A teoria da intertextualidade deu-me motivos para admitir que qualquer nova obra musical transporta alguns materiais de outras obras, quer o compositor tenha consciência disso ou não. Concluí então que a única saída para o meu dilema era assumir a responsabilidade pelo uso da música indígena e garantir que essa prática atenderia a determinados requisitos de ordem moral e estética. (Piedade, 2024, p.255)

Como visto, a relação entre a apropriação cultural e a criação musical precisa ser tratada com cuidado, pois provoca incertezas e questionamentos primordiais em agentes de variados lados dessa relação. De fato, a criação musical pode incorrer em diferentes riscos ao utilizar-se de elementos musicais provenientes de outras culturas. Isso se mostra mais evidente na mimese simplista de áudios, melodias ou na utilização de instrumentações geograficamente identificadas, sobretudo quando esvaziada de sentidos e associada a prática de exotificação de determinada cultura. Mas como será que isso se aplica à “invenção de mundos”? Sob a ótica da composicionalidade, me parece que a recriação caricaturada,⁹ sobretudo com o objetivo de

⁹ Não me refiro aqui a caricatura utilizada em sátiras e quadrinhos, que faz uso da ampliação de traços marcantes para ridicularizar situações e personagens, em geral subvertendo a lógica e fazendo do opressor o alvo da ridicularização.



espetacularizar uma cultura, distorce uma realidade complexa e dotado de múltiplas camadas, podendo criar sentidos contraditórios à manifestação originária.

Uma grande parcela dos conflitos culturais de hoje são consequências tardias desse processo de exotificação artística contínua ao longo do século XX. Exotificar seria tornar “exótico”, do grego antigo exo (“de fora”) e, portanto, é o ato de tornar exterior, ou seja, de excluir do território, da cidade, da politikés. Mesmo que a exotificação artística não tenha sido considerada prejudicial, a disseminação de estereótipos e retratos culturais distorcidos acabou levando à intolerância e à incompreensão no domínio das diferenças culturais na arena das nações multiculturais do mundo atual. (Piedade, 2024, p.255)

No livro Apropriação Cultural, William (2019) relaciona essa prática com o racismo estrutural brasileiro e apresenta uma série de exemplos relevantes, como o uso de artefatos religiosos de forma leviana ou como adorno decorativo e com a presença de brancos em religiões de matrizes africanas, com uma crítica sobre a forma de se portar nesses ambientes. Dentre esses exemplos, acredito ser importante destacar os temas “capoeira gospel” e “bolinho de jesus”, explanados pelo autor. Em ambos há uma evidente característica de oprimir uma manifestação cultural legítima, substituindo valores e preceitos básicos por outros convenientes à classe colonizadora responsável pela apropriação. Ou seja, é uma ação realizada através de um projeto de caráter dominatório, que objetiva, de forma velada ou não, a exterminação da manifestação cultural originária com a substituição dela pela nova proposta.

Entretanto, acredito que existe uma diferença substancial entre essa prática predatória e a criação musical que dialoga com uma influência externa com o objetivo fidedigno de gerar algo novo — inventar um mundo e se reinventar nesse processo —, em que por vezes a referência inicial pode nem ser facilmente detectada. Dissertando sobre o tema em diálogo com a ideia de hibridação cultural, Espinheira diz:

O que advogamos aqui é que essa relação pode – e deve – ser de equilíbrio, que as epistemologias e cosmologias envolvidas se entrelacem e se friccionem com a finalidade de gerar um objeto híbrido que pode ser reconhecido como pertencente a ambas as culturas ou, o que pode ser mais interessante, não ser reconhecido como pertencente a nenhuma delas. (Espinheira, 2022, p.6)

É claro que a linha divisória entre a busca pelo novo e a simples extração de materiais musicais é algo difícil de ser traçado, porém é uma alternativa possível na intenção de trabalhar



a criação em diálogo cultural ativo, e não como simples reprodução. A própria idéia de associar essa praxe a uma prática extrativista pode ser questionada, quando a fonte não perde recursos no compartilhamento do conhecimento, o que claro, não é situação fácil de ser mensurada no campo simbólico. Entretanto, simplesmente reproduzir cegamente a antropofagia modernista/nacionalista, sem uma reflexão crítica sobre a interação desses mundos (críticidade), não parece ser um caminho interessante. Ou seja, a hibridação no campo musical, vinculada a uma postura cuidadosa e ponderada no contato com o outro, pode se tornar um espaço de invenção crítica, onde influências provenientes de culturas diversas se encontram e, através de tensionamentos e negociações simbólicas, propiciem uma criação musical genuinamente transformadora, tanto dos objetos resultantes quanto dos agentes criadores (reciprocidade).

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” [...] 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. (Rios Filho, 2010, p.29)

Por fim, não acredito que seja possível falar de troca cultural com o outro sem refletir sobre a ideia de alteridade e, com isso, talvez seja necessário trazer para dentro desse conceito a noção, efêmera mas intrínseca a ele, da fixação cultural de identidades. Uma identidade se mostra diferente da outra a partir das fronteiras, das separações, mas para se delimitar fronteiras é necessário fixar pontos limítrofes, engessar ideias e singularidades, o que me parece o oposto do desejável no trânsito vivo e multicultural da contemporaneidade globalizada. Nesse contexto, cada agente carrega uma complexidade particular – difícil de categorizar, devido a sua multiplicidade –, o que pode levar a perspectivas contraditórias sobre sua posição com relação às fronteiras. Um mesmo indivíduo pode ser incluído em locais opostos da fronteira identitária, particularmente no caso de culturas híbridas. “Hoje todas as culturas são de



fronteira, todas as artes se desenvolvem em relação com as outras” (Canclini, 1997, p. 349). É uma utopia acreditar que identidades culturais podem ser demarcadas por características arbitrárias, toda cultura está em constante transformação, fruto de negociações simbólicas, diálogos e influências diversas. Se reconhecermos a presença de um traço colonizador no perfil padrão que rege essas diferenças entre o *nacional* e o *outro*, em geral apontadas de fora para dentro, não seria interessante e desafiador alterar essa perspectiva? Não seria uma atitude decolonial buscar contato com o diferente que está ao lado, valorizando as manifestações menos favorecidas e buscando nesse entrelugar experiências transformadoras e criação de novos mundos?

O próprio Carvalho, apresenta um olhar que dialoga com a necessidade de envolvimento culturais mais profundos, na busca por interações reais, ao dizer sobre a espetacularização que:

Trata-se de enquadrar, pela via da forma, um processo cultural que possui sua lógica própria, cara aos sujeitos que o produzem, mas que agora terá seu sentido geral redirecionado para fins de entreter um sujeito consumidor dissociado do processo criador daquela tradição. A metáfora básica do olhar (“ver o evento” e não participar dele, a não ser apenas como voyeur, o espectador que não se expõe nem se entrega) aponta para uma atitude de distância, de não envolvimento. Ver a brincadeira espetacularizada é, a um só tempo, consumi-la e defender-se dela, para que não seja capaz de influenciar o horizonte de vida do consumidor. E, na medida em que essa influência de fato não sucede, o espetáculo fica esvaziado do seu poder maior, que seria o de irromper no horizonte existencial do sujeito que se expõe ao seu campo expressivo e então transformar o sentido de sua existência. (Carvalho, 2010, p.48)

Tendo em vista a reflexão acima, parece ainda mais propício acreditar que o diálogo cultural criativo, através da real interação com os elementos musicais provenientes de outras culturas é uma forma de inverter a realidade apresentada e de verdadeiramente se transformar. Dessa forma, a composição, não com intuito da reprodução simplória de um mundo existente, mas na busca pela invenção de um mundo novo, como nos lembra Lima, poderia ser uma estratégia positiva, claro que partindo de uma consciência crítica da forma como a resultante do ato compositivo se relaciona com os mundos pré existentes.

Como dito no início desse texto, as reflexões trazidas aqui não buscam encontrar verdades absolutas, mas sim apresentar diferentes perspectivas no anseio por pensar um fazer



composicional dialógico com questionamentos da contemporaneidade. Afinal, ser contemporâneo, muito mais do que vinculações estéticas específicas, não seria estar presente no momento temporal atual, lidando com os simbolismos da atualidade e se engajando com os temas necessários para o momento vivente? Assim, retomo a ideia de que o ato compositivo, ou a composicionalidade, vai muito além da arquitetura sonora, sendo o harmonizar a dimensão simbólica algo cada vez mais necessário, nos múltiplos sentidos que essa afirmação carrega.

Referências

- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARVALHO, José Jorge de. 'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina. *Revista Antropológicas*, 2010. v. 21, n. 1, ano 14, p.39-76.
- ESPINHEIRA, Alexandre. Hibridação cultural e uma possível poética baseada no contexto cultural de instrumentos étnica e geograficamente identificados. *OPUS*, v. 28, p.1-18, 2022.
- LIMA, Paulo Costa. "Composicionalidade" e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia. In: NOGUEIRA, Ilza. (ed.). *A experiência musical: perspectivas teóricas*. Salvador: UFBA, 2019. v. 3, p. 36-59.
- LIMA, Paulo Costa. "Composicionalidade: teoria e prática do compor no horizonte da atualidade." In: VOLPE, Maria Alice. *Teoria, crítica e música na atualidade*. Série Simpósio Internacional de Musicologia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012. p.117-132.
- PIEDADE, Acácio. *Ensaio Reunidos: perspectivas musicais e antropológicas*. Pimenta Cultural, 2024.
- RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. *Revista do Conservatório de Música*, UFPeL, v.3, 2010.
- RIOS FILHO, Paulo. *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*. 252 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFBA, Salvador, 2010.
- WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Pólen, 2019.

