

A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea¹

Paulo Rios Filho
Universidade Federal da Bahia
pauloriosfilho@gmail.com

RESUMO

O presente artigo trata a hibridação cultural como um horizonte metodológico, no sentido de um conjunto de estratégias e procedimentos mais ou menos fixos, para a composição de música contemporânea. Realiza uma ampla revisão de literatura sobre o tema do hibridismo, apresenta a proposta de um quadro tipológico de processos composicionais de hibridação e conclui com a elaboração de um memorial analítico-descritivo da obra *Joleno* (2009), para quinteto de sopros solista e banda sinfônica.

PALAVRAS-CHAVE: composição, hibridação, música contemporânea

ABSTRACT

This article refers to cultural hybridization as method, in the sense of a set of more or less fixed strategies and procedures, on the core of contemporary music composition. It makes an ample revision of literature on hybridism, presents the proposal of a typological table on compositional processes of hybridization, and concludes with a analysis of *Joleno* (2009), for soloist wind-quintet and symphonic band.

KEYWORDS: composition, hybridization, contemporary music

INTRODUÇÃO

Muito embora estejam presentes na história da música como um todo, questões de hibridação são um tópico especialmente importante no que toca a 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

1. Por 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.

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

consideravelmente, por exemplo, a produção do Grupo de Compositores da Bahia⁵ e das gerações seguintes de compositores baianos.⁶

Além de ser assunto recorrente entre (etno)musicólogos, é sobretudo um conceito chave nas disciplinas de estudos culturais, recebendo uma atenção especial a partir da quinta parte do século passado, quando começou a ser adotado para explicar os fenômenos culturais da pós-modernidade e da globalização. Um termo bastante controverso, pois nem tudo é festividade em sua recepção, dialoga com (e abarca) uma série de conceitos correlatos, como *mestiçagem* e *empréstimo*.⁷

O presente trabalho encontra-se organizado em três partes básicas: a) a revisão extensiva da literatura sobre o hibridismo cultural nos estudos culturais, na produção e crítica de artes visuais e literatura e em música; b) a proposição de um quadro tipológico de estratégias e procedimentos de hibridação cultural para a composição de música contemporânea; e c) a elaboração de um memorial analítico-descritivo da obra *Joleno*, para quinteto de sopros solista e banda sinfônica, uma avaliação prática do compor baseado no quadro proposto.

Assim, o seu principal objetivo, que é a proposta de um quadro técnico 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 avançam no mesmo sentido da construção de um quadro tipológico de estratégias de promoção de diálogo intercultural em música; a própria proposta do quadro, baseado na implementação das teorias da hibridação cultural na prática composicional; e, por fim, na demonstração prático-criativa de alguns dos procedimentos elencados nesse quadro, numa obra musical.

1. . QUE HORIZONTE É ESSE?

1.1 A HIBRIDAÇÃO NOS ESTUDOS CULTURAIS

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. A abordagem geral é a de celebração do híbrido, em sua cada vez mais aceita adequação para tratar de assuntos de identidade cultural nos tempos atuais.

No entanto, essa recente visão geral, percebadora do potencial criativo e

– 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, Lindembergue Cardoso, Fernando Cerqueira, Jmary Oliveira e Rinaldo Rossi, dentre outros.

6. Alguns nomes que lidam claramente com o assunto na sua prática composicional: Paulo Costa Lima, Wellington Gomes, Fernando Burgos, Alexandre Espinheira, Joélio Luiz Santos e o autor deste artigo.

7. Ver a coleção de termos relacionados a hibridação cultural apresentada em Burke (2003).

valorizadora das características inclusivas do hibridismo, nunca foi uma constante na história do termo. Uma abordagem celebratória das questões de mistura e fusão entre etnias e culturas, apesar de arrazoada, 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 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.

Todo esse cenário novecentista da hibridação, apesar de poder ser organizado em termos do binômio monogenismo X poligenismo,⁸ não deve ser reduzido simplesmente a uma estrutura dicotômica ou a sínteses essencialistas. Há, no século XIX, uma diversidade grande de discursos científicos sobre hibridismo,⁹ 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"¹⁰ e "o pesadelo das ideologias e categorias do racismo continua a se repetir por sobre a vida"¹¹ (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"¹² (BURKE, 2003, p. 13).

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

8. Doutrinas 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.

9. De 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).

10. "...the racial was always cultural, the essential never unequivocal."

11. 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).

12. Ver também Stuart Hall (2005).

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 hibridação, 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. 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. 27), evidencia a importância do contraditório para a construção e o estudo lúcidos do tema.

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. 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”¹³ (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 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), 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.

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

1.2 NA LITERATURA E 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 inter-relacionados de hibridismo cultural, sendo o terceiro nível, o lugar 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” (PAPASTERGIADIS, 2005, p. 40). 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, após 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, o argumento geral de Papastergiadis (2005) é aquele da valorização do caráter ambivalente do hibridismo. 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.

Segundo o autor greco-australiano, 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.” Se, como bem enfatiza Papastergiadis (2005, p. 60), “híbridos não são santos,” há então uma armadilha fácil: a sacralização do hibridismo, atitude que leva ao que Canclini chama de ‘hibridação tranquilizante,’ desprovida de qualquer crítica das diferenças.

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 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. 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 latino-americanos de literatura artística com a mídia de massa e com o mercado, ao analisar os discursos artísticos e políticos de Octavio Paz e Jorge Luis Borges. No caso do primeiro, a análise se dá a partir do texto escrito pelo autor para a visita guiada de uma exposição de Picasso, na Cidade do México, promovida pela maior rede de telecomunicação do país, a TELEVISIA. E no do segundo, através da construção de um discurso jornalístico irônico e auto-subversivo, que funciona como uma extensão do seu discurso e estética literários, ao mesmo tempo em que atuava como mecanismo de sedução massiva e midiática.

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* (HUYSEN, 1986) – representada pelo medo de contaminação do modernismo com relação à cultura popular e aos meios massivos de comunicação.

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”¹⁴ que estão no cerne do que Salgado (1999) chama de “teoria neo-barroca.”¹⁵

Os teóricos do neo-barroco (ou “barroco do Novo Mundo”¹⁶) 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). 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 aterrissagem do próprio barroco europeu do outro lado (o lado de cá) do Atlântico. O barroco europeu, na América Latina, transmutou-se em “instrumento de resistência às suas próprias estruturas” e, mais tarde, em “um instrumento de auto-definição pós-colonial” (ZAMORA, 2006). Parafraseando Santos (2009), se o barroco foi o sul do norte, na Europa, o neo-barroco é o sul do sul, na América Latina.

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

15. “Neo-Baroque Theory.”

16. “New-World Baroque.”

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.¹⁷ (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,"¹⁸ segue afirmando que "dois pontos de vista são não mixados, mas colocados um contra o outro dialogicamente"¹⁹ (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.²⁰

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

1.3 NA MÚSICA

Ao se falar da construção de um 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

17. "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."

18. "Intentional semantic hybrids are inevitably internally dialogic..."

19. "Two points of view are not mixed, but set against each other dialogically."

20. Interessante notar como esse entendimento de Bakhtin dialoga com a ideia da existência de papéis ativos – dentre os quais, destacadamente, a criação artística – de hibridação, em Santos (2009).

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

se preocupado em teorizar a hibridação no campo da cultura e das artes.

Começamos tomando nota, na seção 1.1, sobre 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 certas filosofias de dominação racial/cultural, quanto para representar estratégias de resistência e esforço anti-hegemônico; constatamos a atuação ambivalência no cerne do entendimento dos processos de hibridação; 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.

Uma vez que apropriação, assimilação, empréstimo e mistura podem ser detectados durante os mais diversos períodos da história da música e práticas musicais, 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?

O fato de o termo 'híbrido' ser, em grandes publicação como o *The New Grove Dictionary*, quase sempre usado *en passant*, é revelador de um relativo débito para com o conceito de hibridismo e sua importância nas disciplinas de estudos culturais e na produção e crítica de arte, como evidenciado nas duas seções anteriores deste artigo. Além disso, inúmeros estudos na área de música, dedicados aos temas da hibridação cultural, são publicados desde meados do século XX, acompanhando a ampla discussão do conceito naquelas outras áreas do conhecimento.²²

Diante da larga coleção de recentes trabalhos publicados, pode-se tomar nota do fato de que a grande maioria trata dos processos de representação, assimilação e empréstimo, partindo da perspectiva da música ocidental 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,

22. Por exemplo, na leitura do verbete 'Borrowing,' claramente relacionado a processos transculturais de composição, o termo híbrido – ou hibridismo, ou hibridação – não é sequer mencionado, mesmo havendo uma breve problematização dos aparentemente inócuos processos de empréstimo musical descritos, oportunidade em que se verifica a aparição de termos como 'exótico,' 'nacionalismo' e 'ambivalência,' todos eles abarcados pelo mesmo guarda-chuva temático do hibridismo.

num flerte óbvio com a área da etnomusicologia.

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, do ponto de vista 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, 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.

Apesar do esforço em ir além de uma dicotomia simplista, todas as principais publicações sobre o tema apresentam versões do hibridismo musical observado através do binário “ocidental” x “não-ocidental,” fazendo com que se sinta uma falta imensa de considerações mais aprofundadas sobre o fato de que “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 da identidade 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 exotização²³ – 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 direções da fricção intercultural em música. Esse é, por exemplo, o tema de Hunter (1998), em sua análise do estilo *alla turca* – macaqueação europeia da música das bandas militares turcas (*janissary*) – no repertório instrumental e operístico do fim do século XVIII, e de Middleton (2000),

23. Cf. estudos da área cultural sobre “orientalismo” e “primitivismo” (SAID, 1979) (GILROY, 1993) e (LEMKE, 1998).

ao analisar a maneira pela qual o compositor George Gershwin cria representações musicais pitorescas do negro, em sua ópera *Porgy and Bess*. Bem como uma série de outros autores preocupados com a investigação da representação musical do exótico, Hunter e Middleton apresentam uma visão que condena o exotismo, em sua frequente caricaturização domesticadora do estranho, domadora de uma suposta 'irracionalidade' e 'deficiência' características da música do "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 (2000, 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 exotistas também nas artes.

Não obstante, como bem aponta Bellman (1998, p. 13), o grande perigo de uma abordagem pós-colonialista crítica 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 à ideia do exótico.

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. xxii), (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, criolismo, diáspora, nacionalismo, sincretismo, fusão, transnacionalismo, antropofagia e síntese integram o amplo tema da hibridação – e da hibridação musical, por consequência.²⁴

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 de exotismo, 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.

'Mestiçagem,' por sua vez, é o termo mais comumente empregado em se tratando de hibridismo nas músicas populares latino-americanas, em sua fusão de aspectos das práticas musicais europeias, 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), 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 especificamente na conclusão do livro, após uma intensa análise geral de obras de diversos períodos do 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), (PARAKILAS, 1998, pp. 188-193), (BROWN, 2000), (HERD, 1989), (MARTINEZ, 2006) e (NAPOLITANO, 1998). Os nacionalismos, em sua crença romântica na busca pela alma do 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

24. Este é o caminho que seguimos, que não anula, porém, toda controvérsia na utilização do termo 'hibridismo' 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. 170). Gruzinski, por exemplo, diferencia 'mestiçagem' de 'hibridismo,' a partir da ocorrência da mistura dentro de uma mesma civilização (hibridismo) ou envolvendo 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 apresentados.

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, 1998, p. ix), os nacionalistas 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 dentro do âmbito de suas próprias fronteiras geográficas.

Outros termos relacionados à hibridação, usados na pesquisa em música, são 'transetnismo' (NICHOLLS, 1996), 'neonacionalismo' (HERD, 1989), 'mistura' (SANTOS, 2006) (SOVIK, 2002) (TENZER, 2003), 'fusão' (VARGAS, 2004), 'confluência' (SMALDONE, 1989), 'apropriação' (BORN, 2000), 'empréstimo' (HERD, 1989), 'tradução' (BERIO, 2006) e, num diálogo um pouco mais transversal, 'intertextualidade' (BARBOSA e BARRANECHEA, 2003) (GRECO E BARRANECHEA, 2005) (KORSYN, 1991) (ROSEN, 1980) (NOGUEIRA, 2003) (YAMPOLSHI, 2006).

1.4 NO ÂMBITO DA COMPOSIÇÃO DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA

A hibridação é o tema em jogo no já citado *Projeto Global de Pesquisa da EMAC-UFBA* (1976), assinado por Widmer, então diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA. Mesmo que o termo não apareça no documento, o seu conteúdo salienta, dentre outras coisas, mas 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 artística (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 “pregado,” no documento, é o jogo criativo entre territorialização e desterritorialização, identidade e trânsito, estratégias de pertencimento e a sua própria subversão, o “si mesmo” e o “outro.”

Algumas considerações 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. 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.

Essas considerações reforçam – a despeito 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 específicas – 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.

Visto isso, focaremos, a partir deste ponto, em dois trabalhos específicos, que representam um avanço numa investigação mais técnica dessas estratégias, sem deixar de lado os porquês e a relação de atitudes e procedimentos criativos com o seu contexto. Do ensaio *Intercultural Synthesis in Postwar Art Music*, de Everett (2004), será aproveitada a taxonomia de estratégias de integração entre recursos musicais orientais e ocidentais, desenvolvida pela autora a partir da análise de peças musicais de autores asiáticos e europeus/norte-americanos pós-1945; e, da tese de doutoramento de Heile (2001), um estudo aprofundado da obra *Die Stücke der Windrose für Salonorchester*, de Maurice Kagel, será aproveitada a sua proposta de uma tipologia da representação transcultural em música. A partir daí, revisar-se-á o quadro temático de diálogos interculturais em composição musical, apontado por Lima (2005), para que então cheguemos à nossa própria formulação sintética, uma sugestão de quadro tipológico de estratégias e procedimentos de hibridação cultural para a composição de música contemporânea.

Os três representam um esforço pela compreensão técnico-criativa da lida com processos de fusão musicultural, sob o ponto de vista da análise composicional de obras que se distanciam dos modelos exotistas de representação musical de culturas exógenas, todas compostas a partir do século XX. Apesar de esses estudos suprirem, em alguma medida, a citada escassez de abordagens do tema preocupadas com o metiê composicional, apresentam insuficiências, quando a aplicação de uma teoria da hibridação é que é alvitrada.

Essa etapa que segue será realizada de forma que a síntese das propostas de cada autor será o alvo, na medida em que formulações sintéticas são intencionadas, para, após esboçar um quadro mais completo e amarrado à teoria da hibridação cultural, o ensaio alcançar o seu segundo passeio formal, a saber, o memorial analítico-descritivo da composição *Joleno*, para quinteto de sopros solista e banda sinfônica, composta em 2009, tendo o encontro entre uma canção dos *Beatles* e uma seção improvisatória de repente nordestino como fonte de material compositivo.

1.4.1 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 Coréia; e c) investigação acerca da 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, Everett (2004) chega à seguinte tabela:

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		

Tab. 1: estratégias composicionais para integrar recursos musicais asiáticos e ocidentais, Everett (2004)

Nota-se que, na busca por síntese, Everett parece cair na mesma postura sobre a qual dirige sua crítica nas seções iniciais do ensaio, aquela mantenedora do binário ocidente x oriente, através de formulações vagas como “sons asiáticos” e “sensibilidades asiáticas.”

1.4.2 Tipologia da representação transcultural em Música, de Björn Heile

Já Björn Heile (2001), parte da análise da peça do compositor argento-alemão Maurice Kagel, para, primeiro, realizar uma crítica das abordagens pós-colonialistas

sobre processos transculturais de composição musical e, depois, erguer uma tipologia da representação transcultural em música, apoiando-se nas teorias linguística de Bakhtin.

São sete tipos de representação transcultural em música, identificados a partir da análise da peça de Kagel:

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 referência intertextual à música.
Simbolismo abstrato	Representação de outras culturas ou a uma música sem uma sequer referência icônica

Tab. 2: tipos de representação transcultural em música, Heile (2001)

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

No entanto, a construção de Heile 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.²⁵ Além disso, Kagel não deve ter apresentado todas as possibilidades de representação transcultural em música, durante uma única peça. O método escolhido por Heile, partindo do particular para o geral, corre o risco de cometer generalizações muito unívocas para um tema tão pouco estático e nunca definido.

1.4.3 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 do século XX, 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

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

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:

- a) colagens e empréstimos;
- b) apropriação/reconstrução de concepções e atitudes filosóficas;
- c) interpenetração de materiais;
- d) plasmação estrutural de princípios e sistemas.

Cita rápidos exemplos para cada categoria, partindo de Debussy e Bartók, 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 e não distingue bem a última categoria da 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.

1.4.4 Proposta de um quadro tipológico de estratégias e procedimentos de hibridação cultural para a composição de música contemporânea

Agora, após melhor compreender a situação atual do estudo da hibridação cultural em seu campo de origem – os estudos culturais –, nas artes, na música, na composição de música contemporânea e em três estudos que apresentam soluções taxonômicas para os processos de fusão intercultural no bojo da composição musical, parte-se para a principal meta deste trabalho, a proposta de um quadro baseado nas discussões a respeito de hibridação cultural, supra-desenvolvidas. Porém, antes de prosseguir, é razoável que se dedique algumas linhas sobre a escolha do termo 'horizonte metodológico,' em detrimento de 'metodologia.'

'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 inebriamento do 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 científico-musical--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. Esse descompromisso com a metodologia é, finalmente, reflexo da crença na impossibilidade do engessamento do método na criação musical.

Baseado na análise das tipologias de Everett (2004), Heile (2001) e Lima (2005), apresento uma proposta de quadro tipológico de processos de hibridação cultural para a composição de música, em especial a música de concerto contemporânea, área em que usualmente aplico e que demonstro, neste artigo, os processos de hibridação abarcados.

Tendo em vista toda a discussão acerca da importância do conceito de hibridação para a dinâmica das culturas e das identidades culturais, no contexto atual, admite-se que pensar o diálogo e a fricção intercultural no cerne da criação artística é pensar em hibridação cultural como um papel ativo, através do qual se engaja, e não somente um acontecimento natural, inerente às situações diaspóricas e da globalização.

Assim, o quadro que será apresentado a seguir se preocupa em elencar um conjunto amplo de estratégias e procedimentos mais ou menos fixos, ferramentas poéticas para aquele compositor de música contemporânea que converte a combinação de estruturas, objetos e práticas músico-sócio-culturais discretas em eixos conceituais de seus trabalhos, extrapolando esses processos de hibridação cultural, em toda a sua complexidade e potencial crítico, na criação artística (CANCLINI, 2008, pp. 19-20).

São quatro **estratégias** gerais que envolvem quinze tipos de **procedimentos** mais específicos, os quais podem ser combinados das mais variadas maneiras, durante o processo composicional:

Empréstimo	Plasmação de materiais, estruturas e princípios	Apropriação/reconstrução de processos, conceitos e atitudes filosóficas	Sincretismo
Camuflagem	Construção de estruturas por derivação	Simbolismo abstrato	Transplante de atributos de timbre, articulação ou sistema de escalas de uma cultura para instrumentos de outra
Citação	Construção de estruturas por indução	Representação ilustrativa	Combinação de instrumentos e/ou sistemas de afinação de diferentes culturas
Manipulação de superfície musical pré-existente	Construção de estruturas por síntese	Representação fictícia	Câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical
	Utilização de estrutura ou material característicos		Representação/evocação de gênero/estilo
	Utilização de princípios característicos		

Tab. 3: Proposta de um quadro tipológico de processos de hibridação cultural para a composição musical

À luz deste quadro, apresentado apenas superficialmente nesta ocasião, realiza-se, a seguir, o memorial analítico-descritivo da composição de *Joleno* (2009), obra de minha autoria que demonstra a aplicação criativa de alguns desses procedimentos.

2. EXEMPLO DE APLICAÇÃO DO QUADRO PROPOSTO: MEMORIAL ANALÍTICO-DESCRITIVO DA COMPOSIÇÃO DE JOLENO

Joleno foi composta para banda sinfônica e quinteto de sopros solista e dedicada ao Quinteto Aventureiro, de Portugal, tendo sido estreada em setembro do ano de 2009, junto à Banda Sinfônica Portuguesa.

Como a obra se apresenta em seis movimentos contínuos que não são reiterados objetivamente, concentramo-nos, neste memorial, em elucidar quais e como as estratégias e procedimentos de hibridação do quadro tipológico proposto foram implementados, avançando na direção da economia, unidade e coesão — com ênfase dada, no caso dessa peça, ao âmbito das alturas. Tais estratégias e procedimentos são responsáveis pelo tratamento radical de um material musical característico, ou seja, material musical associado a uma prática cultural específica e, por isso, potencialmente referencial.

Para que adentremos no memorial, cabe observarmos as figuras abaixo:

Ex. 1a – V movimento; (cc. 254-8)

Ex. 1b – V movimento; (cc. 258-60)

Ex. 1c – V movimento; (cc. 261-2)

Feito isso, podemos compará-las, utilizando as marcações, com a Figura 2:

Fig. 2 – *Strawberry Fields Forever* (Lennon e McCartney 1966); trecho inicial

Assim, esclarecemos uma das fontes de material musical para a composição de *Joleno*, a canção *Strawberry Fields Forever*, composta em 1966 por John Lennon — com autoria atribuída a dupla Lennon & McCartney. O quinto movimento, de onde as figuras 1a, 1b e 1c são oriundas, representa o único momento em que a canção dos *Beatles* é citada diretamente, durante toda a peça. Em lugar disso, a assunção das primeiras três notas da música como um conjunto de classe de notas, utilizado sob três formas — o próprio T_2I [2,1,5], sua forma prima [0,1,5] e o T_2 [2,3,7] —, mais o conjunto resultante da soma destas três — o [0,1,2,3,5,7,9] — é que é a responsável mais efetiva por uma parte da elaboração no âmbito das alturas.

Para que possamos elucidar a outra fonte de material da obra, é necessário analisarmos a figura seguinte, referente a um verso improvisado de Vilanova e Teles, dupla de repentistas pernambucanos:

Fig. 3a – *A Vida da Meretrice* (Ivanildo Vilanova e Valdir Teles) – trecho de improviso/repente nordestino

No trecho, redução do primeiro verso do improviso, estão destacadas as notas consideradas de importância estrutural. Por sua vez, estas notas são tomadas como um conjunto de classe de notas que, em sua forma normal, aparece como [9,11,1,4]. Se tomarmos o dó# (nota inicial do repente de origem) como um eixo simétrico e espelhamos, por inversão, as outras notas do conjunto, chegamos ao [9,10,11,1,3,4,5], também na forma normal. Se, finalmente, incluirmos neste conjunto o trítono da nossa nota-eixo (dó#), temos um segundo ponto de simetria, criado a partir da nota sol, e o novo conjunto é duplamente simétrico — tanto tendo o dó# como referência, quanto o sol, o conjunto é formado por dois conjuntos [0,1,2,4] espelhados. A forma prima deste novo conjunto é [0,1,2,4,6,7,8,10] (Fig. 3b). Na figura 3c nós podemos encontrar o T_1 do conjunto, forma predominante na peça.



Fig. 3b – Conjunto resultante da transcrição do verso do repente nordestino



Fig. 3c – Conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10] em sua forma mais usada na peça (T_1)

Neste ponto, podemos esclarecer o título da peça. *Joleno* seria uma das formas possíveis de se ouvir pronunciar “John Lennon” em alguns lugares nas zonas rurais do nordeste brasileiro. O título não faz referência direta aos intentos e processos criativos da composição — que não poderia ser considerada uma versão rural/nordestina da canção dos Beatles — mas é, antes, uma continuação destes. Dos dois lados, o que acontece é uma utilização do material para criação das estruturas da peça, seja a partir da canção inglesa ou do improviso nordestino. O processamento radical aplicado sobre o último é um pouco flexibilizado com relação ao primeiro e, por vezes, é-nos permitido reconhecer *Strawberry Fields Forever*, através do uso mais direto de citação e empréstimo.

Beatles e repente nordestino a parte, algumas outras estruturas surgem destas primeiras, como por exemplo, a escala de tons inteiros (Fig. 4a) e o acorde maior com sétima menor — muito encontrado, a depender da forma em que é realizado horizontalmente, na música rural e popular do nordeste brasileiro (Fig. 4b). Ambas as exemplificações se encontram presentes na estrutura do conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10].



Fig. 4a – III movimento (cc. 112-5) – escala de tons inteiros



Fig. 4b – III movimento (cc. 91-3) – arpejos de acorde M7m

A criação de estruturas por derivação, a partir da canção, é diferenciada da criação de estruturas por indução, a partir do improviso, principalmente pela não dependência com relação a uma fase analítica do material de origem – onde se alcança uma nova estrutura através da interpretação prévia deste material. Por sua vez, a derivação implica no desdobramento a partir de abordagens mais diretas, no caso de Joleno, o recorte do trecho inicial da melodia da canção referida e a sua transformação através puramente de operações matemáticas.

O processo formativo (ou o discurso formal) da obra pode ser descrito como “justaposição de blocos regida por algoritmo de controle de processos nos níveis estrutural e superficial.” O que quer dizer que o processo de erguimento do discurso formal-expressivo e do desenho dramático de Joleno tem, como fundação, um algoritmo – concebido na fase pré-composicional –, cujo âmbito de controle envolve ora uma operação de cunho estrutural, ora uma concepção mais ligada à superfície sensível da música. Os seis movimentos da peça, excluindo-se o primeiro – introdutório – e o quarto – *cadenza* –, são governados por um algoritmo que trabalha somente com as quatro formas supracitadas do conjunto [0,1,5], originário da canção dos Beatles. Assim, quando a utilização de um outro conjunto é predominante, o algoritmo deixa de atuar e as atribuições expressivo-formais são alcançadas por outras vias (ver Fig. 5).

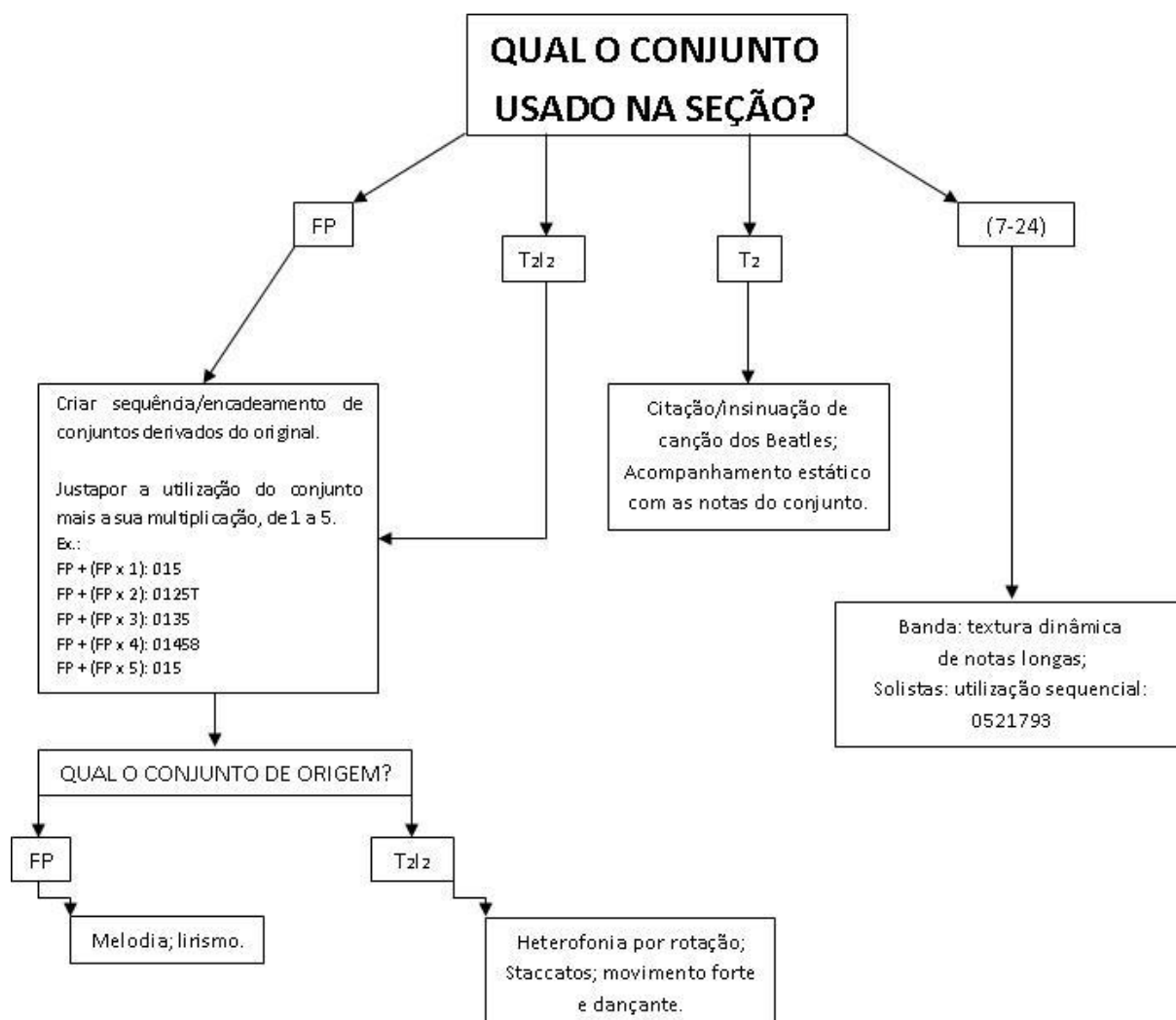


Fig. 5 – Algoritmo do conjunto [0,1,5] com relação às seções

No primeiro movimento, apenas o conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10] é utilizado, o que o torna isento de quaisquer pré-definições algorítmicas. Apesar da não utilização, nesse movimento, do conjunto derivado da canção dos *Beatles*, referências a esta são elaboradas sutilmente (Fig. 6a). Além disso, as notas do motivo inicial da canção — o [0,1,5] — são um subconjunto recorrente do [0,1,2,4,6,7,8,10] (Quadro A).

The image shows a musical score for four instruments: Tbn. 1.2, Tbn. Bxo., Euf., and Tuba. The score is in 2/4 time and features a strong dynamic marking (ff). The tuba part has a melodic motif that is a reference to the Beatles song mentioned in the text.

Fig. 6 – I movimento (cc. 11-2) – insinuação da canção dos *Beatles*

	[0,1,2,4,6,7,8,10]
[0,1,5]	[8,0,1] [7,8,0] [1,2,6] [2,6,7]

Quadro A – [0,1,5] como subconjunto do [0,1,2,4,6,7,8,10]

O segundo movimento é que marca a entrada do quinteto solista. Como quase sempre acontece na peça, é o quinteto que assume o conjunto [0,1,5], em suas formas enunciadas pelo algoritmo. O conjunto é utilizado, justamente, em sua forma prima. Neste caso, o algoritmo prevê a realização de alguns passos: uma melodia com algum lirismo e a justaposição de novos conjuntos, derivados do [0,1,5], através da soma deste com os resultados de sua multiplicação por um, por dois e assim sucessivamente, até o cinco (Quadro B e Fig. 7a e 7b).

[0,1,5] x 1 ...5	[0,1,5] + ([0,1,5] x 1 ...5)
$0,1,5 \times 1 = 0,1,5$	$0,1,5 + 0,1,5 = 0,1,5$
$0,1,5 \times 2 = 0,2,10$	$0,1,5 + 0,2,10 = 0,1,2,5,10$
$0,1,5 \times 3 = 0,3,3$	$0,1,5 + 0,3,3 = 0,1,3,5$
$0,1,5 \times 4 = 0,4,8$	$0,1,5 + 0,4,8 = 0,1,4,5,8$
$0,1,5 \times 5 = 0,5,1$	$0,1,5 + 0,5,1 = 0,1,5$

Quadro B – Demonstrativo das operações sobre a FP do conjunto [0,1,5], designadas pelo algoritmo

Fig. 7a – II movimento (cc. 33-59) – redução da parte do quinteto solista

Fig. 7b – II movimento (cc. 61-70) – complemento da idéia, nos metais

O terceiro movimento é o ponto alto da peça, onde opera a apresentação não linear de elaborações rítmicas marcadas e de métrica bem definida, como se fossem fragmentos de músicas diferentes arrumados de maneira aleatória, numa espécie de colagem. As ideias fragmentadas são desenvolvidas em larga escala, tomando proveito das interferências de umas nas outras.

No âmbito das alturas, o conjunto utilizado é o T_2 de [0,1,5], o que nos coloca sob o domínio das pré-definições algorítmicas, novamente. Por sinal, são as mesmas indicações do movimento anterior, só que tendo um movimento forte e dançante, como resultado. Outra premissa é a de um procedimento para criação de heterofonia. Para entendê-lo, podemos analisar a Figura 8:



Fig. 8 – III movimento (cc. 87-8) – heterofonia por rotação

Como pode ser observado na figura, todas as partes tocam a mesma seqüência de notas, mas cada uma começa de um ponto diferente — no exemplo, a trompa apenas reforça verticalmente algumas notas da flauta.

O conjunto $[0,1,5]$ é utilizado majoritariamente pelos solistas, ficando o $[0,1,2,4,6,7,8,10]$, a cargo do restante da banda.

O quarto movimento, *cadenza*, dedicado aos solistas (sem acompanhamento), é um dos movimentos que não foram decididos algoritmicamente em nenhum dos níveis. Contudo, as operações enunciadas no algoritmo, aplicadas nos dois movimentos anteriores, são a base para a sua construção. O que ocorre é que, cada novo conjunto derivado da multiplicação por 1, 2, 3, 4 e 5, a partir do $[0,1,5]$, $[9,1,2]$ e mais o $[10,2,3]$ e o $[11,3,4]$, foi justaposto e utilizado sequencialmente (como uma série não-dodecafônica), da forma aclarada pelo Quadro C:

	Y = 0,1,5	Y = 9,1,2	Y = 10,2,3	Y = 11,3,4	JUSTAPOSIÇÃO
Y + (Y x 1)	0,1,5	9,1,2	10,2,3	11,3,4	0,5,1,9,2,3,10,4,3,11
Y + (Y x 2)	0,1,2,5,1 0	1,2,4,6,9	2,3,5,7,10	3,4,6,8,11	0,10,2,5,1,9,4,6,2,3,5,7,10,4,3,8,6,11
Y + (Y x 3)	0,1,3,5	1,2,3,6,9	2,3,4,7,10	3,4,5,8,11	0,5,3,1,9,3,6,2,3,4,7,10,4,3,8,5,11
Y + (Y x 4)	0,1,4,5,8	0,1,2,4,8,9	1,2,3,5,9,10	2,3,4,5,10,11	0,8,4,5,1,0,8,4,9,2,3,5,9,10,1,4,3,2,1 1,10,5
Y + (Y x 5)	0,1,5	1,2,5,9,10	2,3,6,10,11	0,3,4,7,11	0,5,1,9,5,10,2,3,6,10,11,4,3,11,7,0

Quadro C – IV movimento - seqüências criadas a partir das operações de multiplicação nos movimentos II e III.

Ainda no quarto movimento, há pequenas inserções do conjunto $[0,1,2,4,6,7,8,10]$ (Fig. 9):

The image shows a musical score for the IV movement (cadenza). It consists of five staves. The first two staves have dynamic markings of *f* and *ff*, with the instruction "molto vib." written above the second staff. The third and fifth staves also have *f* and *ff* markings. The fourth staff is mostly empty, suggesting a solo part. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Fig. 9 – IV movimento (cadenza) – uso do conjunto derivado do repente nordestino

O quinto movimento, já tratado rapidamente, no início deste memorial, faz uso do T₂ do conjunto [0,1,5] e passa, assim, pela vigilância algorítmica. De acordo com as indicações já ilustradas na Figura 5, a seção que fizer uso do conjunto [0,1,5] na sua forma T₂, deverá trazer “citação/insinuação de canção dos Beatles” e “acompanhamento estático com as notas do conjunto”. De fato, foi isso que vimos há alguns parágrafos atrás, quando falávamos da citação extremamente fragmentada de *Strawberry Fields Forever*. O quinto movimento é um grande *crescendo*, acúmulo progressivo desses fragmentos, que se sobrepõem até o ponto de uma explosão acústica, no *tutti* agressivo que acomete a banda. A toda essa extrapolação emotiva, que só conta com a participação dos solistas no início, segue uma textura delicada, nas madeiras, marcando o início do último movimento.

A seção final da peça também está sujeita às indicações do algoritmo, que não são muitas. De pré-definido, há apenas a utilização sequencial das notas do conjunto formado pela soma dos outros três oriundos de *Strawberry...*; assim, temos a seguinte arrumação serial do conjunto: 0,5,2,1,7,9,3. Tal sequência é aplicada na parte do quinteto solista. A textura de notas longas, nas madeiras, é derivada da canção de referência e os ataques ríspidos dos metais fazem uso do conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10]. Desta forma, nós temos uma espécie de síntese, neste último movimento. Além disso, a peça é arrematada com uma breve retomada do tema inicial — apresentado, principalmente, no solo de sax soprano, do compasso 5 ao compasso 11 (Fig. 10 e 11).

The image shows a musical score for the I movement (measures 5-11). It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and dynamic markings of *f* and *ff*. The notes are primarily eighth and sixteenth notes.

Fig. 10 – I movimento (cc. 5-11) – redução/tema inicial

Para concluir, confirma-se o fato de que, apesar da escassez de reiterações de uma seção para outra, há uma busca incessante por unidade e coesão burilando a todo o tempo em níveis mais escondidos da peça, em sua estruturação, mesmo com a variedade de inflexões sofridas pelas suas estruturas — por exemplo, as operações algorítmicas sobre o conjunto [0,1,5] e as ênfases hexatônicas e modais sobre o conjunto [0,1,2,4,6,7,8,10].



Fig. 11 – VI movimento (cc. 302) – retomada do tema inicial

Além disso, a maneira como um material potencialmente referencialista é tratado na peça, faz com que este se distancie muito do exotismo e do referencialismo. Consta-se, nesse sentido, como processos de hibridação são engendrados através da sua abordagem radical, com relação às sonoridades pop e tradicional nordestina utilizadas como ponto de partida, justamente pelo aprofundamento extremado em sua estrutura.

Por fim, *Joleno* lança mão das seguintes estratégias e procedimentos, em sua composição, de acordo com o quadro tipológico de hibridação cultural para a composição musical: a) empréstimo → camuflagem de eventos musicais/material e citação; b) plasmação de mat., estr. ou princ. → construção de estruturas por derivação e utilização de de estrutura ou material característicos.

CONCLUSÃO

No presente artigo, o principal objetivo foi a apresentação da proposta de um quadro tipológico de estratégias e procedimentos criativos mais ou menos fixos de hibridação cultural para a área da composição de música contemporânea. Para isso, contamos, antes, com uma ampla revisão de literatura acerca de hibridação cultural, em diversas áreas do conhecimento; e, depois, com o memorial de composição da peça *Joleno*, de minha autoria, que envolve alguns dos procedimentos apontados no quadro referido.

Desta forma, cercamos essa meta principal com a avaliação analítica e prática da hibridação cultural funcionando como um horizonte metodológico para a criação de música contemporânea. Suas justificativas e desdobramentos estéticos, sociológicos e de importância cultural foram amplamente discutidos à luz dos novos paradigmas, como sinal da superação do medo de contaminação modernista com relação aos seus “outros” – o *kitsch*, o popular, o “primitivo,” o *pop* e a mídia.

Cada etapa percorrida nos sugere uma dedução, e cada dedução deve ser tomada, neste momento, como integrante e formadora de um conjunto de premissas:

1. A hibridação cultural é um paradigma recente, amplamente aceito e debatido nas disciplinas dos estudos culturais e cada vez mais presente nos discursos sobre artes e literatura;
2. A recorrência ao discurso do exotismo, na área de pesquisa em musicologia e composição musical, é sintoma da carência de um novo paradigma capaz de dar conta da complexa dinâmica cultural da atualidade para tratar dos diálogos criativos interculturais em música;
3. Existem estudos que justificam a pesquisa da hibridação cultural em composição musical, ao avançar no trabalho de esmiuçamento, organização e compreensão de processos composicionais relativos a esses diálogos presentes na música de concerto composta a partir do século XX;
4. O quadro proposto serve como um instrumento auxiliar para a composição musical centrada na promoção de diálogos interculturais.

Esse artigo é, ao mesmo tempo, resultado parcial do meu trabalho de pesquisa, a nível de mestrado, na Universidade Federal da Bahia, e um extrato antecipado e resumido da sua versão final, num esforço crítico de previsão de resultados e caminhos que ainda serão perseguidos e que devem ser apontados.

Diante do investigado/elaborado no artigo, acredito que o tema da hibridação cultural é de uma importância orgânica para o compositor latino-americano, sobretudo o brasileiro. Basta olhar com cuidado para a produção de música contemporânea desse lado sul do atlântico, para que se aperceba da riqueza de tipos distintos de representações transculturais, reutilização de material autóctone, nacionalismos, diálogos e fricções interculturais, exaltações modernistas de símbolos pré-modernos, estratégias de resistência cultural, estéticas da auto-promoção/estratégias de sobrevivência, bandeirismos artísticos de minorias e práticas e expressões de fronteira, dentre outros. Para dar conta dessa riqueza, a univocidade é dispensada; a ambivalência não.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAKHTIN, M. M. *The dialogical imagination*. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BARBOSA, L. de P.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. *PerMusi: Revista de Performance Musical*, v. 8, p. 125-136, 2003.
- BELLMAN, J. (Ed.). *The exotic in Western music*. Dexter: Northeastern University Press, 1998.
- BELLMAN, J. The exotic in western music. In: _____. [S.l.]: Northeastern University Press, 1998. cap. Introduction, p. ix-xiii.
- BERIO, L. *Remembering the Future*. London: Harvard University Press, 2006.
- BORN, G.; HESMONDHALGH, D. (Ed.). *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkley: University of California Press, 2000. 360 p.

BROWN, J. Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music. In: _____. Berkley: University of California Press, 2000. cap. Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music, p. 119-142.

BURKE, P. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4 ed., 4 reimpr.: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

DARWIN, C. The Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of the Favoured Races in the Struggle for Life. [S.l.]: Harmondsworth. Citado em Robert Young. *Colonial Desire: Hybridity in theory, culture, and race*. pp. 10-11. Londres: Routledge, 1995, 1968.

DÍAZ, R. I. "Borges's Baroque Barbarians". USC College of Letters, Arts and Sciences. http://college.usc.edu/assets/_les/docs/news_events/TCC_/Diaz_Borgess_Baroque_Barbarians.pdf (Acesso em 08 jun. 2010).

EVERETT, Y.; LAU, F. (Ed.). *Locating East Asia in Western art music*. 1. ed. Middletown: Wesleyan University Press, 2004.

FISHER, J. Introduction: Some thoughts on 'contaminations'. *Third Text*, n. 32. Citado em Nikos Papastergiadis. The turbulence of migration. p. 169. Cambridge: Polity Press, 2000, 1995.

GILROY, P. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Londres: Verso, 1993.

GRECO, L. R.; BARRENECHEA, L. S. 'Il neige... de nouveau!' e 'viva villa!' de Gilberto Mendes: um estudo sobre intertextualidade musical. *Anais do Décimo Quinto Congresso da ANPPOM*, 2005.

GRUZINSKI, S. *Pensamento Mestiço: América Latina*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. 416 p.

HALL, S. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERD, J. A. The neonationalist movement: Origins of Japanese contemporary music. *Perspectives of New Music*, v. 27, n. 2, p. 118-163, 1989.

HESMONDHALGH, D. Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music. In: _____. Berkley: University of California Press, 2000. cap. International Times: Fusions, Exoticism, and Antiracism in Electronic Dance Music, p. 280-304.

HUNTER, M. The exotic in western music. In:_____. Dexter: Northeastern University Press, 1998. cap. The Alla Turca Style in the late Eighteenth Century, p. 43-73.

HUYSEN, A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 244 p.

JOSEPH, M. New hybrid identities and performance. In:_____. Minneapolis: University of Minesota Press, 1999. cap. Introduction, pp. 1-26.

KORSYN, K. Toward a new poetics of musical influence. *British Journal-Music Analysis*, p.3-72, 1991.

LEMKE, S. *Primitivist modernism: black culture and the origins of transatlantic modernism*. Nova York: Oxford University Press, 1998.

MARTINEZ, J. L. Brasilidade e semiose musical. *Revista Opus 12*, p. 114-131, 2006.

MIDDLETON, R. Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music. In: . Berkley: University of California Press, 2000. cap. Musical Belongings:Western Music and Its Low-Other, p. 59-85.

NAPOLITANO, M.; VILLAÇA, M. M. Tropicalismo: As relíquias do brasil em debate. *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, 1998.

NARLOCH, C. [S.l.]: Citado em Selma M. Simão. Arte Híbrida: entre o pictórico e o fotográfico, p. 10. São Paulo: UNESP, 2008, "Hibridismo". NET PROCESSO arte contemporânea. <http://net-pro-cesso.art.br/okti-via.net/1321/nota/54863> (Acesso em 22 jan. De 2008).

NICHOLLS, D. Transethnicism and the american experimental tradition. *The Musical Quartely*, v. 80, n. 4, p. 569-594, 1996.

NOGUEIRA, I. A estética intertextual na música contemporânea: Considerações estilísticas. *Brasiliana*, n. 13, p. 2-12, 2003.

PAPASTERGIADIS, N. *The turbulence of migration: globalization, deterritorialization and hybridity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

PAPASTERGIADIS, N. Hybridity and ambivalence: Places and flows in contemporary art and culture. *Theory Culture Society*, v. 22, n. 4, p. 39-64, 2005.

PARAKILAS, J. The exotic in western music. In:_____. Dexter: Northeastern University Press, 1998. cap. How Spain Got a Soul, p. 137-193.

PISANI, M. V. The exotic in western music. In:_____. Dexter: Northeastern University Press, 1998. cap. 'I'm and Indian Too': Creating Native American Identities in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music, p. 218-257.

REGAZZONI, S. (Ed.). *Alma Cubana: transculturación, mestizaje e hibridismo*. Michigan: Iberoamericana, 2006. 229 p.

ROSEN, C. Plagiarism and inspiration. *XIX Century Music*, IV, n. 2, p. 87-100, 1980.

SAID, E. *Orientalism*. 7. ed. Nova York: Vintage, 1979.

SALGADO, C. A. Hybridity in new world baroque theory. *Journal of American Folklore*, v. 112, n. 445, p. 316-31, 1999.

SANTOS, A. E. *O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes*. 1a . ed. São Paulo: Annablume, 1997.

SANTOS, B. d. S. *A Crítica da Razão Indolente: contra o desperdício da experiência*. 7 ed. São Paulo: Cortez, 2009. (Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática, v. 1).

SANTOS, J. V. dos. Treze canções de amor de Camargo Guarnieri: uma abordagem histórica, analítica e interpretativa. *Per Musi*, n. 13, p. 72-84, 2006.

SILVA, G. X. da. Sabor de veneno: a vanguarda paulista na cena artístico-musical brasileira dos anos 1980. *Em Tese*, v. 9, pp. 125-133, 2005.

SIMÃO, S. M. *Arte híbrida: entre o pictórico e o fotográfico*. São Paulo: UNESP, 2008.

SMALDONE, E. Japanese and western confluences in large-scale pitch organization of Toru Takemitsu's 'November Steps and Autumn'. *Perspectives of New Music*, v. 27, n. 2, p. 216-231, 1989.

SOVIK, L. Estudios y otras practicas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. In: . Caracas: Clacso, 2002. cap. "O Haiti é aqui/O Haiti não é aqui: música popular, dependência cultural e identidade brasileira na polêmica Schwarz-Silviano Santiago", p. 277-286.

SPENCER, H. *The Principles of Sociology*. reimpr. 2003. New York: D. Appleton, 1898.

SPIVAK, G. *Can the subaltern speak?* In: GROSSBERG, C. N. e L. (Ed.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Londres: Macmillan, 1988.

STOKES, M. Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music. In: _____. Berkley: University of California Press, 2000. cap. East, West, and Arabesk, p. 213-233.

TARUSKIN, R. The exotic in western music. In: _____. Dexter: Northeastern University Press, 1998. cap. 'Entoiling the Falconet': Russian Musical Orientalism in Context, p. 194-217.

TENZER, M. José Maceda and the paradoxes of modern composition in southeast asia. *Ethnomusicology*, v. 47, n. 1, p. 93-120, 2003.

TIMMER, N. (review) alma cubana: Transculturación, mestizaje e hibridismo. Susanna Regazzoni. Iberoamericana/Vervuert, 2006. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 2007.

VARGAS, H. O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana. *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*, 2004.

VOGT, C. *Lectures on Man: His Place in Creation, and in the History of the Earth*. Londres: Anthropological Society, 1864.

Paulo Rios Filho (1985) Compositor nascido em Salvador, realiza pesquisa no mestrado em composição musical da UFBA, orientado pelo Prof. Paulo Costa Lima, com bolsa da CAPES. Em 2007, sua peça O Contrariador, foi incluída no programa da XVII Bienal de Música Brasileira Contemporânea e foi vencedor em duas categorias do I Concurso de Composição Ernst Widmer. Em 2008, bolsista de composição selecionado para o 39º Festival de Inverno de Campos do Jordão e distinguido com Menção Honrosa no I Concurso Internacional para Jovens Compositores – Cidade de Portimão, em Portugal. Em 2009, premiado com a peça “Choro de Estamira”, no NE/BAM Brazilian Composers’ Competition, na Holanda, com a peça “Mau”, no I Concurso de Composição Prof. Fernando Burgos e com a obra “O Enigmático Gato de Rimas”, no prêmio FUNARTE/XVIII Bienal – categoria “câmara” – do júri da XVIII Bienal de Música Brasileira Contemporânea, no Rio de Janeiro. É membro-fundador da OCA – Oficina de Composição Agora e professor substituto da Escola de Música da UFBA.