

# ENCONTROS INTERCULTURAIS, HIBRIDAÇÕES E PÓS-MODERNIDADE

Maria Lúcia Castagna Wortmann\*

**RESUMO:** A partir da focalização de três situações relacionadas ao campo das Artes, o texto aborda conceitos tais como *Encontros interculturais* e *Hibridação*, no contexto da cultura da pós-modernidade. Tais conceitos foram examinados a partir de Néstor Garcia Canclini, tendo-se invocado para falar de pós-modernidade autores como Fredric Jameson, Richard Sennet e Terry Eagleton. As hibridações aqui focalizadas não se resumem a meros encontros de estilos e gêneros artísticos! Seu aspecto mais notável diz respeito a como, nesses processos, sujeitos, geralmente pensados como destituídos de qualquer possibilidade de interferência sócio-cultural, colocam em destaque suas músicas (o caso da *cumbia*, que penetrou espaços sociais mais refinados, ou do *tango* e do *chamamé*, que abandonaram seus redutos tradicionais e adentraram por outras faixas geracionais) e seus traços (a figura da rainha Vitória da Inglaterra representada com feições da etnia iouruba), inscrevendo-se em formas de expressão cultural associadas a grupos socialmente dominantes. Salientou-se que as produções culturais hibridadas se notabilizam pela diversidade de estilos que congregam, pelas articulações possíveis entre tradições culturais distintas e por transgredirem sistematicamente as fronteiras do popular, erudito, primitivo, popularesco e midiático, bem como do que se configurava como arte. Registrou-se, também, que as reconfigurações operadas nos processos de hibridação não decorrem, simplesmente, de intencionalidade transgressoras, criadoras ou contestadoras individuais. Por certo estão nelas presente decisões de destacados gestores da cultura contemporânea, representados pelos controladores do mercado fonográfico e das artes, de um modo geral, sendo, porém, necessário atentar, como destacou Canclini, para como essas formas hibridadas gestam-se nas ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos, bem como nos conflitos de poder que esses processos suscitam.

**PALAVRAS-CHAVES:** Cultura. Encontros interculturais. Pós-modernidade. Hibridação.

---

\* Mestre e Dra. em Educação pela UFRGS. Prof<sup>ª</sup> dos Programas de Pós-graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil. Av. Farroupilha, nº 8001. Prédio 14 - sala 217. CEP 92425-900 - Bairro São José, Canoas/RS, e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Av. Paulo Gama, s/n - Prédio 12.201 7º andar. CEP 90040-060 - Porto Alegre/RS. Email: wortmann@terra.com.br

Recebido em: 08/01/2010 Aprovado em: 19/02/2010

### INTERCULTURAL ENCOUNTERS, HYBRIDISATIONS AND POSTMODERNITY

**ABSTRACT:** Starting with the focalisation of three situations on the field of arts, this text approaches concepts such as *Intercultural encounters* and *hybridisation*, in the context of the postmodern culture. Néstor Garcia Canclini has examined these concepts drawing on postmodern writers as Fredric Jameson, Richard Sennet and Terry Eagleton. Hybridisation here is not a mere contact among styles and artistic genres. Its most remarkable aspect refers to how subjects, usually thought of as powerless social and cultural actors, make their music stand out (the case of *cumbia*, which entered more cultivated social spaces, and of *tango* and *chamamé*, which left their original places and entered other generations) and their features (Queen Victoria of England represented as a Yoruba woman) coming into ways of cultural expression associated to socially dominant groups. We have pointed out that cultural hybrids have a particular capacity of assembling different styles by integrating different cultural traditions and systematically crossing the border of pop, high, primitive, and media culture and what was art. We have also noted that reshaping in the processes of hybridisation is not merely coming from solely transgressing, creating or challenging attempts. Certainly contemporary culture decision-makers, represented by music and art market 'controllers' are present, but it is worth noting, as Canclini did it, how these hybrids are imbedded in industrialisation and globalised mass market ambivalence in symbolic processes, as well as in power relations these processes suggest.

**KEY WORDS:** Culture. Intercultural encounters. Postmodernity. Hybridisation.

O ESPETÁCULO - Teatro repleto - camarotes, galerias, plateias alta e baixa e especialmente a pista. Aliás, é nesse espaço que o público se amontoa junto ao palco não apenas para aproximar-se dos músicos, mas, também, para dançar e cantar ao som da música que invade totalmente o teatro, a partir do momento em que os oito músicos (sete homens e uma mulher) que compõem o grupo, todos/a eles/ela vestidos/a de preto, começam a fazer soar seus instrumentos. Ao fundo do palco, uma tela, na qual, ao iniciar-se a música - que tem efeitos impactantes tanto por sua altura quanto pela combinação intensa de sons e ritmos - passam a ser projetadas, velozmente, imagens que mesclam cenas contemporâneas e as de um passado não muito remoto. Sucodem-se, então, enquanto o som do bandoneon se mescla ao do violino, ao do contrabaixo, mas, também, ao da guitarra elétrica, ao do piano, ao dos teclados e dos sintetizadores e, ainda, à bateria eletrônica e às vozes de alguns desses músicos, imagens da chegada de imigrantes a um porto qualquer do mundo, bem como de paisagens bucólicas, cenas urbanas, rodovias com tráfego alucinante, completando esse espetáculo que reúne uma parafernália de imagens, luzes, dança e, principalmente, de sons e ritmos.

A cena brevemente descrita alude a espetáculo recente<sup>1</sup> do conjunto *Bajofondo*, um octeto que executa o que seus integrantes – todos eles/ela argentinos ou uruguaios – qualificam de música do rio da Prata, a qual reúne estilos e ritmos que não são, no entanto, apenas oriundos e peculiares a essa região. Ressalto que a partir do impacto e do deslumbramento que a apresentação me causou, senti-me motivada a tomá-la como mote para dar início a este texto, no qual me proponho a discutir processos de hibridação em curso na cultura contemporânea. Então, para conduzir minhas reflexões, enuncio algumas questões em torno das quais busquei centrar minhas considerações. Destaco, no entanto, que utilizei tais perguntas na direção que indicou Beatriz Sarlo (1997), ao examinar situações peculiares à cultura argentina contemporânea, ou seja, para “armar uma perspectiva para ver” e tornar visíveis alguns aspectos peculiares à condição de pós-modernidade que se expressa nas situações que discuto. Não pretendo, portanto, deter-me na busca exaustiva de respondê-las, mas, apenas, a elas aludir em tópicos deste artigo.

Começo, então, perguntando: afinal que espetáculo é esse no qual se processam tantas e tão variadas hibridações, que incluem desde articulações musicais e rítmicas (o *hip-hop* que se mescla ao tango, à milonga, ao chamamé, à música *pop*, ao *rock*, à música eletrônica, ao candombe), passando pelas tecnológicas (instrumentos tradicionais que se mesclam aos eletrônicos e aos sintetizadores), pelas espaciais (a configuração de teatro convencional que se mistura à dos ginásios que abrigam *shows* de música *pop*), e *performáticas* (a/os artista/s revelam sua virtuosidade revezando-se entre instrumentos tradicionais, sintetizadores e computadores e, também, dançando e cantando), bem como pelas geracionais (a plateia é composta por jovens, sujeitos de meia idade e idosos que reagem diferenciadamente ao espetáculo) e até imagéticas (as projeções mostradas na tela fundem o mundo urbano a paisagens ditas naturais e a essas se mesclam ondas sonoras representadas em linguagem computacional), entre outras tantas combinações, que eu talvez até nem tenha percebido? Será que neste espetáculo, a partir de tão complexas e heterogêneas reuniões, se estará buscando representar e encenar o que se tem configurado como arte na pós-modernidade? Ou, ainda, será que nele se está transformando em espetáculo uma arte que não apenas busca romper os limites entre o que na modernidade tão bem se enquadrava ou como popular ou tradicional, ou como popular ou popularesco, ou como midiático ou popular, ou, ainda, como popular ou folclórico, ou até como popular ou erudito, mas, também, com o que era visto como canônico ou provisório, ao se promover o trânsito cada vez mais intenso e constante entre algumas de suas

---

1 O espetáculo de lançamento do último CD do grupo *Bajofondo* foi apresentado em Porto Alegre, RS, no dia 10 de maio de 2009. É interessante indicar que ainda em 2009, o grupo se apresentou nas cidades de Portugal, Alemanha, França e Noruega.

manifestações? Então, nesse sentido, o que está sendo colocado em destaque nesta cena não é o enriquecimento que essa arte hibridada pode alcançar ao emergir da articulação de tantas e tão diversificadas formas, gêneros e linguagens? Ou seguindo numa direção contrária, será que o que se está gestando em tal proposta articulatória não é a deturpação da arte? Ou, pelo menos, não se estará nela confundindo formas de manifestação da arte com a busca constante do surpreendente, do inusitado, do inédito e do sucesso, alcançado pelos ritmos bailáveis, que servem ao entretenimento e à fácil comercialização, pelo menos para os consumidores da cultura da mídia televisiva, tal como argumentam os cautelosos defensores da preservação da pureza de estilos e das formas artísticas tradicionais? Afinal, como se gestam autorizações para a produção de transgressões tais como as procedidas no espetáculo referido, e em muitos outros mais que misturam uma gama de linguagens e que têm alcançado respostas tão positivas por parte dos públicos?

## A HIBRIDAÇÃO ESTÁ EM CENA

É oportuno buscar em proposições de Néstor Garcia Canclini (1997, 2005, 2007a, 2007b) argumentos para dar consistência aos comentários que faço neste texto. Como esse autor (1997) ressaltou, este mundo tão interconectado em que vivemos vem funcionando como um laboratório intercultural e estético, no qual as inovações formais ganham espaço e assumem as suas ambivalências, impactando os sujeitos de diferentes formas - às vezes causando-lhes prazer, outras vezes perplexidade, ou curiosidade, e outras indiferença. Como Canclini (2005) destacou, nos últimos anos, a arte contemporânea tem-se situado com frequência em espaços transfronteiriços, ocupando, por exemplo, tanto os circuitos da arte quanto os da mídia, enquanto as obras geradas em tal contexto, segundo o mesmo autor, passaram a ser vistas como emblemáticas da cultura na pós-modernidade, condição que também foi assinalada por Fredric Jameson (2002), quando destacou ser a configuração de pastiche uma das mais típicas do atual pós-modernismo.

Talvez por tudo isso, para Canclini (2007a), nesse contexto de tantas interconexões, cultura precisa ser entendida não apenas como um sistema de significados<sup>2</sup>, sendo até importante, tal como sugeriu o antropólogo indiano Arjun Appadurai (1996 apud CANCLINI, 2007a), que se adjective o termo, passando a referi-lo como “o cultural”, para entendê-lo como implicando “choque de significados nas fronteiras”: ou seja, para entendê-lo como um recurso heurístico, que podemos usar para falar da diferença

---

<sup>2</sup> Tal definição pode ser encontrada em Hall (1997), cap. 1 e tem sido colocada em destaque em muitas análises inspiradas nos Estudos Culturais britânicos.

mais do que para nos referir a uma propriedade que caracterize indivíduos ou grupos. Assim, pode-se então caracterizar a cultura “não como uma essência ou algo que cada grupo traz em si, mas como o subconjunto de diferenças que foram selecionadas e mobilizadas com o objetivo de articular as fronteiras da diferença” (APPADURAI, 1996 apud CANCLINI, 2007a, p. 48), entendimento que nos permite melhor proceder à análise das relações interculturais, entre as quais estão as estabelecidas entre culturas locais e formas culturais contidas no bojo dos processos de globalização.

No caso do espetáculo que referi, por exemplo, tais relações interculturais estão mobilizando tanto o local e o regional, quanto o global: ritmos como o tango, a milonga, o candomblé e o chamamé, bem como os instrumentos tradicionalmente utilizados para executá-los denotam a presença do que é peculiar à dimensão regional, enquanto o global se faz representar pelos recursos tecnológicos eletrônicos e computacionais, bem como pelos sons e imagens por esses produzidos, destacando-se, entre eles, especialmente, a marcação, sempre presente, do *hip-hop*. O global está também representado na aceitação desse *show*, apresentado não apenas nos países que participam do Mercosul<sup>3</sup>, usualmente pensados como partilhando algumas tradições culturais comuns, mas, também, no continente europeu e na América do Norte. O *show* dá destaque à diferença - aliás, é ela que cria o espetáculo, a partir da constante contraposição, justaposição e intercâmbio de estilos e de formas musicais que se enriquecem, ainda mais intensamente, nos jogos processados entre as diferentes linguagens invocadas. Ao mesmo tempo, vislumbra-se no espetáculo a fragilidade das redes nas quais se processam os relatos e os significados tramados pelos vulneráveis atores dessa situação inquietante, tal como Canclini (2007b) postulou ser próprio ao cultural. Assim, as justaposições ou contraposições colocadas em operação nesse espetáculo são variáveis - os chamamentos aos elementos representativos de cada um dos estilos musicais colocados em articulação ora dão mais destaque a um, ora a outro gênero invocado. Varia, também, o modo como esse chamamento estilístico é feito - ora é o bandoneon que se destaca evocando a melancolia, a paixão e o lamento pungente do tango; ora é o som agudo ora aveludado, ora intencionalmente estridente do violino, que enche o teatro se contrapondo à bateria cujo efeito é potencializado pelo uso dos sintetizadores. Mas, é o abandono das normas que regem a identificação formal de cada gênero, que impregna a configuração musical assumida pelo grupo, tornando-a semelhante a um pastiche, que mantém alguns efeitos de paródia, estando entre esses a inegável simpatia dos intérpretes/produtores/compositores pelos gêneros invocados.

---

3 O Mercado Comum do Sul (Mercosul) compreende uma zona de livre comércio, uma união aduaneira que partilharia uma política comercial e cultural comum. Dele participam Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai.

No entanto, é preciso ressaltar que se processam neste palco, sobretudo, atos de (re)criação e não a simples atualização de ritmos e sons peculiares a algumas tradições culturais a “novas sensibilidades” definidas pela mídia. Aliás, cabe registrar que uma das músicas constantes do programa anunciado para o *show*, cujo título é *Pa’bailar*, foi tema de abertura da novela *A favorita* exibida pela rede Globo, da televisão brasileira<sup>4</sup>, sendo esse um apelo fortemente destacado na publicidade que anunciou o espetáculo.

É também importante salientar que, por certo, o público que ocorreu a esse *show* não foi nele buscar nenhuma tradição musical canônica, como o tango, a música portenha por excelência. Ao contrário, esse numeroso público parece ter ido lá buscar muito mais o inusitado uso que o grupo faz de tal gênero musical mesclando-o a outros gêneros, bem como ter ido lá ouvir a música que faz sucesso, a partir da referida novela, e, ainda, interagir e comunicar-se com os seus intérpretes. Aliás, em um espetáculo como esse, não se vai apenas para ver, escutar e sentir, mas, também, para dançar, para cantar e ser visto junto aos artistas que estão no palco; ao mesmo tempo em que esses (a/os artista/s), em alguns momentos, se misturam ao público para com ele dançar e para convidar uma pequena parcela desse público a terminar o espetáculo dançando e cantando com eles/a, a/os intérprete/s, no palco.

Mas é preciso registrar, novamente a partir de Canclini (2005), que a lógica de funcionamento dos bens culturais tradicionais (o autor cita entre esses os livros, exposições de artes plásticas e concertos) tem-se tornado cada vez mais semelhante a que rege a produção de DVDs, jogos multimídia e pacotes de *software*. Aliás, tal lógica parece estar bastante presente no espetáculo que venho comentando, pois, como também salientou esse mesmo autor (*ibid*), para se fazer chegar alguns desses bens culturais a públicos massivos é preciso pensar em modos de acelerar a sua comercialização e isso envolve, por exemplo, renovar, constantemente, catálogos e subordinar a inovação linguística e formal ao reempacotamento de imagens que têm êxito comprovado, tal como sucedeu, por exemplo, quando da alusão feita, insistentemente, na propaganda do *show* do conjunto *Bajofondo*, à música da já referida novela. Convém, então, igualmente atentar para alguns efeitos produtivos operados a partir dos inúmeros processos de hibridação colocados em pauta em um espetáculo como o que destaquei. Registro, novamente, que a ele ocorreu uma diversidade de públicos. E mais, que ocorreram ao espetáculo “outros sujeitos”, diferentes daqueles usualmente considerados como aficionados à tradicional música

---

4 Esta novela foi exibida no Brasil entre 2 de junho de 2008 e 16 de janeiro de 2009, no horário das 21h. Em Portugal, a mesma novela foi exibida pela rede de televisão SIC entre os dias 23 de jun. de 2008 e 20 de fevereiro de 2009 (Fonte: Wikipedia. Org/*A\_Favorita*. Acesso em: 11 de junho de 2009). Essa novela recebeu vários prêmios, entre os quais o Prêmio Qualidade Brasil 2008 de melhor novela, melhor autor e diretor da televisão brasileira.

portenha, e até mesmo, talvez, alguns desses, mas desavisados. Mas a maior parte do público correspondeu, certamente, àqueles que se deixaram tocar pelas novas formas de sensibilização artística invocadas no *show* - o experimental, o inusitado, o extravagante, o excêntrico, mas, também, o lírico, o cantável, o bailável e o que restou do canônico, do tradicional e do folclórico nas novas combinações inventadas. Por tudo o que foi comentado, parece também ser possível indicar que o espetáculo atende a uma gama ampliada de particulares gostos étnicos e geracionais. Finalmente, há um outro aspecto a registrar - este *show* não finaliza após o término do espetáculo, como ocorreria, por exemplo, vinte anos atrás; nos dias atuais pode-se a ele retornar, constantemente, ao ouvir o Cd, cujo lançamento foi acoplado a esse evento, e, de forma ainda mais presente, ao acessar momentos destacados desse *show* que estão registrados em *sites* na Internet<sup>5</sup>.

### HIBRIDAÇÃO UM CONCEITO SOB RASURA?

Reporto-me agora à notícia publicada no jornal brasileiro Folha de S. Paulo, de 25 de março de 2008, no qual se anunciava a inauguração da exposição intitulada *Planète Métisse - To Mix or not to Mix*<sup>6</sup>, no *Musée du Quai Branly*, em Paris, pois a partir dela também somos chamados a pensar acerca de processos de hibridação na arte. Segundo a reportagem<sup>7</sup>, nessa exposição, o historiador francês Serge Gruzinski debruçou-se sobre interações culturais procedidas na confluência do mundo europeu com sociedades da Ásia, África e das Américas expressas nos objetos nela expostos, que se configurariam como o resultado tangível do encontro dessas interações. Como a reportagem destacou a própria concepção da mostra seria uma metáfora dos espaços geográficos que as culturas atravessam para instituir uma “cultura mestiça”, que subverte noções como antigo, primitivo, neoclássico ou primordial. Isso porque a exposição estava instalada em espaços curvos (nichos) divididos por fios que formavam uma cortina que, para ser transposta, exigia que o visitante abrisse caminho, com um movimento de mão, para entrar e sair dos diferentes nichos em que a exposição estava distribuída. Nesses nichos havia objetos da Índia como um Cristo em marfim representado como o Bom Pastor, mas que lembrava Krishna e Sidhaarta meditando; havia, também, uma escultura da Rainha Vitória feita por um artista ioruba, na qual

5 Entre os *sites* que permitem retomar a produção do grupo estão os seguintes: <<http://www.myspace.com/bajofondomar dulce>>; <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Bajofondo>>; <[6 Em português o título da exposição seria: \*Planeta mestiço – misturar ou não\*.](http://video.google.com/videosearch?q=Bajofondo&rls=com.microsoft:*:IE-SearchBox&oe=UTF-8&sourceid=ie7&rlz=117DABR&um=1&ie=UTF&ei=suAzSrD3FI60Ndb38fUJ&sa=X&oi=video_result_group&resnum=4&ct=title#></a>>.</p></div><div data-bbox=)

7 Este artigo, de autoria de Leneide Duarte-Plon, pode ser acessado em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2503200814.htm>>

a soberana ganhou traços africanizados; e, ainda, representações de mestiçagens na música (em uma sala se podia ouvir uma síntese de músicas brasileiras que incluíam do lundu ao samba e à bossa-nova, passando pelo *rock* urbano e o afro-samba, emitida a partir de tubos de néon verdes e amarelos) e no cinema (como a articulista refere, lá estavam filmes nos quais o olhar do cineasta chinês Wong Kar-wai recriou a Argentina, a partir de Hong-Kong, e o do também chinês Ang Lee, que explorou os Estados Unidos da América a partir da China de Taiwan)<sup>8</sup>.

Referida, assim, mais uma situação em que se expõe uma arte hibridada torna-se importante esclarecer, também a partir de Canclini (2007b)<sup>9</sup>, algumas controvérsias relacionadas ao uso do termo hibridação. Registro que esse termo tem sido associado a um conjunto de conceitos como mestiçagem, sincretismo, transculturação e creolização, todos eles usados na bibliografia antropológica e etnohistórica para especificar formas particulares e mais ou menos tradicionais de hibridação. Ao discutir se esse é um bom ou mau termo para nomear essas diferentes formas de encontros interculturais, Canclini (2007b) assinalou a multiplicidade de significados atribuídos a esse termo, estando entre esses, inclusive, significados discordantes. Segundo o autor, usa-se o termo para descrever processos interétnicos e de descolonização (nas análises de Homi Bhabha, por exemplo), processos que implicam cruzamentos de fronteiras (nas análises de James Clifford), nos que envolvem fusões artísticas, literárias e comunicacionais (em estudos de Stuart Hall, Jesús Martín-Barbero, Ricardo de la Campa, entre outros), bem como para referir associações de instituições públicas a corporações privadas e da museografia ocidental com as tradições periféricas nas exposições universais, sendo esse o foco de estudos de Penelope Harvey (apud CANCLINI, 2007b). Então, ao se perguntar acerca da utilidade de unificarem-se no termo hibridação experiências e dispositivos tão heterogêneos, quanto os que foram referidos, Canclini considera ser essa uma ação produtiva, mesmo que, às vezes, contestada. E essa ação procede especialmente quando se considera ser a hibridação um processo sociocultural, no qual estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma isolada, são combinadas para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Como Canclini também ressaltou mesmo essas estruturas discretas necessitam ser consideradas como resultado de hibridações, devendo tal processo ser visto como decorrente ora de ações não planejadas, como sucederia, por exemplo,

---

8 Cabe referir que Stuart Hall (1997), em seu sempre atual texto *A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo*, publicado na revista *Educação e Realidade*, deu destaque à exposição, intitulada *Translocations*, organizada na *Photographers Gallery*, em Londres, em 1997, na qual, a partir de um trabalho visual produzido digitalmente, artistas pós-coloniais buscavam capturar algumas das complexidades dos processos de *mix* cultural contemporâneos.

9 Este autor utilizou o termo hibridação, no texto *Culturas híbridas*, cuja primeira edição data de 1990. As considerações que teço neste texto encontram-se no Prólogo à 2ª edição, do mesmo livro, publicado em 2007.

nos processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional, ora da criatividade individual - procedida não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico.

Uma objeção usualmente feita ao uso do termo hibridação se relaciona à possibilidade de seu uso sugerir ser a integração e a fusão de culturas um processo fácil; outra, diz respeito à possibilidade de não se atribuir peso suficiente às contradições sempre existentes no processo de hibridação; e, outra, ainda, a de deixar-se de considerar 'aquilo' que não se deixa hibridar (CANCLINI, 2007b, p.18). Aliás, o mesmo autor destacou que as críticas enunciadas ao uso por ele feito desse conceito pelo peruano Antonio Cornejo Polar<sup>10</sup>, que indicou ter Canclini (2007b) dado muito destaque à ideia celebrativa e otimista de fecundidade dos produtos híbridos e de ter ele tratado a hibridação como harmonização de mundos desengajados e beligerantes, o alertaram para a importância de dar maior destaque ao caráter contraditório das mesclas interculturais. A partir dessas críticas tornou-se também possível, segundo Canclini (2007b), focalizar melhor a dimensão explicativa do conceito de hibridação, pela consideração das ideias de movimento, de trânsito e de provisoriidade que devem ser associadas a esse conceito, quando o entendemos como um processo. Assim, então, seria possível abandonar-se ou aceder-se a um processo de hibridação e, ainda ser dele excluído ou ser a ele subordinado, sendo igualmente possível ocupar-se diferenciadas posições de sujeitos nas relações interculturais. Ou seja, dessa compreensão decorre que ao considerar-se serem os processos de hibridação incessantes e variados, se torne possível relativizar o uso que se faz da noção de identidade, sendo igualmente importante destacar estarem sendo consideradas nesses processos contradições e particulares formas de conflito sempre geradas nas ações interculturais.

Parece-me importante considerar, ainda, que, à semelhança do que Hall (2000) postulou para conceitos tais como identidade e representação, é possível pensar-se estar o conceito de hibridação sob rasura. Lembro, então, a partir de Hall (ibid), que, na perspectiva desconstrutivista, certos conceitos-chave são colocados sob rasura para indicar

que eles não servem mais – não são mais bons para pensar - em sua forma original, não reconstruída. Mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e não existem outros conceitos inteiramente diferentes, que possam substituí-los não existe nada a fazer senão continuar a pensar com eles - em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma em que foram originalmente gerados. (HALL 1995 apud HALL, 2000, p. 104)

---

10 O autor referiu-se ao texto de Polar (1997).

Então, estendendo ao conceito de hibridação consideração feita por Hall (2000) para o conceito de identidade, seria possível dizer que a hibridação, quando tomada como um processo que serve para explicar uma variada gama de encontros interculturais, não pode ser pensada exclusivamente em seu significado antigo - que implica, por exemplo, conotações biológicas - sendo importante registrar que, talvez, sem tal conceito, certas questões-chave relacionadas aos encontros interculturais não pudessem sequer ser pensadas.

## HIBRIDAÇÕES E PÓS-MODERNIDADE

Faço, a seguir, considerações acerca da condição de pós-modernidade em que vivemos contemporaneamente e na qual se vem processando de forma intensa encontros interculturais como os que indiquei neste artigo. Como destacou Jameson (2000), parece ser essencial que se entenda ser o pós-modernismo não um estilo de pensamento, mas uma forma cultural dominante própria à lógica do capitalismo tardio: “uma concepção que dá margem à presença e à coexistência de uma série de características que, apesar de subordinadas umas às outras, são bem diferentes” (p.29). Como o mesmo autor ressaltou, não se pode considerar ser essa ordem social totalmente nova, pois ‘elementos’ da antiga ordem (a modernidade) estão nela inscritos, mesmo que refocalizados. Mas, a associação dessa nova ordem às modificações sistêmicas operadas no capitalismo, configurado como um capitalismo global, turbinado e mutante, que afeta a rotina dos sujeitos e a ética do trabalho, tal como indicou Richard Sennet (2006), é frequentemente destacada para caracterizar o pós-moderno. Além disso, o pós-modernismo tem sido associado “ao efêmero e descentralizado mundo da tecnologia, ao consumismo e à indústria cultural, na qual os serviços, as finanças e a informação triunfam sobre as manufaturas tradicionais” (EAGLETON, 1997, p.12), bem como à valorização de formas culturais ecléticas e pluralistas - e esse aspecto afeta diretamente as situações referidas neste artigo -, que operariam na direção do rompimento de fronteiras entre o que era usualmente considerado como cultura erudita, popular ou midiática, na lógica do modernismo.

Ou seja, ao fazer-se referência ao pós-moderno tem-se colocado em destaque a proliferação de certos modos de produção, bem como de certos estilos de pensamento e de uma forma de escrita conceitual (JAMESON, 2002, p. 14), que pode ser tomado como sintoma da ocorrência de profundas mudanças estruturais nas sociedades e culturas ocidentais como um todo. Como Jameson (2000, p. 13) também salientou, o pós-moderno busca “indicar rupturas [...], busca o instante revelador depois do qual nada mais foi o mesmo [...], busca os deslocamentos e as mudanças irrevogáveis na

representação dos objetos e no modo como eles mudam”. E mais, no pós-moderno, alterou-se o próprio modo de pensar sobre o que seja ‘teoria’ sendo que tendências bastante diferentes passaram a ser aglutinadas em um “mesmo gênero discursivo, a que podemos muito bem denominar de ‘teoria do pós-modernismo’, tal como também indicou Jameson (p.14).

Então, entre as diferentes abordagens analíticas que integrariam essa ‘teoria’, caracterizada por sua impureza constitutiva, o autor (ibidem) destacou estarem previsões econômicas, estudos de *marketing*, críticas culturais, novas terapias, cruzadas (geralmente oficiais) contra as drogas e a permissividade, bem como cultos ou revivals religiosos. Aliás, para detectar-se o ‘pós-moderno’, ainda segundo esse autor (ibid), seria importante indicar a imensa ampliação sofrida pela esfera da cultura, pois como ele refere: “na cultura pós-moderna, a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem” (p. 14). E essa é uma dimensão também atinente às situações que referi neste texto, pois, como se tem destacado ocorreu, na pós-modernidade, o esmaecimento das fronteiras entre culturas - a erudita e a chamada cultura de massas, por exemplo -, sendo que nessa ampliação da visão do cultural passaram a ser admitidas no recinto da cultura, tanto a chamada cultura de massa, quanto a cultura comercial. Disso resulta, em alguma medida, a atribuição de superficialidade à cultura do pós-moderno. Mas, como Jameson (2000, p.16) indicou, “não poderia ser diferente num tempo em que não existe nenhuma ‘lógica mais profunda’ para se manifestar na superfície, num tempo em que o sintoma se transformou na própria doença”. Buscando, no entanto, passar além das discussões que atribuem ao pós-moderno ou uma dimensão de total originalidade e ruptura com consagrados esquemas e programas das condições modernas anteriores, ou considerá-lo como uma simples reestruturação desses mesmos antigos programas, aspecto que frequentemente monopoliza as discussões sobre essa condição da contemporaneidade, interessa-me especialmente destacar, tal como fez o autor no qual me venho inspirando, que está em operação, nesses tempos pós-modernos a desconstrução de oposições entre binarismos tais como tradicional e moderno, culto, popular e massivo, implicados em redesenhos e redelineamentos culturais como os que foram indicados neste texto. E destacar, também, que sob o nome pós-modernismo foram aglutinados vários fenômenos que eram anteriormente vistos como independentes. Aliás, tal denominação, como também salientou Jameson (2000, p. 17), parece ter servido bastante bem ao propósito de abranger tais fenômenos e de incluir aspectos considerados próprios ao cotidiano; ao mesmo tempo em que, por ser sua ressonância cultural mais abrangente do que o meramente estético ou artístico, essa denominação desvia, oportunamente, a atenção da economia e

permite que fatores econômicos e inovações mais recentes (em *marketing* e na organização de empresas, por exemplo) sejam igualmente recatalogadas sob esse novo título. Mas, como Jameson (2000, p. 25) indicou o conceito de pós-moderno é intrinsecamente contraditório e até conflitante, sendo impossível buscar-se impor a ele um significado conciso e coerente. No entanto, como esse é também um termo que não podemos deixar de utilizar, é conveniente que não esqueçamos de indicar como dele nos utilizamos, sendo ainda oportuno lembrar que usualmente se associa o pós-moderno à descrença das noções clássicas de verdade, razão, identidade, objetividade, progresso universal, emancipação, bem como à desconfiança das narrativas homogeneizadoras da história que buscaram unificar as interpretações sobre os sujeitos e o mundo.

### OUTRAS HIBRIDAÇÕES...

Mas os processos de hibridação cultural, que se associam à condição de pós-modernidade contemporânea, não se resumem, por certo, como já foi indicado neste texto, a encontros de estilos e gêneros artísticos. Na situação que refiro brevemente a seguir, apresentada em reportagem recente do jornal Folha de S. Paulo<sup>11</sup>, está destacada mais uma dimensão desse processo, mesmo que essa também envolva encontros de estilos e gêneros musicais. Nela noticiava-se a chegada ao Brasil da *cumbia*, um tradicional ritmo latino-americano, originário da Colômbia, que, à semelhança do que sucedeu com o *funk* carioca, expandiu-se das periferias para se instalar nos bairros nobres (nesse caso de Buenos Aires), tendo chegado ao Brasil sob o formato de *cumbia* experimental, através de músicos qualificados pela articulista do referido jornal, Adriana Kúchler<sup>12</sup>, como forasteiros, porque não latino-americanos. Entre esses estava o texano Grant C. Dull, integrante do conjunto Zizek - denominação anunciada como um tributo (que não deixa de ser surpreendente por partir de um conjunto que toca música latino-americana) ao filósofo esloveno Slavov Zizek -, sendo a apresentação desse músico em São Paulo, no mês de junho de 2009, o que motivou a referida reportagem.

Como já venho registrando, as hibridações processadas relativamente à *cumbia*, não apenas trabalharam na sua articulação a outros estilos e ritmos musicais - como Dull referiu na reportagem, a música executada por seu grupo seria “dotada de um espírito livre”, por transitar na *cumbia*, no *hip hop*, no *reggaeton*, no *dubstep* e, também, no *funk* carioca -, mas foram acompanhadas de importantes processos

11 A reportagem foi publicada em 16 de junho de 2009, no caderno Ilustrada, p.E6, e foi escrita por Thiago Ney.

12 Em reportagem publicada na mesma editoria, Adriana Kúchler historiou brevemente a origem da *cumbia* e de seu sucesso na Argentina.

de redemarcação de espaços urbanos, tal como George Yúdice (2002) indicou ter sucedido, por exemplo, em relação ao *funk* e ao *rap* cariocas. Assim, além da *cumbia* ter ascendido da condição de ser apenas um dos muitos ritmos dançantes que tocavam nos salões de baile argentinos, como salientou a articulista<sup>13</sup>, à de ritmo (re)apropriado por grupos de moradores das chamadas ‘villas miséria’, as favelas argentinas, sob a forma de *cumbia villera*, com letras agressivas sobre sexo, drogas e delinquência, ela se transformou, nos anos 2000, em um sucesso entre as classes médias. É interessante indicar, ainda, tal como está registrado na mesma reportagem, que essas músicas que conotam o orgulho de ser pobre viraram trilha sonora do novo cinema argentino e sucesso nas festas da classe média argentina, ganhando uma multiplicidade de versões: politizadas, em piquetes eleitorais; animadas, nas torcidas de futebol; e até versões românticas, como também indicou a já referida articulista.

Mas o que parece ser mais importante salientar é que através da (re)apropriação deste ritmo musical, habitantes das periferias, sujeitos tradicionalmente expulsos dos espaços urbanos nos quais circulam as classes mais abastadas, puderam de algumas formas adentrar a esses espaços. Isso porque, essa (re)apropriação instaurou uma ‘nova onda’ musical que extravasou das favelas e alcançou outros grupos sociais aos quais cativou através de novas formas de dançar, de vestir e até de falar. E esse me parece ser o aspecto mais notável decorrente das situações de hibridação mencionadas neste texto, e em muitas outras mais que se processam intensamente na contemporaneidade, por nos permitir ver como sujeitos que, muitas vezes, consideramos serem totalmente destituídos de qualquer ‘poder’ de interferência na estruturação das sociedades podem nelas lançar a sua música (a *cumbia* que penetra os espaços mais refinados, o tango e o chamamé que abandonam seus redutos tradicionais e adentram em outras faixas geracionais), o seu traço (o caso da figura da rainha Vitória da Inglaterra representada com feições da etnia iouruba), inscrevendo-se, assim, nas formas de expressão cultural dos chamados grupos socialmente dominantes. Mas, cabe ainda registrar, que o que resultou enquanto “obra” ou produção cultural, nas três situações referidas neste texto, não corresponde mais a nenhum ritmo, estilo musical, estética, ou tradição que possa ser pensado como autêntico. Ao contrário, tais produções se notabilizam e se fazem notar pela diversidade de estilos que congregam, por colocarem em articulação tradições culturais distintas, por transgredirem sistematicamente fronteiras do que era visto como popular, erudito, primitivo, popularesco e midiático, bem como do que se configurava como arte ou não. Além disso, é necessário registrar que em nenhuma

---

13 Adriana Kúchler, na matéria já destacada.

das situações comentadas no texto, as reconfigurações operadas representaram, simplesmente, uma intencionalidade transgressora, criadora ou constestadora de alguns poucos sujeitos. Por certo, nas reapropriações nelas operadas não deixam de estar presentes ações dos principais gestores da cultura contemporânea - os controladores do mercado fonográfico e das artes de um modo geral -, sendo preciso ter-se sempre presente, tal como destacou Canclini (2007b), que essas formas híbridadas têm sido gestadas nas ambivalências da industrialização e da massificação globalizada dos processos simbólicos, bem como nos conflitos de poder que esses processos suscitam.

## REFERÊNCIAS

CANCLINI, Néstor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2007a.

\_\_\_\_\_. **Culturas híbridadas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. 2ª reimpressão. Buenos Aires: Paidós, 2007b.

\_\_\_\_\_. **Todos tienen cultura: ¿Quiénes pueden desarrollarla?** Conferência realizada no Seminario sobre Cultura e Desenvolvimento. Banco Interamericano de Desarrollo. Washington, 24 febrero, 2005. Disponível em: <<http://www.iadb.org/biz/ppt/0202405canclini.pdf>> Acesso em: maio, 2009.

\_\_\_\_\_. **Latinoamericanos buscando lugar en este siglo**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

\_\_\_\_\_. Arte en la frontera México-EE.UU. **LA JORNADA SEMANAL**, México, nov. 1997.

EAGLETON, Terry. **Las ilusiones del posmodernismo**. Buenos Aires: Paidós, 1997.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org). **Identidade e diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart (Ed). **Representation: cultural representations and signifying practices**. London: Sage, 1997.

JAMESON, Fredric. **El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo. 1983- 1998**. Buenos Aires: Manantial, 2002.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2000.

POLAR, Antonio Cornejo. Mestizaje y hibridez: los riesgos de las metáforas. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, v. LXII, n. 176-177, 1997.

SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SENNET, Richard. **A cultura do novo capitalismo.** Rio de Janeiro: Record, 2006.

YÚDICE, George. **El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global.** Barcelona: Gedisa, 2002

