

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS - UNICAMP
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

MICHEL NICOLAU NETTO

O DISCURSO DA DIVERSIDADE: A DEFINIÇÃO DA DIFERENÇA A
PARTIR DA WORLD MUSIC

ORIENTADOR: PROF. DR. RENATO JOSÉ PINTO ORTIZ

TESE DE DOUTORADO PRESENTADA AO DEPARTAMENTO
DE SOCIOLOGIA DA UNICAMP PARA OBTENÇÃO DO
TÍTULO DE DOUTOR EM SOCIOLOGIA.

Campinas-SP

2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
SANDRA APARECIDA PEREIRA-CRB8/7432 - BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

N543d Nicolau Netto, Michel, 1978-
O discurso da diversidade : a definição da diferença a partir da world music / Michel Nicolau Netto. -- Campinas, SP : [s.n.], 2012

Orientador: Renato José Pinto Ortiz
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cultura popular. 2. Música popular. 3. Música e globalização. 4. Multiculturalismo. 5. Exotismo na arte. I. Ortiz, Renato, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em Inglês: The discourse of diversity : the definition of difference through World Music

Palavras-chave em inglês:

Popular culture

Popular music

Music and globalization

Multiculturalism

Exoticism in art

Área de concentração: Sociologia

Titulação: Doutor em Sociologia

Banca examinadora:

Renato José Pinto Ortiz [Orientador]

Marcelo Siqueira Ridenti

José Roberto Zan

André Pereira Botelho

Carlos Sandroni

Data da defesa: 04-04-2012

Programa de Pós-Graduação: Sociologia

Michel Nicolau Netto

“O Discurso da Diversidade: a Definição da Diferença a partir da World Music”

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas sob a orientação do Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 04/04/2012.

BANCA

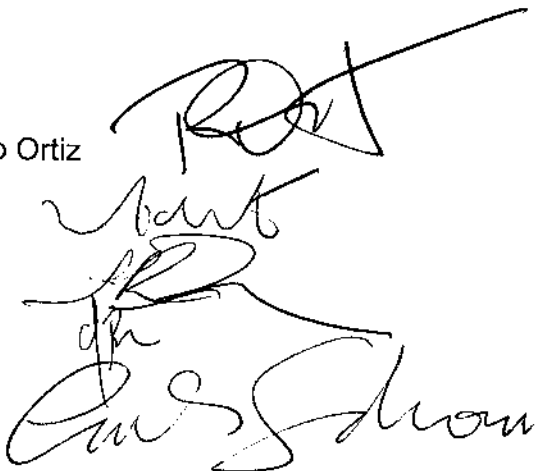
Prof. Dr. Renato José Pinto Ortiz

Prof. Dr. Marcelo Ridenti

Prof. Dr. José Roberto Zan

Prof. Dr. André Botelho

Prof. Dr. Carlos Sandroni



SUPLENTES:

Prof. Dr. Leila Ferreira

Prof. Dr. Élide Rugai Bastos

Prof. Dr. Edson Farias

Abril / 2012

AGRADECIMENTOS

Um doutorado também se faz com amigos, conselheiros e apoiadores. É a esses que responsabilizo pelas qualidades deste texto, se houver, e lhes eximo das falhas que certamente aqui se encontram. Agradeço a: Célia Gillio, Cláudia Dornbusch, David McLoughlin, Décio Alexandre Penna, Dirk Schade, Fernando Martins Lara, Maria Helena Carvalhaes, Janine Wiesecke, Katrin Bicher, Luiz Eduardo Lucas, Marcos Paiva, Paulo Renato Alves, Christina Kapps e João Vidal, amigos de todas as horas. A Miqueli Michetti, com quem dividi tantos momentos e ideias. A José Roberto Zan e Marcelo Ridenti, que formaram minha precisa banca de qualificação. A meu orientador alemão, Christian Kaden, assim como a meu orientador, mestre e conselheiro, Renato Ortiz. Agradeço a Olívia Bandeira, por iluminar meu espírito e minha mente.

Ainda, diversas instituições tornaram meu trabalho possível. Agradeço à Universidade Estadual de Campinas e à Humboldt-Universität. Também à BM&A, por todo o apoio no acesso ao material de pesquisa. Finalmente, ao CNPq, pela bolsa de doutorado-sanduíche, na Alemanha, assim como ao CAPES, por me conceder bolsa de doutorado, no Brasil.

Por fim, agradeço a meus pais e a meu irmão, que nos momentos mais difíceis me deram consolo, força e direção. A eles, dedico esta tese.

RESUMO

A valorização contemporânea da diversidade revela um mundo atento à diferença. De fato, se um dia lutávamos pelo direito de sermos iguais, hoje, paradoxalmente, também clamamos pelo reconhecimento de nossas diferenças. Nesse sentido, vozes que discursam sobre essas diferenças hoje precisam ser ouvidas e ressoam pelo mundo ao habitarem o espaço global. Contudo, de que diferenças estamos falando? A permanência de nosso olhar no seio das relações sociais muitas vezes impede que notemos que, na verdade, as diferenças são construídas social e historicamente. Não basta que as coisas se diferenciem, mas é preciso um contexto no qual seja possível a seleção de índices suficientes de diferenciação para que essas sejam classificadas e, por consequência, hierarquizadas. Dessa forma, duas coisas se diferenciam apenas quando índices específicos são legitimados e, então, discursados. Por isso, a diferença é necessariamente uma construção discursiva que se realiza pelas próprias práticas discursivas, mas que somente podem surgir em relação a determinadas realidades concretas.

No século XIX a diferença fora construída a partir da organização do exótico. É em relação a ele, em um momento no qual o discurso universal e a nação criavam a separação entre internalidades e externalidades centradas no imperialismo europeu, que a diferença fora articulada. Na contemporaneidade, contudo, o mundo perde seu centro e as relações entre externo e interno não mais podem organizar um discurso, sendo esse percebido na diversidade. O discurso da diversidade, portanto, surge na contemporaneidade como forma de ordenar o diferente a partir de bases concretas na sociedade, mas também por interrelações entre enunciados específicos.

Podemos notar a operação desse discurso ao voltarmos nossos olhos para um objeto específico: World Music. Nele, a música é valorizada pela própria diferença, sendo então necessário se compreender quais os índices tornados suficientes para a diferenciação. Propomos que neste objeto os índices privilegiados são o local e a etnia. Com essa mirada, então, mais importam as forças relacionadas à determinação dos índices do que a tentativa de se perceber um mundo mais ou menos homogêneo. É dessa forma que poderemos compreender as implicações sociais e o condicionamento das vozes presentes no discurso da diversidade.

ABSTRACT:

“The Discourse of Diversity: the Definition of Difference through World Music”

The value given to diversity in our times shows just how attentive the world is to difference. In fact, where we once fought for equal rights we now look to establish our sense of difference. In this sense, voices who speak about these differences need to be heard today and resonate throughout the world. But what differences are we talking about? The permanence of our attention within social relations often prevents us from noticing that, in fact, we're talking about differences that are socially and historically constructed, and therefore of interest to sociology. It's not enough that things are distinct, but we need a context in which it is possible to select sufficient levels of differentiation for things to be classified and consequently put in hierarchies. Thus, two things are different when specific factors are legitimized and then discoursed. Therefore, the difference is necessarily a discursive construction that takes place by their own discursive practices, but that can only arise in relation to certain realities.

In the nineteenth century, difference was built from the organization of the exotic. And it's in relation to this, at a time in which the universal discourse and the nation, centred on European imperialism, created the separation between the internalist and the externalist view, that the difference was articulated. In contemporary times, however, the world loses its centre and the relationship between internal and external can no longer organise a discourse, this being perceived in the diversity. The discourse of diversity, therefore, arises in the contemporary world as a way to order the different from concrete foundations in society, but also by interrelationships between specific enunciation.

We can note the operation of this discourse by examining a specific object: World Music. In it, the music is valued by the difference, so one needs to understand what are the factors that make the differentiation sufficient. We propose that with this object the privileged factors are location and ethnicity. With this look, then, it's of importance to understand the forces related to the determination of these factors rather than the attempt to realize a more or less homogeneous world. And so we can understand the social implications and the conditioning of the voices present in the discourse of diversity.

SUMÁRIO

Introdução	
Percurso de Pesquisa.....	11
Apresentação.....	15
Cap. 1: A definição e a medição da diferença.....	23
Cap. 2: O discurso da diferença: do exótico à diversidade.....	63
Cap. 3: O discurso da diversidade e seus enunciados: apogeu e contenção da diferença.....	121
Cap. 4: Música na internet: descentralização e controle.....	179
Cap. 5: O discurso da diversidade e a World Music: a declinação geográfica.....	227
Cap. 6: O discurso da diversidade e a World Music: representação e a declinação étnica.....	291
Considerações Finais.....	333
Bibliografia.....	337
Anexo I: busca em bases de dados.....	369
Anexo II: artistas Womex 1994-2006.....	379

Introdução

Percurso da Pesquisa

O trabalho, cujos resultados aqui apresento, envolveu pesquisas bibliográfica e de campo, sendo a última dividida em visitas a feiras e eventos do setor da música e entrevistas. Em virtude de doutorado sanduíche, possibilitado por bolsa concedida pelo CNPq em seu convênio com o DAAD (Deutscher Akademischer Austausch Dienst), permaneci 16 meses na Alemanha, o que me levou a dividir a pesquisa também em três tempos. Em seu início, ainda no Brasil, iniciei, sob a orientação do Prof. Renato Ortiz, uma definição mais clara de meu objeto de pesquisa. Tinha por idéia inicial o estudo do mercado de World Music. Contudo, logo percebi que World Music era menor e maior do que pensava. Menor, porque enquanto categoria de mercado ela é de fato discreta, sendo suas vendas irrisórias na maior parte dos países. Ainda, a importância que essa categoria teve na década de 1990 parece não chegar ao fim da primeira década dos anos 2000, quando poucos selos, produtores e artistas ainda a envergam com orgulho. Mas World Music era maior do que pensava, pois ela não estava apenas no mercado, mas também no estudo da música, especialmente nas cadeiras de etnomusicologia que, antes mesmo do mercado, já usavam essa expressão. Supus então que World Music só poderia ser um objeto interessante de pesquisa porque estava sob um contexto mais amplo, o do discurso da diversidade. Assumi ser esse discurso meu tema, direcionando, desde então, todos os meus esforços a entendê-lo.

No fim do primeiro ano de meu doutorado (novembro de 2008) fui para a Alemanha já ciente do tema que deveria estudar. Nos primeiros quatro meses permaneci em Leipzig, onde o objetivo principal era o aprimoramento da língua alemã. Contudo, ali pude iniciar uma pesquisa bibliográfica que me deu subsídios para pensar sobre a questão da música no século XIX e sua relação com o nacionalismo. Nos dozes meses seguintes morei em Berlim, onde fui co-orientado pelo Prof. Christian Kaden, responsável pela cadeira de Sociologia da Música do Instituto de Musicologia da Humboldt-Universität, ao qual estive vinculado. Com os cursos, debates e orientações do Prof. Kaden pude me interar de novas discussões no campo da Sociologia da Música. Ainda, foi em meu período na universidade berlinense que pude adquirir praticamente toda a carga bibliográfica sobre etnomusicologia que se tornou fundamental neste texto. Por fim,

tive a oportunidade de assistir a cursos em outros institutos da Humboldt-Universität e, em especial, pude atender à faculdade de filosofia, o que me deu alguns subsídios para discussões necessárias sobre pós-modernidade. Também foi durante minha estadia na Alemanha que pude desenvolver a maior parte de meu trabalho de campo, mas isso descrevo abaixo.

Ao voltar ao Brasil, em maio de 2010, quando então passei a contar com bolsa da CAPES, considerava a maior parte da pesquisa já realizada. Contudo, ainda me faltavam coesão argumentativa e clareza sobre o que de fato eu poderia concluir em relação ao que havia estudado. Passei, então, a escrever artigos (alguns deles publicados, como se vê na bibliografia), nos quais apresentava alguns de meus resultados, mas também buscava refinar conclusões e encontrar pontos em relação aos quais a pesquisa que havia feito não parecia suficiente. Boa parte das leituras sobre a UNESCO e sobre o pós-colonialismo foram feitas – ou refeitas – nesse momento.

Contudo, no segundo semestre de 2010 dois momentos foram fundamentais para o amadurecimento que eu carecia para poder desenvolver o texto da tese. No meio de agosto daquele ano apresentei minha qualificação para uma banca formada por meu orientador, Renato Ortiz, e pelos professores Marcelo Ridenti e José Roberto Zan. As contribuições que essa banca me trouxe definiram a estrutura da tese e o peso dos temas, algo que permaneceu praticamente intocado até a realização do próprio texto. Ainda, no segundo semestre de 2010 recebi a oportunidade de um estágio docente no departamento de Sociologia do IFCH, Unicamp. O curso que modelei, sob orientação de Renato Ortiz, e ministrei se voltou para a Sociologia da Cultura. A obrigação de organizar conhecimentos de maneira didática e a discussão com os alunos, a quem agradeço imensamente, me ajudaram sobremaneira a ter maior clareza em minhas reflexões, me garantindo a segurança necessária para o trabalho da escrita.

Esse se iniciou, sistematicamente, em 2011. Entre sobressaltos e revisões de meus focos, tomei todo o ano para, em seu fim, ter o texto praticamente pronto para apresentar a meu orientador. Sua leitura me levou a algumas mudanças, certamente necessárias, feitas no início de janeiro de 2012, quando então finalizei a tese para entrega ao Departamento de Sociologia.

Pesquisa de Campo:

A pesquisa de campo se dividiu, especialmente, em entrevistas e visita a eventos de música, onde fiz investigações e recolhi materiais relevantes.

Entrevistas: entrevistei algumas pessoas-chave do mercado de música, especialmente daquele relacionado a World Music. Foram entrevistados: Johannes Theurer (fundador da Radio Multikulti – Berlin e diretor do Dismarc (Discovering Music Archives)); Marc Benaiche (fundador e presidente do site Mondomix, voltado para World Music – Paris); Jody Gillet (relações públicas, especializada em World Music – Londres); Jonas Woost (diretor da Last.fm., site de oferta de música por streaming – Londres); Jo Frost (editora da Songlines, revista voltada para World Music – Londres); Christoph Borkowsky (presidente e fundador do selo Piranha Musik e da Womex, feira de World Music - Berlim); Dave Alexander (fundador e ex-diretor do festival Moschito – África do Sul); Tom Pryor (diretor do site de música da National Geographic – EUA); Benjamin Taubkin (músico e curador do festival Mercado Cultural – Brasil); Bettina Schasse de Araújo (diretora do selo Piranha Musik - Berlim); David McLoughlin (diretor da BM&A – Brasil Música e Artes, entidade responsável pela exportação de música brasileira e antigo importador de discos para a loja Tower Records, Londres). Ainda, apliquei questionários, por email, a vários profissionais da área. Informalmente, mantive conversas também com várias outras pessoas, especialmente em visita às feiras de música.

Participação em eventos de música. Minha participação nesses eventos vem de data anterior a esta pesquisa, pois fui diretor da BM&A, razão pela qual visitei diversas feiras e onde adquiri um conhecimento amplo – embora ainda pouco estruturado – sobre o setor de música. Já neste doutorado, fui convidado pela própria BM&A a estar em alguns dos eventos de música da qual a entidade participa. O fato de ter passado 2009 e parte de 2010 na Europa também me facilitou a visita a alguns desses eventos. Assim, visitei:

- Midem, em Cannes, França, feira do setor fonográfico. Visitada em 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010 e 2011;

- Womex. Visitei essa feira em 2004 em Essen, Alemanha; em 2005, em Newcastle, Inglaterra; em 2007, 2008 e 2009, em Sevilha, Espanha; em 2009 e 2011, em Copenhagen, Dinamarca. Feira focada em World Music;
- Musikmesse, em Frankfurt, Alemanha, em 2011. Trata-se de uma feira de instrumentos musicais;
- South by Southwest, em Austin, Estados Unidos, em 2008. Festival de música;
- Canadian Music Week, em Toronto, Canadá, em 2008. Convenção de música;
- Bafim, em Buenos Aires, Argentina, onde estive em 2006, 2009 e 2011. Convenção de música;
- Popkomm, em Berlim, Alemanha, em 2004, 2005, 2006 e 2007. Feira de música;
- Feira Música Brasil, Belo Horizonte, 2010;
- Mercado Cultural de Bogotá, Colômbia, 2010;
- Feira da Música Independente, Ceará, em 2006, 2007 e 2008.

Ainda, apresentei um trabalho na 16ª Conferência Internacional Bienal da IASPM (International Association for the Study of Popular Music), que ocorreu em Julho de 2011, na Rhodes University, em Grahamstown, África do Sul, para a qual recebi apoio do Departamento de Sociologia da Unicamp. Aproveitei a oportunidade para permanecer mais alguns dias na cidade onde ocorria o National Arts Festival, quando então pude assistir a diversos shows e recolher um sem número de material, necessário para reflexões específicas (que aparecem neste texto nos poucos momentos em que trato da África do Sul) e mais gerais.

Esses eventos, nos quais atuei como observador, pude desenvolver entrevistas e recolher materiais, entre os quais: catálogos de discos, materiais promocionais de artistas, encartes, revistas do ramo musical, vídeos com depoimentos, projetos regionais e nacionais de exportação de música. Contudo, o que me parece mais importante foi a condição que obtive em conhecer os fenômenos que me interessavam estudar por dentro, nas relações que seus atores desenvolvem, na construção dos discursos que envergam.

Por fim, também destaco que esta pesquisa foi bastante dependente da via online. Por ela, recolhi milhares de textos relativos a meu tema. Fiz isso de duas maneiras: a primeira foi me cadastrando em uma série de websites e, com isso, recebendo suas correspondências digitais com

notícias. É o caso do World Music Network, da gravadora World Music Circuit ou da newsletter da BM&A. A outra maneira foi cadastrando no Google Alerts as seguintes palavras-chaves: World Music, Welt Musik e cultural diversity. O interesse nesse cadastramento é que todos os dias o Google me enviava um email com notícias onde apareciam essas palavras-chave, recolhidas mundialmente. O resultado desse método, que me permitiu acumular milhares de notícias, aparece em especial no capítulo dois deste trabalho.

Apresentação

Neste princípio de século XXI vemos o apogeu de uma idéia germinada em diversos contextos históricos: a positividade do diferente expressa no discurso da diversidade. A diversidade se tornou objeto de acordos internacionais, como a Convenção para Proteção e Promoção da Diversidade de Expressões Culturais da UNESCO, de 2005. Também se tornou mote de promoção cultural de países, como é o caso do Brasil que, em 2006, em seu programa patrocinado pelo Ministério da Cultura ocorrido durante o Mundial de Futebol da Alemanha, se declarou o “país da diversidade”. Ainda, a diversidade é assumida por governos como ferramenta de campanhas morais e políticas: entre 2009 e 2010 se espalharam pela cidade de Berlim cartazes do Escritório Público Alemão contra a Discriminação com a frase “Vielfalt statt Einfalt” (algo como “Diversidade ao invés de estupidez”). No mercado, a diversidade também se tornou presente em um comércio flexível, baseado em consumo de nichos que se desenvolveu a partir da década de 1970 e que se volta para a oferta cada vez mais individualizada de produtos distribuídos mundialmente (Harvey 1992). Neste sentido, vemos no mercado de música aquilo que Andreas Gebesmair chama de “fabricação da diversidade global” (2008).

Peter Wood notou que em “apenas poucos anos, diversidade se tornou o ideal cultural mais visível da América” (2003, s/p). Na mesma linha, Walter Benn Michaels aponta que “diversidade se tornou virtualmente um conceito sagrado na vida americana hoje. Ninguém é realmente contra isso” (2006, 12). Mas talvez a metáfora mais acertada em relação à atualidade da discussão sobre diversidade é dada por Renato Ortiz (2008), quando nota que se a diversidade lingüística a partir de Babel foi descrita na Bíblia como uma maldição, essa é hoje vista como uma benção que deve ser protegida e estimulada.

De fato, diversidade é um tema contemporâneo e é assim que a tratamos aqui. Para analisa-la, foi necessário que escolhêssemos um objeto de estudo. Entendemos que a World Music, da maneira que é tratada no mercado de música e na academia – pela área da etnomusicologia –, nos daria bons elementos para tratarmos desse tema. Isso porque a World Music se funda justamente pela valorização da diferença na contemporaneidade, sendo, contudo, uma proposta que traz em si já anotado uma universalidade – a do mundo – pela afirmação de particularidades – definidas em torno da etnicidade e da localidade atribuídas às peças musicais –, o que pôde nos revelar a tensão que nos interessava tratar. Contudo, se as conclusões específicas deste estudo se referem àquele objeto, este trabalho ambiciona entender o discurso da diversidade de forma ampla, contribuindo para que futuras pesquisas pensem sobre outros objetos. Como ficará claro em seguida, é com essa proposta que estruturamos os capítulos.

Mas antes de apresentá-los, devemos explicar a razão de, em nossa mirada à diversidade, a entendermos como um discurso.

A diversidade é um discurso, porque ela se baseia em índices de diferenciação que são necessariamente construídos na própria prática discursiva. É por esses índices que as coisas podem ser diferenciadas e, assim, classificadas, hierarquizadas. Entendemos que há diversas diferenças e similitudes para serem enxergadas entre as coisas, mas apenas algumas se tornam suficientes para que possibilitem suas ordenações. Uma pessoa ser negra ou branca não é suficiente para tomá-las por diferentes. É necessário que o índice de diferenciação da cor da pele seja assumido como suficiente e, assim, na prática discursiva, diferenciar as pessoas por esse critério. É por isso que certos momentos históricos e sociedades não farão essa diferenciação (não separarão, como a nossa, as pessoas entre negras e brancas) e mesmo as que fazem assumirão formas distintas para tanto. Os sul-africanos, por exemplo, não diferenciam os negros apenas dos brancos, mas também dos *coloured*, em uma diferenciação que em uma sociedade como a brasileira, que também diferencia as pessoas pela cor da pele, pouco sentido faz. Usamos, contudo, outras formas de diferenciação.

A arbitrariedade do índice de diferenciação, quando ordenada e levada às últimas consequências, determinam uma alteridade maior que define o Outro, no sentido antropológico, ou mesmo o estrangeiro, no sentido mais sociológico. A separação entre o “eu” e esse “não eu” muda segundo as sociedades e os tempos históricos. A “sociedade seleciona e forma o

estrangeiro, assim como ela o utiliza para implementar inovações sobre externalizações” (Stichweh, 2010: 169).

O que pretendemos deixar claro, portanto, é que a apreensão cognoscitiva do Outro se dá por atores, em posições sociais específicas, a partir de relações sociais pré-dadas (*habitus*) e imbuídas de cultura e experiências pessoais. O Outro, desta forma, é uma construção social – nunca existe em si – que requer um discurso que selecione e marque, entre as possíveis, as diferenças que serão definidoras de sua condição de Outro. As diferenças, portanto, se existem, só definem o Outro, enquanto Outro, no momento do discurso, sendo que tal discurso só se legitima para que o Outro seja definido a partir de determinada diferença se houver base social pré-dada que permita que se aceite a diferença como definidora. Assim, os artífices do discurso, em suas tensões, reproduzem e ressignificam necessariamente o Outro, mas as condições sociais precisam estar dadas para que o discurso se torne legítimo.

Portanto, se assumimos a diversidade como um discurso, devemos entender que esse discurso apenas pode ser formado por relações discursivas e não-discursivas. Este trabalho não pretende dar qualquer contribuição para a análise do discurso, o que nos dispensa de um apanhado amplo do tema (para tanto, ver Howarth, 2000). Nos basta, assim, apresentar nosso tratamento sobre o discurso e, para tanto, olhamos como Foucault, cuja noção nos é bastante cara, definiu o termo:

“o discurso é constituído por um conjunto de sequências, enquanto enunciados, isto é, enquanto lhes podemos atribuir modalidades particulares de existência. E se conseguir demonstrar (...) que a lei de tal série é precisamente o que chamei, até aqui, *formação discursiva*, se conseguir demonstrar que esta é o princípio da dispersão e da repartição, não das formulações das frases, ou das proposições, mas dos enunciados (no sentido que dei à palavra), o termo discurso poderá ser fixado: conjunto de enunciados que se apóia em um mesmo sistema de formação (...)” (Foucault, 2007: 112).

Entendemos com Foucault, portanto, que o discurso é um conjunto de enunciados que se encontra dentro de uma mesma formação discursiva. Mas não é só isso: para que haja uma formação discursiva é necessário haver regras e condições de existência. Mais uma vez aponta o autor que:

“No caso em que puder descrever, entre um certo número de enunciados, semelhante sistema de dispersão, e no caso em que entre os objetos, os tipos de enunciados, os conceitos, as escolhas temáticas, se puder definir uma regularidade (uma ordem, correlações, posições e funcionamentos, transformações), diremos, por convenção, que se trata de uma *formação discursiva* (...). Chamaremos de *regras de formação* as condições a que estão submetidos os elementos dessa repartição (objetos, modalidade de enunciação, conceitos, escolhas temáticas). As regras de formação são as condições de existência (mas também de coexistência, manutenção, de modificação e de desaparecimento) em uma dada repartição discursiva” (Foucault, 2007: 47).

As regras de formações discursivas se dão pela relação dos enunciados que formam o discurso, e dessa com as práticas não-discursivas, encontradas na materialidade de cada tempo histórico. É justamente nessa intersecção entre práticas discursivas e não discursivas, que Foucault vai tornando cada vez mais profícua em seus textos (ver Dosse, 2007b: 302), que podemos perceber as regularidades do discurso – o que nos permite observá-lo em diferentes momentos – e as particularidades que cada momento apresenta na formação desse discurso.

Essa noção nos permite perceber que a regularidade do discurso que nos importa está na valorização da diferença. É essa que pode ser encontrada hoje, mas que também pode ser encontrada no passado, especificamente no século XIX, com o qual trabalhamos. Contudo, em cada momento o discurso da diferença se apresentou sob características específicas, determinado pelas relações de enunciados presentes e pelas condições materiais. Propomos que no século XIX havia condições materiais e discursivas para que o discurso da diferença fosse organizado em torno da noção do exótico, enquanto que na contemporaneidade as condições estão dadas para o discurso da diferença ser organizado pela diversidade. O texto que apresentamos busca justamente aclarar essas condições.

Para que o leitor possa compreender o modo como organizamos nossa análise sobre o tema, ele deve notar que este texto se divide em duas partes (embora não aclaradas). Na primeira parte, que envolve os três primeiros capítulos, buscamos uma mirada mais ampla, que mostra que a determinação da diferença é uma construção histórica e que para que essa ocorra é necessário que haja condições de existência tanto discursiva quanto materiais, algo que ocorre diferentemente se comparamos o século XIX e nossa contemporaneidade. Cada um dos três primeiros capítulos busca sustentar essa tese, mas tentamos sempre ir além e encontrar implicações específicas em cada tratamento.

No primeiro capítulo nos voltamos a mostrar que a diferença é uma construção social, baseada na seleção e consagração de índices capazes de classificar e hierarquizar as coisas culturais. Sob essa perspectiva, propomos que a discussão tão comum nas ciências sociais sobre se viveríamos em um mundo mais ou menos homogêneo ignora o ponto principal, que seria muito mais o reconhecimento das forças em jogo capazes de definir os índices de diferenciação. Na análise que fizemos sobre as tentativas da UNESCO em gerar formas de medição da diversidade pudemos observar como essas forças são colocadas e, por elas, diferenças são assumidas como suficientes.

Se, então, a diferença suficiente é uma construção social, essa construção deve ser vista em suas materialidades históricas. No capítulo dois nos voltamos para notar que o tratamento da diferença no século XIX e na contemporaneidade traz traços de continuidade e de ruptura. Propomos poder enxergar na perspectiva histórica de longo alcance um discurso da diferença, mas que se traduz em cada época em organizações específicas. No século XIX, será o exótico o discurso organizador do discurso da diferença. Anotamos que ali havia quadros de referência (o discurso universal e a formação da nação) e um contexto (o imperialismo) capazes de unir o mundo em uma visão unitária e global, dominada pela Europa, que, ao mesmo tempo, permitia a separação de práticas entre externas e internas. Assim, essa separação organizava o selvagem, a cultura popular, o estrangeiro como o externo do civilizado, da arte erudita, do cidadão nacional. O exótico se baseava justamente nessa separação, o que está em sua própria etimologia. Na contemporaneidade, contudo, a separação perde suas bases materiais e as relações sociais se pulverizam, se fragmentam, sendo que a diferença não mais pode ser definida a partir da dicotomia interno/externo, mas sim por fluxos globais dispersos. Desse modo, o exótico, se continua em operação nesse momento, algo que anotamos com exemplos percebidos na música, não mais é capaz de organizar o discurso da diferença. Em um mundo de relações fragmentadas, será pela diversidade que o discurso da diferença será tomado.

Contudo, as bases históricas não são suficientes para o apogeu de um discurso. É necessário que se perceba que em sua formação há uma prática discursiva própria, na qual enunciados se diferenciam e se relacionam. Propomos que, em termos das práticas discursivas, o discurso da diversidade se forma pela interação entre enunciados específicos, nominalmente, o multiculturalismo, a exceção cultural, a diversidade cultural e os direitos humanos. Tratamos

especificamente dos três primeiros enunciados e, de modo cruzado, do quarto, sendo que conseguimos mostrar, com dados empíricos, que multiculturalismo, exceção cultural e diversidade cultural surgem apenas na contemporaneidade e já de modo global, sendo, portanto, o discurso da diversidade interno à globalização. Com isso, pudemos propor que essa formação discursiva corresponde às bases materiais contemporâneas pensadas no capítulo anterior. Ainda, pudemos explicar que o discurso da diversidade atinge seu apogeu em nosso tempo, pois em um mundo de relações fragmentadas ele é capaz de empreender processos de contenção da diferença. Isso significa dizer que o discurso da diversidade ao mesmo tempo permite que diversas noções sobre a diferença caibam sob o mesmo discurso (algo que o exótico não fazia), também possibilita que essa mesma diferença seja gerenciada, termo comum em textos que trouxemos para a análise.

Dado, então, o fundo teórico do trabalho – a definição de índices de diferenciação –, o contexto histórico e as relações discursivas que explicam o apogeu do discurso da diversidade, entramos na segunda parte deste texto no qual olhamos para um objeto específico, a música, para compreender a operação do discurso.

De início, no capítulo quatro, propusemos que olhássemos com atenção para a internet. A internet adensou novos modos de consumo e de distribuição de música que revelam uma relação descentralizada, que fora percebida como a realização da diversidade. Nossa intenção nesse capítulo fora tomar a internet como uma metonímia da contemporaneidade, pois nela podemos enxergar como uma relação descentralizada não dispensa o controle, mas ao contrário, o reforça. Propusemos que a indústria fonográfica, nesse espaço, perde o centro controlador da esfera da música gravada, que agora encontra práticas espalhadas pela sociedade. Essa noção fora percebida por muitos autores – e usuários da rede – como o fim do controle e a abertura à variedade de modos de consumo e de oferta musical. Com dados empíricos, contudo, pudemos perceber que a variedade, se é real, leva a novas possibilidades de controles, agora praticados de forma de descentralizada por micro-poderes.

Essa noção levamos para os dois últimos capítulos, quando então buscamos entender em um foco mais fechado – na World Music – como os índices de diferenciação são definidos pela prática desses micro-poderes. Na contemporaneidade abrem-se espaços para vozes antes caladas, contudo essas vozes apenas se manifestam sob condições específicas. No capítulo cinco

buscamos mostrar que o local é um dos índices privilegiados de diferenciação. Contudo, tanto no mercado de música quanto na etnomusicologia existem processos de definição do local que se encontram em uma relação complexa, perpassada por fluxos globais. Notamos, então, que alguns lugares assumem valor de diferenciação (se tornam locais, como propusemos), quando então a sua presença no discurso sobre a música marca a diferenciação dessa. Outros lugares, contudo, não assumem tal condição e não são suficientes para a determinação da diferenciação musical. Alguns desses lugares são articulados, contudo, pelo acúmulo de capital de confiança, pelo qual o lugar é tomado como provedor de estrutura e destino de consumo daquela música marcada pela diferença. É, então, na articulação entre o valor de diferenciação e o capital de confiança que atores atuam tanto no mercado de música quanto na etnomusicologia. Mais uma vez pensamos que a valorização da diferença, se abre espaço para novas vozes operarem no espaço global, pode levar a um tipo de controle que se acumula em poucos atores, em geral aqueles ligados aos lugares de alto acúmulo de capital de confiança.

Essa noção é aprofundada no capítulo seis, quando então analisamos o outro índice privilegiado de diferenciação na World Music: a etnia. De início, buscamos demonstrar que hoje existe uma crítica à representação que valoriza a prática discursiva de pessoas ligadas à própria perspectiva étnica sobre a qual se discursa. Alguém assumido como brasileiro seria mais legitimado em tocar uma música atribuída ao Brasil ou sobre ela discursar em textos acadêmicos. Essa valorização é perpassada pela idéia da autenticidade, da qual tratamos ao lado do hibridismo. Se hibridismo e autenticidade eram termos tomados como opostos até ao menos a primeira metade do século XX, hoje eles convivem. Propusemos que tal convivência é possível, pois o hibridismo se valoriza pela enumeração e não pela síntese, na qual elementos são colocados lado a lado, sendo cada um percebido como puro. Assim, pela enumeração, que pode ser mais bem vista pela tendência à hifenização nas descrições das coisas culturais, o hibridismo não nega a pureza necessária para a percepção da autenticidade. Atores ligados a etnias e locais tomados como índices de diferenciação atuam no espaço global como vozes autênticas da diferença, o que nos levou a propor duas implicações. Em primeiro lugar, propusemos que a representação se transmuta em uma auto-representação, quando esses atores se tornam signos de si mesmos. Em segundo lugar, que esses atores, se agora têm suas vozes, antes inaudíveis, percebidas no espaço global, são condicionados à própria diferença e, portanto, apenas discursam

enquanto se mostram atrelados ao índice de diferenciação que os legitimam. Em outras palavras, tanto um artista quanto um acadêmico, que antes pouco espaço teria para sua música ou para seus textos, hoje o encontra pela valorização da diferença. Mas, para tanto, é necessário que ele se mantenha fiel a discursos ligados à essa diferença. Sua voz, portanto, se se torna presente, é condicionada. É nessa complexidade que o discurso da diversidade, então, deve ser compreendido.

Cap. 1: A definição e a medição da diferença

Uma pergunta atravessa os estudos atuais sobre cultura e pode ser sintetizada nesta linha: “[o] mundo na globalização se tornou mais homogêneo e ao mesmo tempo mais diverso” (Gebesmair, 2008: 87)? Aqui se traduz o debate sobre a homogeneização (e suas variáveis, como padronização, ocidentalização, americanização) e diversificação (ou heterogeneização, diferenciação, indigenização etc) da cultura, sendo que o sinal positivo é sempre colocado sobre o último termo, havendo aqueles autores que celebram seus diagnósticos que mostrariam uma cultura mais heterogênea, outros que criticam a homogeneização cultural que parecem ver no mundo e ainda aqueles que titubeiam entre os dois lados, afirmando que os termos não são excludentes. É possível perceber que se de início os críticos da globalização viram nela um processo de negação das diferenças (ver Mattelart, 1983), em seguida os estudos culturais e pós-coloniais tomaram a dianteira para apontar para uma diversificação cultural do mundo, sendo que hoje convivem com essas visões aquela que aponta não à altertativa, mas à simultaneidade dos dois processos (ver Bayardo & Lacarrieu, 2003: 15 e ss; Hannerz, 1987; Appadurai, 1996).

Neste capítulo tratamos dessa questão, apresentando as diversas posições, mas queremos antes colocar um outro olhar sobre o tema. Entendemos que a mera busca pela resposta pressupõe uma idéia pouco refletida entre os autores, sem a qual qualquer posição se torna inválida ou minimamente incompleta. Pensemos que para se dizer que o mundo é mais ou menos homogêneo é necessário pressupor um ou vários dados sobre os quais precisamos nos basear como índices de diferenciação ou similitude cultural. Em outras palavras, para se dizer que estamos em um mundo no qual as culturas se diferenciam é preciso antes selecionar (esse termo é aqui fundamental) qual a diferença que basta para se discorrer sobre o processo e, assim, afirmar tal assertiva. Se, como coloca Renato Ortiz, “[a] diferença não possui um valor ‘em sí’, uma ‘estrutura’ ou ‘essência’ atemporal” (Ortiz, 2007: 10), ela deve ser qualificada, não sendo em si, mas apenas em condições históricas e sociais específicas. Essa questão se torna ainda mais relevante quando notamos que surgem várias tentativas de se medir a diversidade cultural hoje, o que será tratado na segunda parte deste capítulo. Nessas medições, um ou vários índices de diferenciação são tomados como fatores que permitiriam uma conclusão que, ao longo do tempo e com a repetição das medições, poderia ser comparativa. O problema surge, porque a resposta

não aclara esse índice, mas afirma uma condição total. Nossa tentativa é expressar que a escolha de um índice de diferenciação (em medições ou em argumentações de teóricos) revela que a definição da diferença é baseada em olhares específicos e, portanto, em relações de força que estão em jogo. Dessa forma, ao invés de pensar se o mundo se diversifica ou se homogeneiza culturalmente, antes é mais relevante pensar qual o critério para se afirmar qualquer posição. Essa reflexão é que nos move neste capítulo.

Homogeneização x Diversificação

Começamos o debate dizendo que a preocupação com um mundo que perde ou ganha sua diversidade cultural não se inaugura hoje. Essa já está no fundamento da antropologia moderna, ao menos a partir da virada do século XIX para o XX, que retomando os românticos separa as sociedades entre modernas e tradicionais, tomando uma posição contrária ao suposto avançar nefasto das primeiras sobre as segundas, que estariam sendo destruídas¹. Depois da II Guerra Mundial esse debate parece tomar uma dimensão mais global ao entrar em instituições internacionais, quando então expoentes da área são trazidos para embasar uma busca pela salvaguarda da diversidade do mundo que estaria sendo, ela própria indistintamente, ameaçada. Novamente aí a diversidade recai sobre as sociedades tradicionais, frágeis em relação ao avanço da modernidade. Em texto produzido sob encomenda da recém-criada UNESCO, Lévi-Strauss já opunha a diversidade à uniformidade, embasado na dicotomia moderno/tradicional, como no exemplo abaixo:

“A necessidade de se preservar a diversidade das culturas no mundo, que é ameaçada pela monotomia e uniformidade, certamente não escapou de nossas insituições internacionais. Elas devem estar cientes que não é apenas nutrir as tradições locais e

¹ Um bom exemplo disso ocorreu em 1932, em congresso ocorrido no Cairo, Egito. Na oportunidade, intelectuais europeus se apegavam a uma suposta tradição da música árabe, que diferenciavam da modernidade europeia. “Eles defendiam que as músicas europeia e árabe se separavam na história da música do mundo; isso queria dizer que elas eram diferentes, mas ainda mais que elas pertenciam a duas épocas históricas distintas, uma – música árabe – anterior à história moderna e a outra – música europeia – contemporânea à modernidade em si”. Essa separação, contudo, levava muitas vezes ao conflito. Nesse mesmo Congresso, em oposição aos europeus, os intelectuais árabes argumentavam que aquela música se inseria na modernidade: “enquanto o orgulho árabe na grandeza do passado era palpável em temas do Congresso, sua agenda mais visível era a modernidade” (Bohlman, 2002: 49).

salvar o passado por um curto período mais longo. É a diversidade em si que deve ser salva (...)" (1952: 49).

A questão apareceu também no próprio debate sobre cultura de massas. Naquele momento, contudo, o temor era que a cultura industrializada, como na visão de Adorno e Horkheimer, criava um mundo mono-cultural a partir de uma padronização da produção que impedia a inovação e, novamente uma preocupação adorniana, borrava os limites entre a arte autônoma e a cultura de massa, ameaçando a condição de resistência da primeira. Adorno chega a dizer que “[o] riso do espectador de cinema é (...) nada menos que bom e revolucionário, mas sim cheio do pior sadismo burguês” (2007: 76). Se Walter Benjamin (2007) discordou, pensando que a condição não estaria assim ameaçada, na medida em que as forças de resistência tomassem para si este meio de produção da arte industrializada (ele também pensava no cinema), foi Edgar Morin que parece ter tornado a tensão mais complexa ao mostrar que inovação e padronização não são termos excludentes. Ao contrário, na própria produção industrial da cultura esses devem estar simultaneamente presentes, em uma corrente principal e em uma contracorrente, sendo que ambas cabem na própria cultura de massa. Diz o autor:

“É que a cultura de massa é média em sua inspiração e seu objetivo, porque ela é a cultura do denominador comum entre as idades, os sexos, as classes, os povos, porque ela está ligada a seu meio natural de formação, a sociedade na qual se desenvolve uma humanidade média, de níveis de vida médios, de tipo de vida médio.

Mas a corrente principal não é a única. Ao mesmo tempo se constitui uma contracorrente na franja da indústria cultural. (...) [Estas são] ao mesmo tempo sempre secundárias e sempre presentes”. (1981: 51).

Em outro texto menos especulativo e tendo como base uma análise mais empírica, Janet Staiger (2005) chega a conclusões parecidas, olhando para o modo de produção do cinema clássico de Hollywood, e mostra que se existe uma necessária padronização imposta pela indústria, ela mesma exige uma diferenciação em seus produtos, pois do contrário secaria a demanda por causa de uma oferta insuficiente. Essa discussão, contudo, não se encerraria aí. Afinal, é relativamente fácil argumentar que a diferenciação seria gerenciada por um padrão dominante e, dessa forma, mesmo a diferenciação não seria mais do que a própria necessária sobrevivência do padrão. O que nos importa é que o olhar sobre a diferença/homogeneização

recai em outro dado: ao invés de modernidade X tradição, industrialização/cultura de massa X arte autônoma/alta cultura.

O debate, contudo, parece ter se envelhecido em seus próprios valores. Trataremos disso no próximo capítulo, mas a separação entre cultura de massa e cultura erudita, além da própria defesa da arte autônoma, não sustentam mais grandes clamores. Além disso, a própria proposta de Adorno e Horkheimer, segundo a qual “o mundo inteiro [seria] forçado a passar pelo filtro da indústria cultural” (Adorno & Horkheimer, 1985: 118), parece ter adquirido um resultado adverso a suas intenções, esvaziando o problema e levando o olhar para outro lado. Afinal, com o avanço do capitalismo e a diminuição dos espaços onde a cultura não passa – em algum grau que seja – pelo processo industrial, o debate sobre diferenciação X industrialização perde o sentido. Como se aquela possível diversidade não industrializada já estivesse perdida definitivamente, o olhar sobre a diferença passa a se focar no centro de irradiação de uma cultura dominante. Os Estados Unidos, especialmente pelo papel central que sua cultura adquire após a II Guerra Mundial na Europa, nas obrigações impostas como pagamento pelo plano Marshall (ver Mattelart, 2005 e capítulo três, neste trabalho), passaram a ser vistos como o espaço de onde uma cultura se espalhava destruindo as expressões locais e, dessa forma, homogeneizando o mundo culturalmente. Interessante notar que é justamente no momento da crise da cultura de massa (décadas de 1960 e 1970), ou seja, no momento em que essa “perde seu caráter homogeneizante, unificado, integrado e euforizante” (Morin, 1977: 117), que a tese do imperialismo cultural norte-americano ganha força e sobre ela recai as críticas temerárias de um possível fim da diversidade cultural no mundo. Não é tema a se tratar neste momento, mas apenas pincelamos uma razão para isso que nos interessa: é também nesse momento que a diferença se torna um valor que perspassa toda a sociedade, como se verá (capítulo três). Importante agora é perceber que o debate sobre o fim ou a afirmação da diferença não recai mais simplesmente sobre um modo de produção, mas sim em uma origem cultural. Ainda, será justamente a Europa que gritará mais fortemente e levantará a bandeira contrária a um pressuposto imperialismo cultural norte-americano (a França na dianteira, como mostra Mattelart, na obra citada), sendo que o Rock ‘n Roll, por exemplo, fora sentido desde seu início como uma americanização da Europa (Wicke, 2001: 196). O anterior detentor dos padrões culturais agora teme seu mais forte concorrente.

Esse debate ganha mais força com as discussões sobre globalização, quando no fim da década de 1980 as ciências sociais tomam pé da discussão, antes isolada nos departamentos de economia e nos discursos dos homens de negócios², e um olhar mais complexo à temática é colocado. Ao invés de pensarem meramente em um americanismo, especialmente a sociologia e a antropologia começam a notar o avanço de padrões homogêneos sobre o mundo, um processo que ganhou a metáfora de McDonaldização do mundo, na famosa formulação de George Ritzer. Importante notar, contudo, que esse termo “não está restrito à indústria de fast food ou aos Estados Unidos. Ao contrário, ele se refere a um processo distinto amplo e de longo alcance de mudança social” (Ritzer & L. Malone, Summer/Fall 2000: 100). De qualquer forma, o peso do diagnóstico é repetido: o mundo caminhava para sua homogeneização.

Os estudos até então, contudo, não se focavam em cultura, mas sim em aspectos econômicos. Com o avançar do processo de globalização e dos estudos sobre ela diversos autores passam a notar que os modos de circulação cultural não necessariamente seguiam a mesma lógica da economia. Renato Ortiz pioneiramente distinguiu os dois processos entre globalização e mundialização. Diz o autor:

“Empregarei o primeiro quando me referir a processos econômicos e tecnológicos, mas reservarei a idéia de mundialização do domínio específico da cultura. A categoria ‘mundo’ encontra-se assim articulada a duas dimensões. Ela vincula-se primeiro ao movimento de globalização das sociedades, mas significa também uma ‘visão de mundo’, um universo simbólico específico à civilização atual. Nesse sentido, ele convive com outras visões de mundo, estabelecendo entre elas hierarquias, conflitos e acomodações. Por isso, prefiro dizer que o inglês é uma ‘língua mundial’. Sua transversalidade revela e exprime a globalização da vida moderna; sua mundialidade preserva os outros idiomas no interior deste espaço transglóssico” (Ortiz, 1994: 29).

Nessa separação de termos, Ortiz parece permitir que se pense a economia e a tecnologia como processos niveladores, mas aponta a necessidade de se perceber que a cultura necessariamente gera diferenciações no momento em que ela precisa se territorializar e, dessa forma, conviver com diferentes visões de mundo, “estabelecendo hierarquias, conflitos e acomodações”. Essas convivências serão ainda percebidas pelos autores pós-coloniais como

² Renato Ortiz faz um bom balanço histórico dos debates sobre globalização em prefácio à nova edição de *Mundialização e Cultura*, ainda não publicado. Agradecemos ao autor pela leitura privilegiada.

hibridismo, sendo esse tomado como valor positivo e fonte de diferenciação e resistência (ver capítulo seis). A partir de então, a globalização na cultura também pode gerar diferenciações.

É com essa noção que Arjun Appadurai propõe que a globalização é formada por processos disjuntivos (fluxos, ele chama) que percorrem o globo em passos e lógicas diferentes. Dessa forma, os processos geram uma séria de paisagens (*scapes*) diferenciadoras, que poderiam ser resumidas nos seguintes termos: *ethnoscapes*, *technoscapes*, *finanscapes*, *mediascapes* e *ideoscapes* (ver: Appadurai, 2005; 1996). Não nos interessa aqui tratar desses termos, mas sim notar que para o autor, em um mundo cujos fluxos se fragmentam, não há centro que sustente uma noção de origem e destino cultural. Dessa forma, quando Appadurai tenta negar a idéia de um mundo mais homogêneo, ele aponta “ser digno de nota que para o povo de Irian Jaya, indoneização pode ser mais preocupante do que a americanização, assim como japanização pode ser para os coreanos, indianização para os sri lankas, vietnamização para os cambojanos, russização para o povo da Armênia soviética e das repúblicas bálticas” (Appadurai, 2005: 221). Seja então com um olhar mais crítico ou desconfiado (como o de Ortiz) ou celebratório (como de Appadurai), a globalização agora pode gerar diferenciação quando olhamos para a cultura. É por isso que à pergunta se a globalização significaria culturas locais mais homogêneas, Appadurai retruca “firmemente dizendo ‘não’”³.

O debate sobre a homogeneização e diversificação cultural do mundo ganha, então, outro contexto e se até a década de 1990 havia certa tranquilidade em se falar sobre homogeneização do mundo, hoje a questão é bastante mais controversa, como também notam Rubens Bayardo e Mónica Lacarrieu:

“As mudanças recentes na estruturação objetiva do mundo e na experiência subjetiva do mesmo contribuíram à visualização da *globalização como um processo homogeneizador*. (...). Por outro lado, numerosos especialistas tentam ressaltar a *simultaneidade dos processos de diferenciação* junto aos de homogeneização. Esses se manifestam fundamentalmente nos regionalismos, nacionalismos, localismos e nos denominados ‘fundamentalismos’, que formam parte da reivindicação e do sublinhado das alteridades. As orquestras multiculturalistas – sobretudo norte-americanas –, constitutivos de uma mudança na visibilidade das minorias a partir dos anos 80, são expressão do particularismo” (Bayardo & Lacarrieu, 2003: 15-17).

³ Segundo Simon During em nota do editor em texto de Appadurai (2005: 220).

A noção de que o mundo se tornou culturalmente mais homogêneo, contudo, não está fora do alcance dos debates. Paul Virilio, por exemplo, afirma que em oposição ao tempo local e cronológico, surge “um tempo mundial, universal, que não se opõe apenas ao espaço local da organização fundiária de uma região, mas ao espaço mundial de um planeta em vias de homogeneização” (Virilio, 2000: 101). Do mesmo modo Max Peter Baumann. Pensando na música, o autor propõe que

“foi-se mostrado que o aumento nos canais de comunicação não significaram necessariamente um enriquecimento na pluralidade de estilos musicais. Ao contrário, estações de transmissão por todo o mundo sucumbem à pressão da conformidade musical ou até mesmo de estereótipos. Isto revela a contradição entre a necessidade de redes de comunicação global de um lado e a preservação de expressões locais na promoção de identidades músico-culturais, de outro” (Baumann, 1992: 11).

Baumann parece perceber, como de algum modo também Virilio, o local (em oposição ao global) como a fonte necessária para a diversificação cultural. Interessante que essa noção perpassa vários textos e já aparece mesmo antes, nos primeiros estudos sobre globalização, como os feitos por Milton Santos, quando relacionava o lugar à diversidade e o planeta à unidade (Santos, 2008: 157, 8). Dessa forma, um mundo mais diverso é aquele no qual o local possa se expressar sem que seja atravessado por processos globais (especialmente de mídia e mercado). É, afinal, um índice de diferenciação, como veremos nos capítulos cinco e seis.

O local atraiu a atenção de autores não apenas por sua oposição ao global, mas por sua relação complexa com ele, conceitualizada pelo termo Glocal, tornado popular por Robert Robertson (Robertson, 1997). Em geral, aqueles que crêem poderem ver no local uma ordem de diversificação não querem negar o global, mas mostrar que se os símbolos precisam ser localizados (territorializados, preferiríamos), nesse espaço e nessa relação a diversidade afloraria. Damos um exemplo de tal visão:

“Denotação pode ser global. Mas conotação é sempre local: significado nunca é inerente em um signo, é sempre filtrado por um olho ou ouvido dotado. De fato, quanto mais estamos conscientes do fluxo global de palavras e imagens – que ‘Coca adiciona vida’ em Nova Iorque e Nova Delhi e Nova Bretanha; que audiências do mundo se arrepiaram por Michael Jordan e os Chicago Bulls (Chicago Oxen em Beijing) – mais estamos cientes de que essas coisas são entendidas em todo lugar diferentemente. Em outras palavras, é a

própria experiência do globalismo que sublinha uma consciência de localismo – e, no processo, a reforça” (Comaroff, 1996: 174).

Essa idéia se baseia na suposição tomada da semiótica e, em segundo grau, da antropologia simbólica ou interpretativa de Geertz (ver Gottowik, 1997; Geertz, 2000), segundo as quais embora os símbolos possam ser os mesmos, no momento de sua absorção em cada sociedade eles serão percebidos de diferentes maneiras. Entra em cena a mediação, pela qual entre o produto cultural e o receptor há diversos intermeios onde a diferenciação pode ser produzida (ver Martín-Barbero, 2006). Estudos clássicos foram feitos nesse sentido, buscando mostrar a polissemia que permitiria que um mesmo programa televisivo (Dallas, por exemplo (Ang, 1985)) ou uma propaganda de TV (como o Marlboro Man (During, 2005: 6)) sejam compreendidos de diversas maneiras conforme o universo cultural no qual eles se inserem. O texto que talvez possa ser considerado como inaugural dessa tendência foi escrito por Richard Hoggart, fundador do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), no qual ele propõe que discursos dominantes da cultura de massa não eram recebidos passivamente, mas na forma de uma tradução (Hoggart, 1998). Similar é o que temos a partir da proposta tornada famosa por Stuart Hall, que propõe um momento de decodificação de um signo, momento esse imbuído de diferenças culturais (Hall, 1999), o que significa dizer que todo signo, inclusive os que circulam globalmente, geram diferenciação. Radicalizando o argumento – não expresso por estes autores – seria possível então concluir que a homogeneização do mundo sequer é possível. A recepção do interlocutor geraria por si só processos de diferenciação.

Se a relação entre local e global permite ver formas de diferenciação ou de homogeneização, alguns autores tomam uma lógica parecida, mas se voltam aos pólos colônias e metrópoles, buscando na relação dos estímulos culturais dos dois um terceiro espaço resultado da própria interação. Essa noção de terceiro espaço deriva dos estudos pós-coloniais de Homi K. Bhabha, que buscam uma localização (*location*) para a cultura na criação “entre” os signos dos colonizados e dos metropolitanos (Bhabha, 1994). O autor crê, pensando nos textos literários, que “nessa passagem intersticial nas-entre (*in-between*) identificações fixas abre-se a possibilidade de uma hibrididade cultural que entretém diferenças sem uma hierarquia assumida ou imposta” (in: Veer, 1997: 94). Bhabha e o debate do hibridismo voltarão a ser tema deste texto (capítulo seis), mas importa agora notar que a abertura que esse autor dá para a relação

entre espaços de dominação possibilitaria a criação de novas formas de cultura passíveis de resistência. Essas formas são por ele descritas como híbridas (Schirmer, Saalman, & Christl, 2006: 8), sendo uma “práxis da subversão cultural no discurso colonial” (Ha, 2005: 86) e, dessa maneira, assumidas como positivas (Hilf, 2000: 21).

A idéia de hibridismo de Bhabha se declinará em outros termos assumidos por autores, mais ou menos aliados às propostas pós-coloniais. São exemplos apontados por Nien Nghi Ha (2005: 13, 14): creolização (Ulf Hannerz), bastardização (Salman Rushdie), melange (Nederveen Pieterse), transculturação (Mary Louise Pratt), transdiferença (Klaus Lösch) e intercultura (G. Auerheimer). O que nos importa é que, seja pelo termo escolhido, a idéia de mistura cultural ganha proeminência nos estudos indicando uma diferenciação cultural. Ha é claro em apontar que hibridismo se baseia em uma “diferença irreduzível” (Ha, 2005: 56). Ainda, a própria proposta de hibridismo se descola da relação colônia/metrópole em um momento descrito como pós-colonial e passa a se referir aos mais diversos processos de mistura, sempre apontado para a diferença.

É assim, por exemplo, que pensam os autores que afirmam que “nós seguimos os debates da globalização e creolização assim como hibridização que mostram que globalização não leva à homogeneização das culturas ou das técnicas” (Schirmer, Saalman, & Christl, 2006: 4). Do mesmo modo, aponta outro autor:

“Enquanto parte dos teóricos da globalização normalmente tendem a descrever as mudanças culturais contemporâneas no contexto da homogeneização, os *apoiadores* da hibridização preferem se referir à crescente heterogeneidade e ao aumento do repertório de identidades (ou) padrões de comportamento em sociedades multi-étnicas. Assim, *apoiadores* da hibridização fazem uma forte tentativa de convencer seu público de que as mudanças de hoje podem de fato enriquecer o repertório do mundo moderno” (Jura, 2006: 90, 91).

Criticando os argumentos da homogeneização, Appadurai também traz o termo indigenização para apontar que o que “esses argumentos não consideram é que ao menos tão rapidamente quanto forças de várias metrópoles são trazidas para as novas sociedades, elas tendem a se tornar indigenizadas em um ou vários modos: isso é verdade para música e estilos de casa, tanto quanto é verdade para ciência e terrorismo, espetáculos e constituições” (Appadurai, 2005: 221).

A mesma idéia se repete em alguns autores que vêem na relação “híbrida” entre a música internacional e a local uma interação produtiva, que leva à diversificação. Um exemplo do “hibridismo” na World Music está em Tony Mitchell, que aponta que haveria um aumento dos gêneros musicais a partir das formas híbridas (Mitchell, 1996: 57). O autor também aponta que:

“Um recente exemplo altamente distinto de uma fertilização cruzada [*cross-fertilization*] entre culturas musicais afro-americanas e africanas que ilustra os resultados vitais, inovativas e inesperados que a World Music pode produzir é *Talking Timbuktu*, uma colaboração sem emenda entre o guitarrista norte-americano branco Ry Cooder e o guitarrista tradicional do Mali Ali Farka Roure, que foi o álbum mais vendido na lista de world music na Europa, Estados Unidos e Austrália em 1994. (...) a síntese de ambos [artistas produziram] um excitante híbrido distinto que golpeou uma corda tanto nos ouvintes ocidentais, quanto não ocidentais” (Mitchell, 1996: 53).

O híbrido, então, é fonte de diferenciação e sua presença o índice que a define. Mas crer nesse híbrido não é necessário para que autores afirmem que o mundo caminha para a diferenciação cultural. Julia Kristeva é também capaz de afirmar que “uma nova homogeneidade é menos provável, talvez nem mesmo especialmente desejável” (Kristeva, 1990: 212). Também Simon During, em seu balanço dos estudos culturais, aponta que para a pergunta sobre se a globalização está reduzindo as diferenças culturais, a resposta a isso é “cada vez mais claramente, ‘não, ao menos não em um modo simplista” (During, 2005: 24).

Contudo, a tendência atual parece ser a percepção de que homogeneização e heterogeneização da cultura são dois processos mutuamente presentes na atualidade. Diversos autores (como vimos já na citação que abre este capítulo) propõem essa idéia e, com ela, parecem tentar resolver a questão colocada. Frases como a seguinte se tornam comum contemporaneamente: “globalização musical é experimentada e narrada como igualmente celebratória e contenciosa porque todos podem ouvir igualmente sinais onipresentes de diversidade musical aumentada e diminuída” (Feld, 2001: 190). Um outro exemplo, ainda na área da música, propõe que devemos ver

“homogeneização e diferenciação não como características mutuamente exclusivas da globalização musical... mas como constituintes integrais das estéticas musicais sob o capitalismo tardio. Sincronicidade, a contraditória experiência do mercado universal

junto à proliferação de códigos neo-tradicionais e novos cismos étnicos, é a assinatura chave da era pós-moderna” (Veit Erlmann in: Guilbault, 2006: 138).

Agente fundamental entre os intelectuais que buscaram desmontar as idéias que resumiam as influências culturais aos modos de produção e à influência ocidental ou mesmo norte-americana, trazendo para tanto seus aprendizados pós-estruturalistas que percebem na arbitrariedade dos signos uma fonte necessariamente criativa, Stuart Hall apresenta um texto lapidar sobre o tema que tratamos aqui. Com poucas linhas de distância, o autor traz duas percepções que nos interessam. Primeiramente, ele diz:

“Em suas formas atuais, desassossegadas e enfáticas, a globalização vem ativamente desenredando e subvertendo cada vez mais seus próprios modelos culturais herdados essencializantes e homogeneizantes, desfazendo os limites e, nesse processo, elucidando as trevas do próprio ‘iluminismo’ ocidental. As identidades, concebidas como estabelecidas e estáveis, estão naufragando nos rochedos de uma diferenciação que prolifera. Por todo o globo, os processos das chamadas migrações livres e forçadas estão mudando de composição, diversificando as culturas e pluralizando as identidades culturais dos antigos Estados-nação dominantes, das antigas potências imperiais, e, de fato, do próprio globo” (Hall, 2009c: 43).

Em seguida Hall busca tornar o debate mais complexo, afirmando a sincronia de processos homogeneizantes e diversificadores.

“De fato, há dois processos opostos em funcionamento nas formas contemporâneas de globalização, o que é em si mesmo algo fundamentalmente contraditório. Existem as forças dominantes de homogeneização cultural, pelas quais, por causa de sua ascendência no mercado cultural e de seu domínio do capital, dos ‘fluxos’ cultural e tecnológico, a cultura ocidental, mais especificamente, a cultura americana, ameaça subjugar todas as que aparecem, impondo uma mesmice cultural homogeneizante - o que tem sido chamado de ‘McDonaldi-zação’ ou ‘Nike-zação’ de tudo. Seus efeitos podem ser vistos em todo o mundo, inclusive na vida popular do Caribe [sua preocupação específica no texto]. Mas bem junto a isso estão os processos que vagarosa e sutilmente estão descentrando os modelos ocidentais, levando a uma disseminação da diferença cultural em todo o globo” (Hall, 2009c: 44).

Mais uma vez o que nos interessa é explorar a tensão que existe hoje nos olhares sobre a cultura no mundo. Seriam aqueles que notam nos fluxos tecnológicos e econômicos como índice de uma homogeneização cultural os que enxergam pelas lentes mais claras? Ou do contrário,

estariam mais corretos os autores que aceitam esses fluxos, mas notam que no momento de seus encontros com outros signos eles criam formas híbridas, sendo essas índices de um mundo mais diverso? Ou, finalmente, deveríamos aceitar o olhar mais complexo dos autores que notam os dois processos e apontam para uma resposta quase esquizofrênica, segundo a qual o mundo está ao mesmo tempo mais igual e mais diferente? Na verdade, podemos aceitar e negar todas as alternativas, respondê-las com um sim e um não simultâneos, ou um prudente e tão comum “depente”. Mas ao fazer isso, se não tornamos a própria questão inválida, certamente a tornamos inefetiva. E inefetiva ela é, pois repete uma preocupação que esconde um problema central e anterior. Propomos, então, não responder à pergunta, mas notar que nela há presumido um conjunto de valores necessários que definem de antemão a diferença e que tornam as diferenças notadas em índices de diferenciação que permitiriam quaisquer tomada de posição. Ao fazer isso, na verdade, propomos fazer uma outra pergunta: como é definida esta diferença?, direcionando a resposta a um processo calado nos debates descritos aqui, que não consideram que, na verdade, a diferença e seu índice definidor são uma construção social. Queremos explorar essa idéia com mais calma.

A definição da diferença

Ao estudar “algumas formas primitivas de classificação” Durkheim e Mauss notaram com propriedade que “o que caracteriza as referidas classificações é que as idéias estão nelas organizadas de acordo com o modelo fornecido pela sociedade (Durkheim & Mauss, 2004)”. Começamos a investigação pela pista aberta por esses autores e que proficuamente foi notada pela antropologia, como se percebe por uma afirmação semelhante de Lévi-Strauss anos mais tarde: “a classificação das sociedades diferirá de acordo com o ponto de vista adotado” (Lévi-Strauss, 1952: 27). Tomar a classificação para seguir a investigação é interessante, pois ela é justamente o modo de definir os diferentes e os similares a partir de índices socialmente criados. Com isso, já afirmamos de início que toda definição de diferença – ou seja, retomando o que dissemos, toda presunção de um mundo mais homogêneo ou diverso – é a sentença de um modo de classificação das coisas culturais, sob um princípio que, como nos ensina Lévi-Strauss mais uma vez, “*nunca se postula*” (Lévi-Strauss, 1997: 75).

Dessa forma, é possível ver como os modos de classificação dizem respeito a aspectos culturais cujo arsenal precisa estar disponível para o indivíduo ver as diferenças e similitudes que ali estão colocadas. Vejamos o exemplo dos índios tewa do Novo México, segundo pesquisa etnográfica de 1916. Pesquisadores mostraram, pensando na classificação botânica, que por esses índios: “[a]s pequenas diferenças são notadas... elas têm nomes para todas as espécies de coníferas da região; ora, nesse caso, as diferenças são pouco visíveis e, entre os brancos, um indivíduo, não-treinado seria incapaz de distingui-las...” (Robbins, Harrington & Freire-Marreco in: Lévi-Strauss, 1997: 20). Outra pesquisa, baseada nas diferenças classificatórias entre as cores, mostrou que “os indígenas aproximam do verde a cor marrom brilhante de um pedaço de bambu recém-cortado, enquanto nós a aproximaríamos do vermelho, se fôssemos classificá-la nos termos da oposição simples entre as cores vermelho e verde encontrada entre os hanunoo” (Conklin, in: Lévi-Strauss, 1997: 72). Também é bastante conhecido que habitantes do pólo norte usam diversas palavras para expressar cores que nós, dos trópicos, apenas taxariamos como branco, tanto quanto os alemães atribuem léxica a estados diferentes da neve, enquanto nós não fazemos a diferenciação. Em meio a um ambiente cercado de neve, aqueles povos vêem diferenças que a nós passam despercebidas.

A etnomusicologia não fica atrás em perceber como a diferenciação entre os sons é cultural. Notemos esses casos com mais atenção, pois nosso objeto privilegiado está aí. Em estudo clássico, John Blacking notara que a percepção dos sons não se dá da mesma maneira para todas as culturas. Diz o autor:

“Mas quando confrontados com os testes do litoral de talento musical, um proeminente músico Venda pode bem parecer ser um idiota surdo-tonal musical. Porque sua percepção do som é basicamente harmônica, ele pode declarar que aqueles dois intervalos um quarto ou um quinto separados eram o mesmo, e que não há diferença entre dois padrões melódicos aparentemente diferentes” (Blacking, 1995: 6).

Dessa forma, as diferenças tonais que para alguns podem ser percebidas, para outros não podem. Não basta, portanto, dizer que isso depende de um ouvido mais ou menos treinado, mas sim do treino que esse ouvido tem em específicas necessidades de se perceber diferenças. Isso também se nota na própria definição de tipos musicais. Em outro estudo clássico, de 1936 (antes da própria institucionalização da etnomusicologia), Helen Roberts explora a idéia de que os mais

recentes estudos musicológicos buscavam não compreender os *materais* musicais envolvidos em uma determinada música⁴, mas “*o que é feito com esses materiais*”. Dessa forma, “os aspectos reconhecidos que são necessários para se examinar no intuito de apreciar e definir uma dada música estão constantemente se multiplicando” (Roberts, 1936: 6). Interessa essa última frase, na qual se nota que a definição de uma música se modifica conforme os elementos se diferenciam na percepção de quem gera a classificação.

Alan Merriam, outro fundador da etnomusicologia, leva o problema adiante e se pergunta como então se pode definir a música de uma região, trabalho esse que a área se tornou pródiga em fazer. Vejamos sua reflexão ainda da década de 1960. Ele pondera, inicialmente, que se há uma infinidade de canções e uma criatividade incessante em cada grupo, “[q]ual a percentagem, então, de uma amostra infinita constitui confiabilidade? A resposta é que não há resposta” (Merriam, 1964: 54). Ele procura, então, métodos que permitam a acepção:

“O problema geral de amostragem é mais complicado pelo fato de nós ainda não entendemos claramente a extensão a qual as características da música de um grupo singular podem ser generalizadas, ou se, de modo contrário, sub-estilos de uma estrutura marcadamente diferente existe em qualquer ou em todos os grupos musicais. Isso significa, dado a uma amostra abrangente da música de qualquer grupo, que canções de guerra diferem significativamente em estrutura e estilo de canções de amor, ou de funeral, jogo, de festa com bebida, caça, ou outros tipos de canção? Novamente, a resposta a essa questão parece estar em um experimento prático no qual as canções de um determinado grupo são sujeitas a análises regidas em termos aritméticos e os resultados comparáveis” (Merriam, 1964: 55).

Continuemos com o autor, quando ele conclui:

“Se é o caso, então, de que alguns estilos musicais são feitos de um número de sub-estilos identificáveis, como o analista apresenta seus resultados em sua pesquisa? Isso significa que qualquer estudo de um estilo musical deve ser apresentado em termos de sub-estilos, ou podem os sub-estilos de outro modo serem colocados juntos em um estilo abrangente? Se nós assumimos que o último é possível, deve-se ter em mente que a busca de um estilo abrangente pode distorcer porções específicas da figura mais detalhada e que o resultado pode não se conformar de maneira alguma a um sub-estilo singular” (Merriam, 1964: 56).

⁴ Diz a autora: “as notas efetivamente empregadas, o arranjo da música em tom maior ou menor, o tipo de intervalos usados, tipos de ritmos e extensões dos grupos rítmicos” (Roberts, 1936: 6).

O debate de Merriam – e aqui não nos importa os interesses específicos da área etnomusicológica – revela que a classificação de expressões tomadas como musicais depende da definição de índices de diferenciação que são anteriores à percepção de um estudioso da própria expressão. Em outras palavras, é importante notar que a definição dos sub-estilos musicais depende de uma consideração prévia do que se pode chamar de sub-estilo (se guerra, amor, etc), sendo que a reunião desses sub-estilos em um estilo geral depende daquilo que irá se considerar similar e de uma série de diferenças possíveis descartadas, ou não percebidas, para que possa existir a generalização. A classificação de estilos musicais em si – e aqui ainda não falamos das categorias musicais definidas pelo mercado, pois será tema do capítulo seis – é arbitrária, revelando o poder de algumas vozes em discursá-la e consagrá-la, seja por vozes de um *scholar* ou mesmo de um governo envolto em projetos turísticos. Fora de um contexto cultural, portanto, não há nada nas expressões musicais que as obriguem serem aproximadas ou diferenciadas.

Essa percepção pode ser percebida também se continuamos a olhar à própria etnomusicologia. Em um estudo sobre a música Gamelan, R. Anderson Sutton aponta que haveria várias de suas tradições, sendo elas a balinesa, javanesa e sudanesa (Sutton, 1991: xvii). Entre essas tradições a percepção da diferença musical está bem arraigada nos estudos e, diz o autor, nos habitantes das regiões. Contudo, o autor aponta que os estudos que se focaram em Java em geral ignoraram a diversidade musical da própria região, algo que ele quer corrigir.

“Neste amplo grupo de pessoas [de Java], encontram-se importantes distinções regionais que geralmente não são mencionadas por scholars, embora tais distinções já sejam reconhecidas pelos javaneses. (...) O que eu pretendo neste estudo é prover evidência musical da significativa diversidade regional que persiste neste, o maior grupo etno-linguístico na Indonésia (...)” (Sutton, 1991: 1).

A noção de região, ou áreas étnicas, como o autor prefere, é fundamental na tentativa de Sutton em mostrar a diversidade musical do Gamelan de Java, sendo esse um critério fundamental na diferenciação musical que ele quer propor, sem, com isso, criar uma “enciclopédia de breves verbetes dos muitos gêneros das artes musicais” (Sutton, 1991: xii). Contudo, o próprio autor aceita que o “conceito de ‘região’ coloca problemas. (...). O tamanho e a identidade de uma região dependerão do critério pelo qual ela é demarcada, evidentemente, e para Java central e oriental, o nível provincial pode ser muito amplo” (Sutton, 1991: 4). Se,

portanto, não será na própria estrutura musical que se encontrará o índice de diferenciação, ele será dado na definição regional o que, para o que propomos, é a mesma coisa.

O esforço de Sutton de alguma forma se opõe àquele de Merriam. Ao contrário de visar o estilo arquetípico, Sutton quer quebrar esse arco e buscar as diferenças menores. Essa é uma característica mais próxima de nosso tempo, mas aqui tanto um quanto o outro propósito nos servem igualmente, pois ambos revelam um índice de diferenciação necessariamente anterior à própria classificação e revelado nas relações sociais e não nas coisas em si.

Mas não precisamos pensar no índice de diferenciação apenas nas relações entre culturas. Dentro de uma mesma cultura, historicamente as formas de classificação se modificam. Basta lembrar as investigações de Foucault sobre a loucura, mostrando como o estatuto do louco se assemelha inicialmente ao leproso e depois se diferencia, sendo então sua referência a razão. Ainda, Foucault mostra como no período que ele chama de clássico os loucos começam a ser classificados e já no século XVIII há uma profusão de rostos da loucura. Se em 1721 em Saint Lazare havia três ou quatro categorias, em 1733 já são 16 as espécies de louco, diferenciando-os e os aproximando (Foucault, 1978: 387). Exemplos como esse poderiam ser dados aos montes, mas nada acrescentariam ao texto. O importante é notar que as classificações variam de sociedade para sociedade, de época para época e em cada demonstra um modo de definir diferenças e similitudes.

Com isso em mente podemos também entender como as diferenças podem ser suspensas conforme as forças históricas o exijam. James Clifford lembra uma dessas mudanças, quando em 1984 o MoMA (Museum of Modern Art) de Nova Iorque organiza a exposição “Modernist Family of Art”, em que se busca a “afinidade” entre tribal e moderno, definindo que, segundo Clifford, “o tribal é moderno e o moderno mais ricamente, mais diversamente humano”. Contudo, essa afinidade presumida é em si uma construção. Como bem analisa o autor:

“Há assim a priori nenhuma razão para se clamar evidência de afinidade (ou invés de semelhança ou coincidência), pela qual uma exibição de trabalhos tribais que pareçam impressionantemente ‘modernos’ em estilo pode ser juntada. Uma coleção igualmente notável poderia ser feita demonstrando afiadas dissimilaridades entre objetos tribais e modernos” (Clifford, 1988: 191, 2).

Essa visão é lapidar. Aquilo que foi tratado de modo afim (classificado de modo afim), um dia foi tratado de modo distinto (essencialmente distinto, na verdade, como veremos no próximo capítulo) e poderia ter sido tratado de outros modos ainda; ou melhor, a diferença ou a similitude poderia se basear em outro índice, gerando outra classificação. Dessa forma, está claro aqui que a diferença entre os objetos “modernos” e “tribais” não estão neles, mas nos olhos de quem os vê e na voz de quem pode discursar sobre eles e, assim, classificá-los. Afinal de contas, como se pergunta Barbara Kirshenblatt-Gimblett, “quem conta como diferente ou como suficientemente diferente de um modo que importa? E quem não conta? São o Bread e o teatro Puppet (...) ‘apenas diferentes’? E se é, apenas diferente do que? (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 244)”. Os objetos “modernos” e “tribais” não são diferentes de si antes de um processo histórico que gerou índices de diferenciação suficientes para diferenciá-los.

Podemos concluir, então, que se a definição do índice de diferenciação é histórica e social, ele não pode estar nas coisas que estão sendo distanciadas ou aproximadas. O diferente se funda em relação a algo e nessa relação adota-se um índice que servirá como critério para se definir a semelhança ou a diferença entre dois elementos. Em outras palavras, a determinação do índice diferencial está sempre em uma relação de conformação que revela forças em disputa. Ele é um modo de ordenar e narrar – discursar – a relação entre as coisas, mas não existe concretamente. Mas não é só isso. As diferenças que podem ser notadas em uma determinada cultura e um determinado momento histórico também são várias. Contudo, enquanto algumas são subjacentes e passam pouco percebidas, outras são fundamentais e embasam o discurso que essencialmente separa ou aproxima as coisas. É esse debate que está presente na própria definição cultural do Outro, conforme trataremos no próximo capítulo. Entender isso, portanto, é mais relevante do que discutir se o mundo é mais ou menos diverso, pois revela que tal assunção é carregada de disputas, essas sim, sociologicamente pertinentes. Contudo, as tentativas de se perceber se o mundo é mais ou menos diverso percorre vários textos e a cientometria avança para tentar criar formas de medição para isso. Apliquemos o entendimento aqui proposto na análise dos indicadores propostos.

A Medição da Diferença

Em 1978 os sociólogos Richard A. Peterson e David G. Berger lançaram um estudo que se tornou referência na área relativa à música. Suas questões tomavam o mercado musical como objeto e assim se formulavam: qual “(1) a relação entre concentração de mercado e homogeneidade do produto cultural e (2) a forma das mudanças nessas variáveis no tempo” (Peterson & Berger, 1975: 159). Tomando o período entre 1948 e 1973, eles separaram essa linha temporal em quatro eras, de acordo justamente com o grau de concentração de mercado entre as quatro e as oito firmas que mais o concentravam. Assim, ao período entre 1948 e 1955 eles deram o nome de “Concentração corporativa”. Aquele entre 1956 e 1959 o nome dado fora “Competição”. Entre 1959 e 1963 fora traçado outro recorte, agora nomeado de “Consolidação secundária”. 1964 a 1969 ganhou a alcunha de “Crescimento renovado”. E, finalmente, o período entre 1970 e 1973 formou os anos da “Reconcentração”. Apenas para elucidar o leitor, enquanto na primeira era as quatro principais firmas concentravam entre 71 e 89% do mercado e as oito principais entre 91 e 100%, na era da “Competição” tal concentração variou para as quatro principais firmas entre 34 e 66% e entre as oito a variação foi de 58 a 76%.

A essas eras os autores fazem as seguintes perguntas: “qual o nível de concentração de mercado? Quais os mecanismos que fazem o observado nível de concentração? E, finalmente, qual o nível correspondente de inovação e diversidade produzida na música” (Peterson & Berger, 1975: 160). Nos interessam apenas a primeira e a terceira perguntas. Para respondê-las, os autores se utilizaram das seguintes variáveis: número de selos e firmas com músicas no top 10 semanal durante cada ano; número de firmas com apenas um hit (Peterson & Berger, 1975: 160, tabela 1); número de discos no top 10 semanal em cada ano; número de discos covers (cópias de outros discos, que apontariam para uma oferta monótona) no mesmo top 10; número de discos que figuraram como primeiro lugar naquele top 10; porcentagem de artistas novos, estabelecidos e decadentes a figurem nos rankings dos top 10 (Peterson & Berger, 1975: 161, tabela 2).

Com isso em mente, os autores tomaram a primeira era e se perguntaram se haveria uma relação entre a concentração oligopolística dessa e a homogeneidade cultural. Para tanto, eles se utilizaram dos seguintes índices de diferenciação: o número de discos e artistas que alcançaram a lista semanal de top 10 e o conteúdo das letras dos discos (Peterson & Berger, 1975: 163). Eles puderam mostrar que entre 1948 e 1955 houve de fato um baixo número de discos (entre 48 e 62%, sendo o número mais alto o do último ano da série) na lista; uma baixa porcentagem de

novos artistas (22,9 a 57,4%, sendo o número mais alto o do último ano da série) e uma alta porcentagem de artistas estabelecidos (17 a 60%, sendo o número mais baixo o do último ano da série). Ou seja, na era de concentração oligopolística, poucos discos entram no top 10, poucos novos artistas ascendem a ele e um alto número de artistas estabelecidos ali se mantém, o que mostraria uma certa monotonia da oferta musical.

O mesmo processo aparece na série seguinte, entre 1956 e 1959, onde haveria alta competição. O número de discos variou, então, entre 59 e 92%, sendo este do último ano da série; a porcentagem de artistas novos de 55,3 a 73,1 também o mais alto referente ao último ano; e a porcentagem de artistas estabelecidos variou de 19,1 a 10.

A comparação entre as duas séries mostraria, então, que em um contexto onde há uma maior concentração de mercado, há uma menor diversidade musical e vice-versa. Isto também seria comprovado por um dado que citam como trazido de outra pesquisa. Na série entre 1948 e 1955, 80% de todas as canções se encaixariam “no ciclo do amor convencionalizado, onde as referências sexuais são alegóricas e os problemas sociais desconhecidos” (Peterson & Berger, 1975: 163). Contudo, quando fizeram a relação para outras séries, os autores encontraram dados contraditórios. Embora embasados mais em impressões do que em dados empíricos, eles apontaram que “de acordo com a teoria de que a diversidade de produtos culturais é a função da competição, se esperaria que a maior diversidade de temas líricos tivessem ocorrido entre 1960 e 1963, quando a indústria estava em seu mais baixo índice de concentração, ao invés de quatro anos mais tarde” (Peterson & Berger, 1975: 167). Do mesmo modo, os autores afirmam que nos anos de reconcentração do mercado (1970-1973), “uma breve inspeção nas letras das canções hits de 1973 (...) não sugere um retorno à homogeneidade do pre-1955. Havia canções sobre relações sexuais, homossexualidade, namoro interracial, drogas, filicídio, aborto e a tolice de ser um herói de guerra” (Peterson & Berger, 1975: 169).

Os próprios autores afirmam que uma evidência sobre homogeneização ou diversificação musical inconstante “é difícil de gerar. O julgamento de um por homogeneidade pode ser do outro por diversidade (Peterson & Berger, 1975: 163)”. Ainda, a explicação da inconstância de uma suposta diversidade das letras não pode ser dada além de questões sociais, de temas que são puljantes em cada momento na sociedade e que podem, ou não, serem absorvidos pela indústria cultural.

Essas ponderações, contudo, não os impedem de afirmar na conclusão do trabalho que a hipótese de “que o grau de diversidade em formas musical é inversamente relacionado ao grau de concentração de mercado, foi confirmado” (Peterson & Berger, 1975: 170). Notemos que a conclusão apaga todos os índices usados no processo de diferenciação e nos faz desconsiderar que o que os autores afirmam é que haja uma maior diversificação de artistas novos e discos e um ranking quando há uma menor concentração de mercado, sendo que essa sentença é tudo o que se pode concluir. Transformá-la em uma percepção de diversidade ou, no seu contrário, de homogeneização, é extrapolar um índice e nos fazer esquecer os recortes que estão nele. Em verdade, o que de mais importante a pesquisa de Peterson e Berger nos revela é uma preocupação com a concentração de mercado, apoiando-se nessa para a análise sobre diversidade. Não apontamos, com isso, uma invalidade da pesquisa. Ao contrário, ela contribuiu para que entendamos que a concentração de mercado deva ser evitada. O ponto aqui é outro. É mostrar que ainda que seja válido afirmar pela desconcentração de mercado, clamar para tanto uma prova de diversificação de conteúdo depende da própria definição a priori dessa diversificação. Outros índices certamente nos revelariam outras formas de diferenciação, ainda que pudéssemos continuar afirmando que a concentração de mercado é nefasta.

A realidade dessa percepção é mostrada em outra pesquisa que se dirige justamente a essa aqui analisada de Peterson e Berger. A crítica em questão foi proposta por Peter J. Alexander em 1996. O autor toma uma série histórica entre os anos de 1948 (mesmo ano de início da pesquisa de Peterson e Berger) e 1988. Entre 1948 e 1954 eles adotam como termo de concentração de mercado o mesmo dado da pesquisa anterior, ou seja, os hits no Top 10. Entre 1955 e 1988, contudo, eles adotam a lista semanal da Billboard Magazine dos hits no Top 40. Embora pressuponha, assim, um dado similar para apontar a concentração de mercado contra a qual testará se há a geração de diversidade ou homogeneidade do produto musical, o que Alexander usa para enxergar tal relação é diferente. “Eu sugiro que essa técnica [de Peterson e Berger, que Alexander chama de contagem e que foi aqui já descrita] é amplamente inadequada, e é provavelmente uma medida enganosa da diversidade do produto, porque as listas de paradas de sucesso podem ter muitas canções de um tipo de produto similar, ou, ao contrário, eles podem ter um pequeno número de produtos mais discrepantes” (Alexander, Peterson, & Berger, 1996: 171). Em outras palavras, Alexander afirma que a contagem do número de discos nas listas de

mais tocadas não garante uma diversidade de produtos, pois tal número não considera a similaridade ou diferença entre os conteúdos músicas.

Dessa forma, o autor propõe um método que chama de índice de entropia. “Entropia pode ser pensada como a mensuração do grau de aleatoriedade ou caos em um sistema fechado. No presente contexto, entropia mede o grau de uniformidade nas características dos produtos da indústria da música popular gravada. Minha medida é baseada na análise da partitura (do Top 40 de cada ano), que é em essência o modelo do produto gravado” (Alexander, Peterson, & Berger, 1996: 172). Com base, então, na partitura, o autor analisa as seguintes categorias, que ele mesmo escolhe como diferenciadoras: tempo e métrica [*time and meter*], forma, acento, estrutura harmônica e melodia. Vale a pena apresentar como o autor apresenta as categorias em suas intenções, declarando para tanto ter sido assistido por “musicólogos PhD”:

“Em cada decomposição, uma métrica quantitativa (0,1) foi usada. Se o *tempo e a métrica [time and meter]* eram 4/4 (2/2), a essa variável foi atribuído o valor de 0; a qualquer outro tempo e métrica foi atribuído o valor de 1. Se a *forma* tradicional, popular ABACB foi usada, à forma variável foi atribuído um 0; para todas outras formas, à variável foi atribuído o valor 1. Se o acento cai na primeira e na terceira batidas, à variável foi atribuído o valor de 0; se o acento cai na segunda ou quarta batidas, à variável foi atribuído um valor de 1. Se a *estrutura harmônica* seguiram a referência clássica ocidental delineada por Rameau (1722), à variável foi atribuído um valor de 0. A todas as outras estruturas harmônicas foi atribuído um valor de 1. Finalmente, se a *melodia* foi confinada a um oitavo, à variável foi atribuído um valor de 0; se a melodia se estendeu além do que uma oitava, à variável foi atribuído um valor de 1” (Alexander, Peterson, & Berger, 1996: 172).

As diferenças dos métodos entre as duas pesquisas aqui analisadas são bem claras e apenas apontamos. Enquanto na primeira o índice de diferenciação não trazia elementos externos à própria pesquisa, na segunda esse índice se baseava justamente em atribuições que podem ser supostas independentemente da coisa analisada. Ainda, se na primeira não houve consideração do conteúdo da obra musical, sendo relevante para o índice de diferenciação a quantidade de discos e artistas em uma lista, na segunda é justamente o conteúdo da obra musical que é analisado para se perceber a diferença a partir dos índices inicialmente atribuídos.

Tal discrepância de perspectiva também aponta para resultados contraditórios. A conclusão de Peterson e Berger, lembremos, era que uma maior concentração de mercado

acarretava em uma menor diversidade do produto musical. Já o método de Alexander o permite concluir que “minhas descobertas sugerem uma relação não-linear entre concentração de mercado e diversidade de produto na indústria fonográfica musical, e implica que a diversidade de produto é maximizada quando a indústria é moderadamente concentrada” (Alexander, Peterson, & Berger, 1996: 174. Nosso grifo).

A diferença clara entre os índices adotados de modo algum é relativizado por Alexander. Sua conclusão é categórica e geral. Ele é capaz, inclusive, de dizer mais uma vez que, contra Peterson e Berger, “dada a arguível superioridade de minha medida de entropia, eu concluo que diversidade é não linear em relação à concentração” (Alexander, Peterson, & Berger, 1996: 174). Diversas interjeições poderiam ser colocadas a Alexander. Poder-se-ia apontar que os índices escolhidos para atribuir valor são altamente subjetivos e se baseiam em uma noção específica de obra musical que deve arrepiar a todo etnomusicólogo. Mas tais ponderações não nos interessam aqui. O que há de relevante para nosso argumento é notar que a partir de uma base de dados semelhantes pode-se responder diferentemente sobre a diversificação ou homogeneização do produto musical. O que está em embate entre os autores, portanto, é se é mais diverso um mundo em que haja uma maior oferta de produtos musicais ou aquele que ofereça obras mais “diferentes”, sendo tal diferença uma atribuição dos autores, ou, que seja, de uma área do conhecimento. Supondo que metodologicamente as duas pesquisas aqui analisadas são verificáveis, não há resposta definitiva a isso ou, do contrário, qualquer escolha é aceitável. Cabe, na verdade, a cada um de nós encontrar nas propostas a pertinência em dar uma resposta, em relação ao que queremos olhar. É provável que um economista se atraia mais por Peterson e Berger, enquanto um musicólogo seja mais sensível às considerações de Alexander⁵. Seja como for, prova-se aqui, então, que a diversidade em si não existe: ela é o discurso formulado a partir de índices de diferenciação escolhidos em uma dada condição social.

⁵ Lembramos ao leitor que não foi somente Alexander que se contrapôs a Peterson e Berger. Paul D. Lopes também tomou a primeira pesquisa, a estendeu entre 1969 e 1990 e concluiu diferentemente. Lopes propôs que, “contrário a suas [de P&B] suposições de que alta concentração de mercado leva à homogeneidade e padronização na música popular, inovação e diversidade na música popular em alta concentração de mercado depende do sistema de desenvolvimento e produção usado nas companhias fonográficas majors” (Lopes, 1992: 56). Indicamos aqui a bibliografia ao leitor interessado, mas não vamos além na discussão de Lopes. Consideramos que o ponto que interessava resta tratado nas análises feitas.

Essa noção é de certo modo encontrada em autores que buscam uma visão mais ampla da questão. Andreas Gebesmair apresenta uma tentativa de relacionar globalização e regionalização, quando se faz a pergunta se estamos em um mundo mais ou menos diverso musicalmente. Para tanto, ele desenvolve uma série de medições. Em um momento, ele nota um grande aumento dos nichos musicais, algo que poderia ser apontado como uma realização da diversidade. Contudo, ele próprio faz a bastante ponderada crítica, que aqui reproduzimos longamente:

“A avaliação da diversidade de nichos é, contudo, por outra razão difícil, pois o número de nichos depende do que nós afinal estamos prontos para a considerar como diferente, (...). [É] suficiente à indústria [musical] a fronteira do gênero Dance do pop Mainstream como diferenciação para a definição de estratégias de marketing, enquanto especialistas nesse gênero poderiam denominar uma ampla série de sub-gêneros entre Aid House e Trip Hop. Quão fácil é de se reconhecer que os critérios se modificam a partir do ponto de vista do observador e as funções, em relação a qual uma classificação foi preenchida (...). Para a avaliação das mudanças históricas ou de uma comparação interlocal é suficiente manter os critérios da fronteira contantes, o que significa, definir nichos de modo comparável. De uma perspectiva crítica cultural, contudo, poderiam os anseios de diferenciação da indústria e seus defensores serem colocados em questão (Gebesmair, 2008: 179, 80. Nosso grifo).

Se a quantidade de nichos, portanto, não revela uma diversidade quando o ponto de vista não é da própria indústria que, afinal, os definiu propondo uma diferenciação, Gebesmair tenta medir tal diversidade de um modo bastante criativo, tendo como recorte oito países: Austrália, Alemanha, Inglaterra, França, Holanda, Itália, Áustria e Estados Unidos. Toma, então, as paradas de sucesso Top 40 de cada país e aplica a elas uma série de medições baseadas na territorialidade⁶ – definida como o lugar onde o artista conseguiu seu primeiro sucesso – e na língua dos artistas que aparecem nas listas. A partir disso ele faz uma série de medições e cruzamentos longos demais para aqui serem reproduzidos. O que importa é que com isso ele

⁶ A questão da territorialidade é interessante e voltará no capítulo cinco deste trabalho. Mas aqui apontamos as dificuldades de definição que Gebesmair encontrou. Ele nos conta, por exemplo, que em um país como o Canadá que possui uma cota em rádio para música nacional, a definição dessa se baseia em quatro fatores: devem ser canadenses o compositor, o letrista, o cantor assim como o intérprete, e a empresa produtora. Já a definição da IFPI – International Federation of the Phonographic Industry é considerado para fins estatísticos como nacional o repertório que fora produzido por uma empresa local, independente da nacionalidade do artista (Gebesmair, 2008: 180). Já na França, a definição de nacional é pela língua e não pelo local de origem. Na definição de cotas para rádios, é repertório francês aquele cantado na língua nacional (Idem, 181).

propõe que nos anos 1990 houve um aumento em seis dos países pesquisados do repertório nacional nas paradas, sendo as únicas exceções Áustria e Austrália. Concomitantemente, contudo, ele nota que o repertório não nacional de singles nos oito países girou em torno de 30% para o repertório norte-americano, enquanto que o britânico tomou 40%, o que traz uma soma de 70% de repertório não nacional para a música anglo-americana (Gebesmair, 2008: 218). Com isso Gebesmair é capaz de concluir que “ou [os sucessos] veêm de alguns poucos centros do negócio da música internacional ou da área imediata. Música de regiões longínguas raramente encontram caminho nas paradas de sucesso internacional” (Gebesmair, 2008: 220).

Notemos que seja lá o índice que se tome para mostrar diversidade ou homogeneização ele pode ser lido de modo oposto conforme a intenção. Há diversas posições aqui a serem tomadas. Pode-se ler que a regionalização do repertório, que a globalização permitiria, seja um índice de diferenciação⁷, mas se pode ler que essa mesma regionalização é homogeneizadora, pois nela apenas cabe a música nacional, excluindo-se as outras além da anglo-americana. Da mesma forma pode-se ler que a concentração na música anglo-americana denota uma homogeneização musical ou, de outro modo, uma diversificação, pois ela varia um repertório notadamente nacional. Ainda, pode-se simplesmente desconsiderar a questão da origem como fator de diferenciação. O que importa é perceber que visão será colocada a partir do índice que se escolhe para a análise, sendo correto, portanto, afirmar com Gebesmair que “a diversidade global é uma produção social, que sempre poderia ser diferente” (Gebesmair, 2008: 311).

Como construção social, aquilo que chamamos de índice de diferenciação toma um contexto mais importante quando é aplicado a entidades internacionais, pois então revela um modo oficial, se assim podemos chamá-lo, de ver a diferença no mundo. Saímos da esfera musical e tomamos, então, os esforços de criação de indicadores de diversidade cultural propostos pela UNESCO. Lembramos que ainda aqui não será o espaço para analisar as políticas da UNESCO, nem sua importância para o discurso da diversidade, nem sequer sua própria visão sobre o assunto (ver capítulo três). O foco será simplesmente mostrar sua tentativa de medição.

⁷ Essa posição é bastante comum. É sob o mote da diversidade cultural que vemos produtores culturais advogando por cotas em rádio para música brasileira. Sob essa demanda, bastaria para a realização da diversidade cultural uma programação que tivesse 50% de música nacional, mesmo que os outros 50% fossem de música norte-americana, por exemplo. Outro olhar, contudo, seria possível e veria facilmente uma condição de homogeneização quando apenas duas dinâmicas culturais se manifestam.

A aprovação da Convenção da UNESCO sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais em 2005, texto chave sobre as políticas internacionais de diversidade cultural, levou a questão da diversidade cultural para o Instituto de Estatísticas (UNESCO Institute for Statistics – UIS) da entidade, fundado em 1999, na tentativa de se medir os avanços da Convenção e se perceber se o mundo se tornava mais ou menos diverso. Se até o presente nenhuma definição de indicadores estatísticos para tais medições foram oficializados, o tema é constante na entidade. O relatório anual da UNESCO, “Investing in Cultural Diversity and Intercultural Dialogue”, aponta em 2009 para a necessidade de se “medir” a diversidade. Em um anexo todo dedicado à questão, lê-se que “enquanto a política pública colocou alta prioridade em cultura e diversidade cultural nas recentes décadas, o setor das atividades culturais é ainda pobremente entendido – amplamente porque a acurada mensuração da atividade econômica e social no setor continua a colocar consideráveis problemas teóricos e políticos” (UNESCO, 2009: 261).

Em outros momentos do relatório a UNESCO também trata da mensuração da diversidade cultural. Um dos mais intrigantes é quando cita a relação entre diversidade cultural e biodiversidade. Não tratamos da relação fática entre os dois termos agora, mas lembramos que o texto aponta o índice de diversidade biocultural (Index of Biocultural Diversity) global, que mostraria uma relação entre “a riqueza de alguns grupos de organismos e o número de línguas por todo mundo” (UNESCO, 2009: 74). De fato, tal índice (sigla IBCD-RICH) é mais complexo e faz as seguintes mensurações em cada país ou território. Em um grupo, calcula: total de línguas, total de religiões e número de grupos étnicos, gerando um índice de diversidade cultural (CD-RICH). Em outro grupo: total de espécies de pássaros e mamíferos e total de espécies de plantas, gerando um índice de diversidade biológica (BD-RICH). O estudo então relaciona CD-RICH e BD-RICH e chega a um índice de diversidade biocultural (IBCD-RICH) (Harmon & Loh, 2004), propondo que uma maior diversidade cultural está relacionada a uma maior diversidade biológica.

Mas esse é apenas um índice citado. Outros tantos (como os que se relacionam à diversidade linguística⁸ ou mediática) também são trazidos sem, contudo, formarem um índice

⁸ Em relação à diversidade linguística, o relatório cita os dados do *Ethnologue* (ver site <http://www.ethnologue.com/> para mais informações), que em sua 14ª Edição, de 2000, cita “41.000 línguas distintas baseadas em falantes nativos por todo o mundo”. Contudo, conforme continua o

oficial de diversidade cultural para a UNESCO. A falta desse, segundo o relatório, tem uma razão anterior ao próprio debate da diversidade cultural: existe, na verdade, uma falta de mensuração global confiável sobre as atividades e produtos culturais. Podemos extrair do relatório várias causas para isso, dentre elas: falta de dados sobre as atividades culturais em vários dos países “em desenvolvimento” (termo da entidade), as diferenças regionais na mensuração dos produtos e atividades culturais⁹ e o fato de as estatísticas existentes não serem holísticas, ou seja, se focarem em alguns aspectos, em geral na economia, deixando aspectos como o social de lado.

A necessidade de a UNESCO entrar na questão também é declarada: “a crescente importância de tal avaliação é uma tendência geral que pode ser observada por todo o mundo. Cumprir esse desafio colocado requeriria, em muitos países, a melhor caracterização das indústrias culturais em sistemas de classificação internacional para se prover um guia claro aos escritórios nacionais de estatísticas” (UNESCO, 2009: 261). Em outras palavras, a UNESCO é necessária para se globalizar e classificar as mensurações culturais – a diversidade em si – e, assim, torná-las comparáveis.

O principal documento que a UNESCO lança mão para tanto é o quadro de referência para estatísticas culturais (FCS, segundo a sigla em inglês – Framework for Cultural Statistics – e aqui, a partir de agora, utilizada). O FCS foi lançado em 2009, sendo uma revisão do documento de mesmo nome lançado em 1986, e não trata especificamente de diversidade cultural. Contudo,

relatório, “lingüistas e antropólogos tendem a reagrupar as línguas em famílias e contam aproximadamente 7.000 línguas. Tais divergências indicam o grau de subjetividade inerente na avaliação do estado da diversidade lingüística” (UNESCO, 2009: 78). A conclusão do texto corrobora a tese que levantamos aqui. O que diferencia uma língua e outra é um índice necessariamente construído.

⁹ Este assunto é interessante e, embora se relacione ao tema aqui tratado, nos passará ao largo, pois nos focamos na mensuração da diferença. De qualquer modo, vale uma nota para que lembremos que há entre países, regiões e mesmo entre organismos mundiais diferentes modos de se medir as atividades culturais. O relatório da UNESCO nos lembra que a contribuição da cultura para a economia do Mercosul e da União européia usa métodos diferentes. De outro lado, a medição proposta pela Organização Mundial da Propriedade Intelectual (OMPI) baseia sua medição sobre o impacto econômico da cultura em uma visão de indústria cultural que não contempla a definição da UNESCO. A definição da OMPI “leva em conta apenas aquelas atividades econômicas que geram direitos de propriedade intelectual, assim baseado em uma definição de indústrias culturais que é muito mais restrito do que aquela da UNESCO. Muitas áreas da indústria podem ser ‘criativas’ ou ‘culturais’, mas pode ser difícil declarar um claro direito à propriedade intelectual nelas (como práticas culturais, tais como o setor de artesanato ou as atividades de museu). Tampouco a produção cultural não do mercado [*non-market*], nem a propriedade de um produto cultural são totalmente contemplados pelo quadro de referência da OMPI” (UNESCO, 2009: 263).

esse documento tem duas importâncias aqui: em primeiro lugar, porque a questão da diversidade aparece nele e queremos apontar alguns momentos; em segundo lugar, porque nos debates para a formação de índices de mensuração da diversidade cultural o FCS é proposto como base. Vale, então, uma breve olhada para ele.

Em termos de suas referências à diversidade cultural, essa questão é levantada para a necessidade da revisão do FCS, feita em 2009, em relação ao primeiro documento lançado em 1986. Lê-se que “desde 1986, um desenvolvimento muito significativo foi a crescente consciência de, e a necessidade por, ativa política em diversidade cultural” (UIS, 2009: 15). Fazendo uma crítica ao FCS de 1986, que teria levantado quadros de referência amplamente baseados no “mundo desenvolvido”, o documento revisado “leva em conta as necessidades dos países em desenvolvimento” (UIS, 2009: 15). Ele considera, assim, “a adequabilidade e viabilidade de se incorporar elementos tais quais patrimônio cultural intangível e economia informal, assim como lidar com questões da diversidade cultural. Algumas atividades culturais, tais como produção artesanal e o papel da educação eram ou omitidas ou a elas não dada ênfase suficiente no quadro de referência de 1986”, algo que a revisão buscou corrigir (UIS, 2009: 17). Dessa forma, o documento de 2009 tem como um de seus princípios o “acesso equitável de todas as expressões culturais” (UIS, 2009: 15. Nosso grifo).

Mas se o FCS busca integrar a diversidade cultural em seus cuidados, ele o faz também prevendo um método de medição que seria internacional, mas flexível. O FCS

“deve ser portanto entendido como um ponto inicial de um processo de construção de estatísticas culturais de uma perspectiva internacional, com o objetivo de destacar a importância da cultura e aumentar sua visibilidade. Sua intenção prioritária neste momento é ajudar países a desenvolverem seus próprios quadros de referência localmente sensíveis e relacioná-los e tornar possíveis adaptações aos quadros de referência existentes” (UNESCO, 2009: 269).

Em termos práticos, isso significaria que embora haja a necessidade de um quadro de referência internacional, os elementos que o preencherão serão locais, respeitando as atividades culturais específicas. Interessante notar como a definição, então, de atividades culturais é complexa quando a diversidade das culturas precisa entrar em jogo: noções mundiais e especificidades locais estão em debate. Voltamos a isso em seguida.

Antes, é necessário que se complemente a noção acima com o próprio quadro de referência que o Framework for Cultural Statistics lança mão. Inicialmente, o FCS procura entender a cultura em uma dimensão que chama de holística, que reúne o impacto econômico e social da cultura (note-se que o impacto estético não faz parte das preocupações aqui). Em seguida, o quadro de referência busca integrar os diversos modelos estatísticos “derivados de dados econômicos, pesquisas com membros domésticos e visitantes e avaliação de ativos culturais”, que, “combinados podem apresentar uma visão holística do setor cultural que permitirão uma comparabilidade internacional” (UNESCO, 2009: 269). A questão holística é exatamente a proposta da UNESCO para escapar dos dados oficiais das indústrias, que fariam sentido mais para o mundo desenvolvido do que para os países em desenvolvimento, onde a pesquisa nas casas e nos mercados tidos como informais poderiam apresentar mais elementos sobre as atividades culturais.

Com isso, o FCS 2009 parte para uma tentativa de definição da cultura, necessária para sua própria mensuração. Muito embora o documento adote, como não poderia ser diferente, a definição da UNESCO para cultura¹⁰, é preciso lançar uma visão prática sobre essa para fins de medição. “Considerando que não é sempre possível se medir tais crenças e valores diretamente, é possível se medir comportamentos e práticas associadas. Desta forma, o UNESCO Framework for Cultural Statistics define cultura pela identificação e mensuração de comportamentos e práticas resultantes das crenças e valores de uma sociedade ou grupo social” (UIS, 2009: 9). Com base nessa noção, o FCS lança então os domínios¹¹ e atividades culturais que deverão ser atendidos no desenvolvimento futuro das estatísticas culturais. Apresentamo-nos rapidamente para poder, enfim, nos encaminhar para o debate sobre a mensuração da diversidade cultural. Ao

¹⁰ A definição seria: “conjunto de características espirituais, materiais, intelectuais e emocionais da sociedade ou de um grupo social, que abarca não apenas arte e literatura, mas estilos de vida, modos de convivência, sistemas de valor, tradições e crenças” (UNESCO, 2001, in UIS, 2009: 9).

¹¹ Definição de domínios culturais: “A definição de domínio cultural pode começar com um número de indústrias (normalmente chamadas coletivamente de indústrias culturais) desde que essas possam ser formalmente definidas usando classificações internacionais existentes. Um domínio pode também incluir toda atividade cultural sob o cabeçalho apropriado, incluindo atividades sociais e informais. Por exemplo, estatísticas de cinema podem incluir frequência a cinemas comerciais e recurso de produção de filme, mas elas podem também incluir produção de filme caseira e audiência. Tal atividade informal e social, enquanto central para a atividade cultural, é mais difícil de definir usando os instrumentos estatísticos correntes e então requer outro desenvolvimento metodológico sob o Framework for Cultural Statistics. Dessa perspectiva de referência, um domínio inclui todas as atividades relacionadas, seja econômica ou social” (UIS, 2009: 18).

leitor, indicamos uma leitura mais aprofundada do documento para mais informação. São os domínios culturais indicados (após os dois pontos, todas atividades culturais listadas no documento, na mesma forma nesse apresentadas):

- A. Patrimônio cultural e natural: museus (também virtuais), locais arqueológicos e histórico, paisagens culturais e patrimônio natural;
- B. Performance e celebrações: artes performáticas, música, festivais, feiras e fiestas;
- C. Artes visuais e artesanato: belas-artes, fotografia, artesanatos;
- D. Livros e imprensa: livro, imprensa e revista, outros assuntos impressos, biblioteca (também virtual), feiras de livros;
- E. Meios audio-visuais e interativos (filme e vídeo, TV e radio (também streaming de internet ao vivo), podcasting de internet, video games (também online);
- F. Design e serviços criativos: design de moda, design gráfico, design de interior, design de paisagem, serviços arquitetônicos, serviços de propaganda.

Ainda, o FCS apresenta os domínios relacionados, que seriam “ligados a uma definição mais ampla de cultura, abarcando as atividades sociais e recreacionais” (UIS, 2009: 23). São eles:

- G. Turismo: viagens charter e serviços de turismo, hospitalidade e acomodação;
- H. Recreacional: esportes, exercício físico [*fitness physical*] e bem-estar, parques temáticos e de diversão, jogos.

Por fim, como eixo principal que atravessa a todos esses domínios, o Framework for Cultural Statistics inova em 2009 com o patrimônio cultural intangível, que seriam as “tradições orais e expressões, rituais, línguas e práticas sociais” (UIS, 2009: 24).

É importante perceber aqui a complexidade das relações globais. Não seria legítimo que um órgão pluri-nacional hoje impusesse supra-nacionalmente definições das práticas culturais na extensão de suas próprias expressões, definindo, por exemplo, quais seriam os tipos musicais cabíveis para a mensuração. Ainda, a própria restrição das práticas e comportamentos culturais à

produção industrial ou a dados dessa não pode mais ser aplicada, necessitando para tanto abarcar o patrimônio intangível e a pesquisa em lares, com o qual a UNESCO pretende atender os países “em desenvolvimento”, onde supõe-se certa informalidade. Com isso, a UNESCO repassa as definições específicas das atividades culturais aos locais, que poderão então incluir expressões que em outros não fariam sentido. Se, por exemplo, a leitura de textos religiosos muçulmanos possa ser considerada como música para o observador ocidental, isso pouco importará para a inclusão de tal leitura na atividade cultural “música” proposta pela FCS, pois dificilmente um órgão local aceitaria a relação. Contudo, se a mesma leitura fosse gravada e então disponibilizada na internet como *podcast*, então ela mais provavelmente entraria em um dos domínios previstos, como o “E”. De outro modo, enquanto os ocidentais dificilmente aceitariam o cantar de animais como expressão musical de uma sociedade, outros, contudo, podem fazê-lo e, assim, contabilizá-lo no domínio “performance e celebração”¹².

Dessa forma, pode-se dizer que a globalização exige uma fragmentação dos conceitos. De outro lado, contudo, a globalização exige um certo consenso que possa gerar um ordem mundial capaz de se discursar sobre o mundo e ver nele um espaço único. Os domínios culturais e o elenco das atividades da UNESCO vive nessa dicotomia. O que importa aqui notar, contudo, é que se as definições se pluralizam, também os debates tendem ao mesmo caminho. Se em nível global há um embate entre as definições dos domínios e atividades, ao deixar para o local a definição específica do que se entenderia por prática cultural, coloca-se no próprio local também um embate. Lembremos que se em nível global não há consenso a priori, no local – seja ele nacional ou infra-nacional – tampouco o há. Esse precisa ser buscado e a negociação para tanto necessariamente se dará por atores e instituições voltados para criarem um discurso definidor de cultura em todos os âmbitos. Nesse momento, novas e múltiplas seleções são geradas. Em qualquer indicador que a UNESCO vier a propor, tais seleções estarão presentes, o que significa dizer que mesmo na fragmentação, certa ordem mundial começa a ser gerada: a novidade é que ela precisa dar conta de uma idéia de diversidade.

Se o Framework for Cultural Statistics busca definir essa ordem, a partir da qual os indicadores culturais serão buscados, é em seu documento que também as mensurações da diversidade cultural serão baseadas. É isto o que está declarado no anexo ao relatório mundial da

¹² Ver quanto à relação entre música e leitura de textos religiosos entre muçulmanos Bohlmann, 2002: 57. Sobre música e cantar de animais, ver Nettl, 2005: 23.

UNESCO de 2009 (UNESCO, 2009: 260-275). Mas, especialmente, embora se referindo ao documento anterior, de 1986, o FCS é a referência escolhida pelo “encontro de grupo de expert em mensuração estatística da diversidade das expressões culturais”, promovido pela Instituto para Estatísticas da UNESCO (UNESCO Institute for Statistics – UIS, sigla que usaremos) (Flores, 2007), sendo que dois encontros já ocorreram, em 2007 e 2008. De fato, a mensuração da diversidade cultural foi entregue ao instituto formulador do FCS e promotor dos encontros, o UIS. Segundo a página “Measuring the diversity of cultural expressions” dentro desse instituto, o objetivo do UNESCO Institute for Statistics é “prover aos países quadros de referência, ferramentas e indicadores necessários para monitorar o artigo 19 (parágrafos 2, 3, e 4)¹³ da Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais” (Measuring the diversity of cultural expressions, 2010). Para tanto o UIS lidera um

“grupo internacional de experts para desenvolver um modelo para medir a rica série de expressões culturais. Esta proposta será submetida ao comitê intergovernamental responsável pelo monitoramento da implementação da Convenção. Como primeiro passo, o UIS está preparando um relatório em informação estatística do que já está disponível em fontes oficiais e a extensão em que isso é comparável. Isso permitirá aos experts definirem um conjunto básico de variáveis ou mensurações, em uma lista crítica de setores, para coleção universal”.

Como um processo em andamento, que ainda passará por várias etapas pelo o que se nota, a análise que fazemos não pode se basear em quaisquer conclusões¹⁴. Seu limite, portanto,

¹³ O artigo 19 fala do “intercâmbio, análise e difusão de informações”. No parágrafo 2, lê-se: “A UNESCO facilitará, graças aos mecanismos existentes no seu Secretariado, a coleta, análise e difusão de todas as informações estatísticas e melhores práticas sobre a matéria”. No parágrafo 3: “Adicionalmente, a UNESCO estabelecerá e atualizará um banco de dados sobre os diversos setores e organismos governamentais, privados e de fins não-lucrativos, que estejam envolvidos no domínio das expressões culturais”. E no parágrafo 4: “A fim de facilitar a coleta de dados, a UNESCO dará atenção especial à capacitação e ao fortalecimento das competências das Partes que requisitarem assistência na matéria” (UNESCO, 2007: 10).

¹⁴ Também não podemos supor o grau de institucionalização do projeto. Em 3 de Maio de 2011 estivemos na conferência “Proyecto de índice de la bibliodiversidad”, apresentado por Daniela Allerbon no Mercado das Industrias Culturais Argentina (MICA), evento ocorrido em Buenos Aires entre 2 e 5 de Maio de 2011. O projeto mencionado visa a gerar um índice de medição da diversidade bibliográfica em diversos países, não citados exaustivamente na apresentação, entre os quais Argentina. A palestrante afirmou que o projeto se embasa na Convenção da Diversidade Cultural da UNESCO e que manteve reuniões com a instituição. Indagamos se esse projeto estaria inserido nos esforços de medição da diversidade cultural e Allerbon revelou total desconhecimento do mesmo, confessando que nem mesmo nas reuniões com o

será mostrar como a mensuração da diversidade pressupõe a adoção de índices de diferenciação entre as coisas culturais e como tais índices são definidos a partir de forças específicas em embate. Notemos de imediato que algumas forças já apareceram em nosso texto: 1. UNESCO Institute for Statistics (UIS) com a definição dos domínios culturais, a seleção dos experts e com a preparação do relatório que reunirá estatísticas já disponíveis, lembrando que essas, segundo os próprios documentos da UNESCO, se abundam nos países “desenvolvidos”, mas faltam nos “em desenvolvimento”. Ainda, será o UIS que definirá os setores básicos onde as pesquisas serão aplicadas; 2. Os formuladores das fontes oficiais de estatísticas existentes que servirão de base para a definição de variáveis e mensurações; 3. Os órgãos locais que informam sobre as práticas culturais e as classificam, as diferenciando dessa forma; 4. Os experts escolhidos para definirem variáveis e metodologias de mensuração; 5. Os representantes de governo do Comitê Intergovernamental, responsável pela aprovação da proposta do UIS e seus experts¹⁵.

Todos esses atores e instâncias trazem consigo um modo de classificar as coisas culturais e, assim, definir suas diferenças. Haveria a necessidade de uma extensa pesquisa para se compreender os pesos dessas forças. Isso iria além do escopo deste texto. Recortamos, então, os embates e nos focamos no trabalho dos experts, conforme relatado nas atas de seus dois encontros. Se com isso não se pode de modo algum concluir as relações de força na definição da diferença, pode-se perceber no recorte proposto como essa necessariamente é presente.

O grupo é formado por doze experts, sendo eles (entre parênteses os países que lhes são atribuídos e as áreas de atuação, segundo pudemos apreender pelo relatório do primeiro encontro): François Behamou (França, acadêmica da área de economia na Paris 1, Panthéon

escritório local da UNESCO isso foi citado. Portanto, reafirmamos que nos importa aqui entender o contexto e as implicações de tais medições, mas não fazemos uma análise das políticas da UNESCO.

¹⁵ O comitê intergovernamental está previsto no texto da Convenção, em seu artigo 23, e deve prestar contas à Conferência das Partes (parágrafo 3). Entre suas funções está o acompanhamento da implementação da Convenção. O comitê é formado por representantes de governos dos países parte da Convenção e sua eleição é baseada “nos princípios da representação geográfica e da rotatividade” (UNESCO, 2007: 11, parágrafo 5). Neste momento em que escrevemos – 5 de maio de 2011 –, são os membros do comitê (entre parênteses seus mandatos): Grupo 1: Canadá (2009-2013), França (2009-2013), Alemanha (2007-2011), Luxemburgo (2007-2011); Grupo 2: Albânia (2009-2013), Bulgária (2009-2013), Croácia (2007-2011), Lituânia (2007-2011); Grupo 3: Brasil (2009-2013), Cuba (2009-2013), México (2007-2011), Santa-Lúcia (2007-2011); Grupo 4: China (2009-2013), Índia (2007-2011), Laos (2009-2013); Grupo 5 (a): Camarões (2009-2013), Quênia (2009-2013), Maurício (2007-2011), Senegal (2007-2011); Grupo 5 (b): Jordânia (2009-2013), Omã (2007-2011), Tunísia (2009-2013). A definição geográfica, e sua distribuição, será tema do capítulo cinco.

Sorbonne), Suzanne Dumas (Canadá, chefe de estatísticas do Ministério da Cultura, Comunicação e da Condição Feminina), Joëlle Farchy (França, acadêmica da área de informação e ciências da comunicação, e do centro de economia da Paris 1, Panthéon Sorbonne), Renato Flores (Brasil, acadêmico da área de economia da Fundação Getúlio Vargas, do Rio de Janeiro), Desmond Hui (China, acadêmico, diretor do centro de pesquisas em políticas culturais da Universidade de Hong Kong), Mirja Liikanen (Finlândia, estatística), Jim McKenzie (Nova Zelândia, funcionário do Ministério para Cultura e Patrimônio), Alex Michalos (Canadá, acadêmico das áreas de ciências políticas e pesquisas sociais, da University of Northern British Columbia), Heritiana Ranaivoson (Madagascar, acadêmica da área de economia na Paris 1, Panthéon Sorbonne), J. P. Singh (Estados Unidos, acadêmico da área de Comunicação, Cultura e Tecnologia da Georgetown University), Andries van den Broek (Países Baixos, pesquisador do Escritório de Planejamento Cultural e Social) e Manel Verdu (Espanha, pesquisador do Departamento de Cultura e Mídia da Catalunha)¹⁶. Esses são acompanhados por outros especialistas, internos a UNESCO: Hendrik van der Pol, Simon Ellis, Claude Akpabie, Lydia Deloumeaux e Guiomar Alonso Cano.

O UNESCO Institute for Statistics declara alguns documentos relevantes para a mensuração da diversidade cultural (UIS, *Measuring the diversity of cultural expressions*, 2010). Esses documentos estão divididos em: documentos de trabalho, sendo dez no total, escritos por oito dos doze experts (nenhum texto colocado foi escrito por alguém fora da lista, a não ser Stéphanie Peltier que, contudo, aparece em seus textos como co-autora de Benhamou)¹⁷; informação de fundo [*Background information*], onde há um texto de Andrew Stirling (Stirling,

¹⁶ Não necessitamos, para os objetivos aqui, analisar os países e as funções, mas as colocamos para o leitor fazer sua grade de análise. O que talvez reste importante notar é que os experts são ou acadêmicos (das áreas da economia, mídia ou cultura) ou burocratas governamentais.

¹⁷ São eles: Behnamou (Behnamou & Peltier, *How should cultural diversity be measured? An application using the French publishing industry*, 2007); (Benhamou, *La diversité culturelle. Un concept trop rassembleur pour être à fait honnête?*, 2005). Ranaivoson (Ranaivoson, *Measuring Cultural Diversity: a review of existing definitions*, 2007). Flores Jr. (Flores Jr., *L'Argument de la Diversité dans l'Économie de la Culture: Quelques Remarques*, 2005); (Flores Jr., *The Diversity of Diversity: further methodological considerations on the use of the concept in cultural economics*, 2006). Desmond Hui (Hui, *A Study on Creativity Index*, 2005); Liikanen (Liikanen, *Convention on the protection and promotion of the diversity of cultural expressions: possible statistical implications*, 2007); McKenzie (McKenzie, *Best Practices, methodologies and approaches to measure the diversity of cultural expressions*); Singh (Singh, *Culture or Commerce? A Comparative Assessment of International Interaction and Developing Countries at UNESCO, WTO, and Beyond*, 2007); Broek (Broek, *Comparing Cultural Consumption of Ethnic Groups in the Netherlands*, 2007).

1999), que participou, aparentemente como convidado, do segundo encontro dos experts (UIS, 2008); e documento de informação, onde aparece um texto de Benhamou & Peltier (Benhamou & Peltier, 2010), ao lado das atas dos dois encontros dos experts citados e da Convenção da UNESCO (UNESCO, 2007). Dessa forma, se nota que as referências para os trabalhos são de fato os experts. Contudo, não temos no momento como saber o futuro desses debates e as influências que terão na formulação de um possível documento final da UNESCO apontando métodos e indicadores de medição da diversidade cultural. Portanto, o que nos interessa perceber é tão somente nesse recorte como que, qualquer que seja a adoção, ela deverá se basear em uma construção anterior de índices de diferenciação. Olhemos para isso por um momento e depois partamos para a análise.

Os debates do primeiro encontro levantaram uma série de dificuldades. A questão que nos é mais interessante é a exposta na segunda e terceira conclusões do relatório. Reproduzimos aqui:

“Subjacentes a tais tentativas de definição de termos-chaves [tais como, segundo a primeira conclusão do trabalho: “*diversidade, expressões culturais, diversidade cultural ou bens culturais, serviços e atividades*”] que privilegiam diferentes aspectos: identidade cultural, preferências coletivas, qualidade de vida, grupos indígenas/étnicos, e até mesmo cultura como experiência emancipatória individual. Ênfase foi colocada nas questões de diversidade entre as nações. Neste aspecto, a **questão de diferentes grupos social/étnicos**, assim como de línguas, etnicidade e religião levantou muito debate na extensão a qual a Convenção de 2005 poderia ou deveria cobrir distinções de dentro das fronteiras nacionais.

Diferentes visões emergiram, a maior parte relacionadas ao contexto social e político em cada país. Alguns participantes acreditaram fortemente que diversidade doméstica (gênero, vários grupos sociais, incluindo pessoas que pertencem a minorias ou populações indígenas) deveriam ser uma parte integral da medição. Isto foi reforçado por algumas experiências de países/região (Nova Zelândia, Países Baixos e Catalunha¹⁸) a partir de dados baseados em grupos sócio/étnicos e tipos de línguas. Um ponto importante foi a diversidade de background social e étnico de staff e gerência em

¹⁸ Lembramos aqui que nos textos de trabalho há uma contribuição de Broek sobre consumo cultural em grupos étnicos nos Países Baixos (Broek, 2007) e outra de McKenzie, que coloca peso na qualidade de vida, identidade cultural e etnia na mensuração da diversidade cultural, tendo como foco a Nova Zelândia (McKenzie). Manel Verdu não possui texto proposto, mas fez uma apresentação na terceira seção do segundo encontro dos experts, quando então mostrou a “aproximação catalã”, que relacionava a “diversidade social e interna com diversidade cultural (UIS, 2008)”.

instituições culturais. Outras discussões são requeridas para especificar e estabelecer medidas acordadas de diversidade em nível societal” (Flores, 2007).

Essa conclusão é seguida por outra, que também gostaríamos de transcrever ao leitor:

“Relacionada à acima, está a questão dos *limites do conceito de diversidade*. Experts discutiram sobre diferentes ‘tipos de diversidade’ que poderiam ser requeridos pela pesquisa para monitorar a Convenção de 2005. Alternativas diferentes foram sugeridas, focando em diversidade geográfica (nacionalidade, língua, origem dos produtos disponíveis) ou em diversidade demográfica (segmentação por etnia e outros grupos sociais). Ainda, outra aproximação possível foi desenhar uma distinção entre criadores/produtores, diversidade de produtos/ atividades, e diversidade de consumidores como o única maneira de examinar adequadamente quem é capaz de expressar e como, e quem está consumindo/participando¹⁹” (Flores, 2007. Apenas o grifo é nosso).

Aqui se nota dois traços fundamentais na definição dos “tipos de diversidade”. O primeiro é o debate da diferenciação entre as coisas culturais na própria definição que os experts procuram reger. Quais seriam, afinal, os índices de diferenciação que poderiam ser adotados: identidade, preferências, qualidade de vida, grupos étnicos etc? Ainda, onde essas diferenciações devem ser percebidas: no produtor cultural, nas instituições etc? Todas essas perguntas levam a respostas que necessariamente recortam não apenas como a diversidade será mensurada, mas o que será tomado por diferente. É diferente uma expressão cultural produzida por um grupo étnico X de outra produzida por outro grupo étnico Y se ambas ocorrem em uma mesma instituição? Ou produções culturais de grupos étnicos iguais, mas que ocorrem em instituições diferentes é que devem ser percebidas como diferentes? Ainda, são diferentes produções culturais de línguas diferentes se essas são consumidas pelo mesmo grupo de consumidores? Ou, do contrário, se grupos de consumidores de etnias tomadas por diferentes consomem expressões culturais de uma mesma língua, haveria diversidade cultural? As possibilidades são múltiplas.

¹⁹ No texto de Ranaivoson, também proposto como texto de trabalho pela UIS, são colocadas três dimensões para se medir a diversidade. Não vamos entrar nelas, mas apenas citá-las para dar ao leitor uma clareza sobre como é essa a noção presente neste modo de se medir a diversidade. Pedimos que esta nota seja contraposta com a anterior. São as dimensões: 1. A diversidade seria uma mistura entre variedade, equilíbrio e disparidade. 2. A diversidade deveria ser observada quanto à diversidade ofertada e diversidade consumida. 3. A diversidade seria observada em relação ao produto, ao produtor e ao consumidor (Ranaivoson, 2007).

Outra questão levantada na primeira citação acima é a que ponto as diferenciações regionais se tornarão índices em um documento global. Em outras palavras, o que se coloca é se os locais poderão definir índices de diferenciação entre as coisas culturais ou se eles deverão adaptar suas percepções a índices de diferenciação determinados pelo documento global. Assim, serão as nações a definirem que a diferença entre grupos étnicos, assim percebidos nacionalmente, são indicadores de diversidade ou deverão aceitar os marcadores propostos pela UNESCO? Para nossa preocupação, seja lá a decisão a ser tomada, permanece a questão: seja em nível nacional, em nível internacional ou na interrelação entre os dois, a partir de forças colocadas em jogo, haverá sempre uma diferenciação sendo criada a partir de visões específicas em embate.

Logicamente todas essas questões ainda são atrevessadas pelas possibilidades próprias de medição. Por isso, os experts consideram como “não clara a que extensão expressões que não são comercializadas ou comodificadas se encaixam na Convenção de 2005” (Flores, 2007). Mas isso não é nosso tema aqui, pois seja lá onde a diferença for percebida, o que importa é sua definição, que ocorrerá do mesmo modo, ainda que por forças e interesses diferentes.

Assim, é interessante notar que no documento de trabalho de Ranaivoson, a autora aponta que a definição que temos de diversidade cultural “é ainda muito geral. Ela precisa ser aplicada por variáveis que possam então ser medidas. Qualquer atividade cultural ou aproximação particular a uma atividade cultural envolverá o uso de variáveis dedicadas. A aplicação de nossa definição pelo uso de variáveis apropriadas sugere que cada variável é uma relacionada à diversidade cultural” (Ranaivoson, 2007: 17). E após analisar uma série dessas variáveis em autores, Ranaivoson nota que elas se baseiam em conjuntos específicos de índices que não se cruzam²⁰. Ela prefere conjuntos mais complexos, como aponta a seguir:

“[u]ma vez que relevantes variáveis são selecionadas, elas se utilizam normalmente de um conjunto de índices de diversidade. O papel destes índices é de alguma forma controverso, a partir do momento que eles têm que quantificar algo tão qualitativo quanto diversidade cultural. Como precaução particular deveria ser tomada quando se constrõem

²⁰ São eles: variedade de produtos; variedade de produtores; variedade de produtos em relação a certas características, sendo a língua e a origem do produto as mais comuns nas medições; variedade de produtos conforme gênero; variedade de produto, conforme características do conteúdo, conteúdo lírico e tipo de intérprete; variedade de produto em relação aos bestsellers; outras variedades, como tipo de difusão, idade da produção, opiniões políticas expressas pelo produto (Ranaivoson, 2007: 18-20).

tais índices, eu sugiro certos critérios para ajudar a escolher o índice ou, ao invés, um conjunto de índices de diversidade. Eu proponho vários índices de diversidade ao invés de um que poderia agregar cada pedaço da informação. Um índice singular levaria, na verdade, no fim à perda da informação. Até o momento, parece que tais critérios não existem para adequadas propriedades de índice de diversidade cultural” (Ranaivoson, 2007: 20) .

A proposta de Ranaivoson, então, busca cruzar as diversas dimensões da diversidade que ela propõe (ver nota 17 e para mais, páginas 20 e 21 de seu texto). Ao invés de descrever sua aproximação, o que tomaria espaço demais neste texto e pouco lhe acrescentaria, preferimos notar o exemplo que a autora nos dá ao analisar “o caso da diversidade musical na indústria fonográfica francesa”. Correspondentemente a sua proposta, Ranaivoson toma a variedade de produtos musicais (número de novos discos e álbuns) e o equilíbrio dessa variedade, discriminado em diversos elementos. Ambas as perspectivas são percebidas, ainda, de acordo com a diversidade ofertada e a diversidade consumida, e a partir de produtores e produtos (Ranaivoson, 2007: 23). Interessa perceber que por mais complexa que seja a medição da autora, no momento em que o equilíbrio da variedade é percebido, específicos olhares lhe são colocados. Se, por exemplo, o equilíbrio é medido pela quantidade no mercado de artistas de língua francesa, de participação das empresas majors, de presença em hiper-mercados, de presença de títulos em língua francesa, etc, questões como etnia, gênero, temática das líricas, variedade de estrutura musical etc ficam fora da medição. Ainda que não ficassem e alguém pudesse imaginar uma lista exaustiva, tal exaustão seria baseada em uma série de categorias definidas social, econômica, cultural e historicamente, que de maneira alguma são essenciais, o que implica dizer que, de qualquer modo, a diferenciação entre um bem cultural e outro necessita sempre de um índice anterior.

A questão que precisa ser colocada, portanto, é quais as forças envolvidas que definirão a diferença das coisas culturais usada na definição dessa própria diferença. Seria tautológico, não fora fundamental, pois as implicações são diversas. No segundo encontro dos experts uma primeira matriz de medição da diversidade cultural foi montada. Tomando o mercado de livros como base, língua, gênero, nacionalidades – do produto e do produtor – são assumidos como critérios. Bastaria, com isso, ir aos dados existentes e aplicar a matriz para se medir a diversidade (UIS, 2008). Mas há três questões anteriores a isso. Em primeiro lugar, o que faz com que cada

uma dessas categorias seja considerada como definidora de diversidade? Em segundo, quem define as diferenças das coisas culturais para que caibam nessas categorias? Em terceiro, qual o peso de cada categoria, em determinadas sociedades, para que se diga que essa é relevante na determinação da diversidade cultural? Em relação a essa última questão, em uma sociedade que se veja como etnicamente homogênea, ou melhor, onde as etnias não foram socialmente diferenciadas, esse índice passa a ser irrelevante, enquanto o de gênero, se ali as mulheres possam ter sido historicamente subjulgadas, talvez revele uma questão mais fundamental. Quem determinará o peso?

Enquanto o documento da UNESCO não se finalizar não há como dar qualquer resposta a essas perguntas, nem mesmo determinar as forças dos atores em disputa. Se seu relatório mundial parece entregar com mais força aos poderes locais uma gama grande de determinações, as reuniões dos experts mostram uma tendência em definições mais estritas das mesmas. Interessa-nos notar, de qualquer maneira, que é na colocação de forças que, necessariamente, índices de diferenciação serão definidos e ao serem declarados deixarão de lado as próprias negociações e afirmarão uma verdade vinculadora.

Seria, então, importante problematizar a própria vontade de medição da diversidade. Há aqui um certo paralelo com a análise que Renato Ortiz fez sobre a aplicação da cientometria na medição da produção intelectual nas ciências sociais. O autor mostra como critérios aplicados a outras áreas do conhecimento acadêmico acabam sendo exigidos às ciências sociais, sem, contudo, levar em conta suas especificidades (Ortiz, 2008). O paralelo que se pode fazer é justamente a necessidade de medições estatísticas que se tornam presente em várias áreas. Por mais que o esforço da UNESCO, e de diversos autores que empreendem medições em cultura, seja justamente alargar os índices para não se restringirem aos aspectos econômicos, a própria pressuposição da necessidade de medição parece ser uma transposição de uma prática daquela área para a da cultura. Não a toa, a maior parte dos experts envolvidos no processo descrito acima vem da área econômica. A racionalização das relações sociais e sua correspondente burocratização – como já havia percebido Weber – faz com que o mundo necessite ser discursado em números. Aquilo que não pode ser estatisticamente medido simplesmente não existe.

Contudo, a cultura tem suas especificidades. Ela é um termo genérico, que pouco ou nada diz quando não acompanhado das relações sociais específicas. Por isso ela é de tão difícil definição, “uma das duas ou três palavras mais complexas de nossa língua” (Eagleton, 2003: 9), e não precisamos retomar aqui um debate assumido por vários autores para provar esse ponto²¹. Lembramos apenas que já em 1952, os antropólogos Kroeber e Kluckhorn acharam mais de cem definições para o vocábulo (in: Wohlrapp, 1998). Mas não é só isso: a cultura é dinâmica, não se estabiliza no tempo e por mais que queiramos tomá-la por objeto, suas expressões trazem um sentido em um momento e o trocam antes mesmo que os analistas possam tocá-las. Do mesmo modo, a cultura depende de diversos atores para fazer sentido e suas expressões são significantes que apenas apresentam um significado de acordo com esses atores, sendo imediatamente modificadas quando outros entram em cena. Por fim, a cultura é necessariamente tomada por determinações ideológicas, que revelam por si só visões de mundo particulares que não podem ser generalizadas sem processos de forças sociais. Dessa forma, não é possível se pensar em medir cultura, mas sim aspectos específicos que foram selecionados – a partir de uma série de negociações – para defini-la, sendo que nessa seleção, mais importante do que a própria definição são os recortes utilizados para essa, pois revelam as disputas.

A medição da diversidade leva essa questão ao grau máximo e tem implicações. Qualquer que seja o índice adotado, por quaisquer que sejam as forças envolvidas, e ainda que esse índice esteja declarado, a medição mais esconde do que revela: ela obscurece as forças envolvidas na definição da própria diferença, pressuposta na determinação dos índices, e esconde que a diferença entre as coisas foi criada e não existe de fato. Como a História, que seleciona o que lembra e o que esquece a partir de razões estranhas aos eventos em si (Ricouer, 2007), as determinações das diferenças são atravessadas por possibilidades e interesses em defini-las.

Quando a mensuração passa a ser um projeto conforme propõe a UNESCO, os índices determinados assumem um caráter de verdade no espaço global e passam a ordenar uma forma de classificação que vincula as distinções em todo o globo. Distinções aqui tanto no sentido da diferença entre as coisas, como no sentido de Bourdieu (Bourdieu, 2002), quando então a classificação determinará o próprio valor da diferença. Isso porque, a questão étnica ou geográfica – veremos isso nos dois últimos capítulos –, por exemplo, passam a ser índices

²¹ Ver sobre o termo, por exemplo, Eagleton (2003), Cuche (2002), Elias (1990: 21-50), Williams (1983: 87-93).

privilegiados de diferenciação na World Music, uma noção em nada essencial, mas uma construção de nosso tempo. Dessa forma, atores de espaços em que tais diferenciações não faziam sentido precisam agora adotá-las, pois se transformam em capital para suas operações no mercado global de símbolos. Ao contrário, outros índices adotados, por mais que possam estar presentes nas mensurações, perdem valor de diferenciação, tal qual origem social do produtor cultural, hoje quase irrelevante para tal propósito, mas que na formação da cultura popular foi definidor na diferenciação à cultura erudita. Notemos que mesmo que o futuro documento de indicadores da UNESCO seja flexível o suficiente (como pondera o relatório global da instituição (UNESCO, 2009)) e permita que governos locais definam suas diferenciações culturais e os valores que colocam nelas, a necessidade de comparação leva a uma classificação desses valores, cujas determinações não estão mais naquele governo, mas nos atores do espaço global. As distinções entre os valores se formam da mesma maneira.

Não afirmamos, com isso, que exista um projeto de poucas nações que busquem imbutir no mundo definições e valores culturais. Este tempo não é o nosso. Hoje é justamente a partir da pluralização dos atores e das vozes que os índices de diferenciação serão definidos, questão que esperamos ter podido ao menos arranhar neste capítulo. Contudo, essas vozes plurais entram em um espaço global, marcado por suas instituições e interesses, onde então são ordenadas e as diferenciações que elas propõem, se aparecem, precisam ser classificadas. Quando um dia disserem que mensurações comprovam que o mundo é menos ou mais diverso em determinado ano em comparação ao ano anterior, do mesmo modo que se diz hoje que o mundo produz mais ou menos riqueza, ou que as populações são mais ou menos felizes, os processos todos de diferenciação serão desconsiderados.

Capítulo 2: O discurso da diferença: do exótico à diversidade

Se a diferença é uma construção social, sua manifestação dependerá de condições históricas, sendo ela percebida e lidada de maneiras específicas em cada época e em cada sociedade. Dizer isso não é apenas apontar a uma questão que deve ter sido demonstrada no primeiro capítulo, que seria pensar que aquilo que era diferente em um tempo anterior hoje pode ser percebido como idêntico ou vice-versa; antes queremos propor um esforço que busque identificar as tais condições históricas, em termos de organização social, que permitem uma articulação da diferença na era da modernidade que é distinta daquela que encontramos em nossa época, aqui tratada por modernidade-mundo²², muito embora elementos se mantenham em contexto. Sem querer encontrar um *Zeitgeist*, o que requereria um estudo sobre as homogeneidades e seria tributário de um idealismo com o qual não compartilhamos, quando justamente o importante é notar as nuances e as variações, as heterogeneidades e os conflitos, propomos que o discurso da diferença na modernidade se organizava em torno do exótico, enquanto na modernidade-mundo é a diversidade que organizará o discurso. Em outras palavras, queremos propor que no tempo que nos serve de referência as relações sociais condicionadas historicamente se traduziam melhor, em termos de sua relação com a diferença, na presença do exótico, enquanto que hoje – tempo incerto, mas assumidamente aquele em que se finca o objeto deste texto – é a presença da diversidade que responderá ao modo que a sociedade se organiza. É a esse debate que se dedica este capítulo, sendo que em sua primeira parte procuramos entender as ancoragens do discurso da diferença na modernidade e na segunda tentamos perceber a perda de tais ancoragens que destituirá o exótico como categoria organizadora e permitirá a entrada da diversidade.

O Exótico na Era da Modernidade.

Contexto e quadros de referência

²² Já usamos o termo em outro trabalho (ver Netto, 2009) e somos tributários dos debates de Renato Ortiz em *Mundialização e Cultura* (1994).

A modernidade é inaugurada no século XVIII, quando em um significativo grupo de pessoas educadas o tempo do presente se torna época determinada, consciente de si, que “*busca extrair*” dessa mesma época “*sua normatividade*” (Habermas, 2002: 12), tendo sempre o futuro como um destino absoluto e inevitável. É, portanto, a época da Grande Separação temporal com um passado (Latour, 2008: 56) que já não promulga as regras de legitimação, sejam elas sociais, estéticas, políticas ou científicas.

No entanto, modernidade também é um processo concreto, em constante mutação, sendo que as propostas que hoje lemos como aquelas típicas, ocorrem com mais clareza no “longo século XIX” (1789 a 1914), quando a modernidade está imbuída de uma proposta universal, que será levada a cabo globalmente por uma conjuntura de fatores que tornam seu centro de operação, a Europa, em um espaço cultural, econômica e politicamente dominante. A importância desse período parece definir posições de diversos autores mesmo quando buscam entender a contemporaneidade. Alguns chegam a propor que na contemporaneidade “vivemos em um mundo que o século XIX criou” (Hobsbawm, 1994: 340); outros que o nosso tempo deveria ser aquele que complete justamente o projeto surgido na modernidade (Habermas, 1989); por fim, tantos outros proclamam o nosso tempo como o da ruptura, apontando justamente para a modernidade como o tempo que decai (Foucault, 1990; Lyotard, 2005; Latour, 2008; McGowan, 1991).

Para um ou outro gosto, a modernidade é base de análise para a contemporaneidade. Não fugimos desta prática e buscamos, assim, mostrar em que se sustenta o discurso da diferença no tempo da modernidade. Para tanto, temos como chave de análise aquilo que chamamos de quadros de referência, querendo propor com isso as instâncias, os atores e os espaços em relação aos quais o discurso do exótico é articulado. Na modernidade, esse discurso é articulado, em termos culturais, em relação a dois quadros de referência. O primeiro é o discurso universal, que pode ser mais bem caracterizado como uma referência ideológica que se funda especialmente em torno da idéia do progresso. O outro, que também é ideológico, pressupõe uma concretude espacial e institucional que se traduz nas nações européias. A nação, que adquire justamente no contexto da modernidade o “monopólio da definição de sentido” social (Ortiz, 1996a: 83), apresenta, nos termos em que estamos tratando aqui, uma dialética fundamental. De um lado, de modo amplo ela é um discurso de valorização da diferença. A cultura nacional (a música, a

literatura, a pintura nacionais) que se forma no período, o faz por símbolos selecionados e organizados e, então, discursados, como particulares, únicos e, essencialmente, diferentes das outras nações. O que não permite, contudo, que tratemos a nação européia como um discurso da diferença, mas como um quadro de referência, é que essa diferença se refere a uma definição do Próprio (da nação em si) e não do Outro. Assim, a nação apenas entra na análise como esse discurso – e não como um quadro de referência a ele – quando se referir à nação distante ou alheia do quadro de referência, como serão, por exemplo, Turquia e Espanha.

De outro lado, contudo, as nações européias também são o espaço de realização do próprio universal, o que significa dizer que os temas nacionais são percebidos com validade universal. De acordo com N. S. Eisenstadt “os vários temas patrióticos foram promulgados em termos universalistas e as respectivas nações apresentadas como portadoras das visões universalistas” (1999: 43). Essa noção está clara na “Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão” da França revolucionária, que prevê sua universalidade sendo realizada apenas na nação (Kristeva, 1990: 163). Também lembremos que Kant, ao pensar na possibilidade de uma paz eterna, pensava em uma Federação de Nações que formasse a República Universal (Kant, 1986; Kristeva, 1990: 186). E mesmo Fichte, considerado o pai do nacionalismo alemão, quando pensa em sua nação não a desvincula de um destino universal. Segundo o autor, “apenas o alemão pode, portanto, ser patriota; apenas ele pode em nome de sua nação englobar o todo da humanidade; contrastado com ele de agora em diante o patriotismo de toda outra nação parece egoísta, limitado e hostil ao resto da humanidade” (in Greenfeld, 1992: 366). Vale lembrar que “toda outra nação” é uma referência especialmente voltada à França²³.

Nesse sentido, em mais uma volta nessa relação dialética, aquela cultura nacional que se propõe como um particular, também se propõe como um universal. E ainda o faz ao afirmar-se para dentro, negando as diferenças existentes no espaço nacional, “purificando-o”, como se verá. O que precisamos deixar claro aqui é que, se em termos externos a nação afirma-se como um particular que carrega em si a realização do universal, voltada para dentro a nação é o universal em si, afirmando um e negando os outros particulares de seu espaço.

²³ Fichte profere essas palavras em discursos reunidos em 1808, no momento em que a Alemanha estava sob invasão das tropas napoleônicas. Lembramos que anos antes, Fichte, como de resto a maior parte dos intelectuais alemães na época, viam na França revolucionária o potencial de levar adiante a revolução universal. Ver, especialmente, o texto de Fichte (1957) *Beiträge zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die Französische Revolution*, publicado em 1793.

É justamente no espaço nacional e em referência ao próprio discurso nacional e ao discurso universal que o exótico será articulado, sendo esse a afirmação do discurso da diferença na modernidade. A necessidade desses quadros para a própria articulação do exótico é que eles pressupõem a dicotomia entre o interno e o externo, o de dentro e de fora, sendo que o exótico é exatamente aquilo que está nessa articulação de espaços necessariamente tomados por distintos. No desenrolar do texto essa percepção ficará mais clara, mas aqui já vale uma rápida reflexão. O discurso universal carrega em si necessariamente um ânimo integrativo, ou seja, uma necessidade de tomar a todos como parte de um mesmo todo. Ele está no mesmo contexto do Uno, do indivisível, percebido por Maffesoli (Maffesoli, 2009), ou do caráter integrativo, pensado por Niklas Luhmann como o rastro definidor da modernidade (in Reese-Schäfer, 1999: 25, 6). A noção do todo define os espaços em que esse se apresenta em sua forma mais bem acabada, sendo na modernidade a civilização, a nação européia, a cultura erudita, a razão, o progresso etc. Esses espaços são, dessa forma, assumidos como o interno, em relação ao qual surge um externo que necessariamente se define em relação ao primeiro. Como na dialética hegeliana do senhor e do escravo, que só podem existir porque há uma dependência entre esses dois elementos (Hegel, 1992: 126-134), o interno e o externo só existem um em referência ao outro, mas em relação de domínio do primeiro pólo senhor/interno frente ao segundo escravo/externo. Isso significa dizer que se na própria etimologia do exótico o externo está dado, ele só existe em uma relação dialética com o interno. Se um cai, o outro necessariamente terá modo distinto de operação ou deixará de existir.

A noção de quadros de referência, nós derivamos de uma definição proposta por Jonathan Bellman para o exótico na música, que mostra bem essa percepção interno/externo. Segundo Bellman, o exótico se define como “o empréstimo ou o uso de materiais musicais que evoquem locais distantes ou alienados dos quadros de referência” (1998: ix). Essa definição nos permite notar que no exótico há a percepção clara entre um interno (aquele onde os quadros de referência se operam tipicamente) e o externo (espaço de onde elementos são trazidos). Ademais, na definição de Bellman, o exótico é essencialmente um discurso centrado no espaço que define o Outro como distante ou alienígena e não no próprio espaço sobre o qual se discursa; ou seja, o discurso do exótico é um discurso do Eu a partir de elementos do Outro, não sendo, portanto, uma voz autônoma do Outro.

Contudo, os quadros de referência não bastam para a análise. É necessário ter em mente o contexto em que esses quadros são definidos. A questão central aqui é o imperialismo europeu, que “torna-se a grade de leitura dos equilíbrios do mundo”, nas palavras de Armand Mattelart (Mattelart, 2005: 36). A importância desse contexto para o exótico é marcadamente duas. Em primeiro lugar, a “era dos impérios”, que atinge seu apogeu no último quartel do século XIX e primeiro do século XX (Hobsbawn, 1994), permite que uma proposição universal de cultura alcance uma dimensão global. Mas não é só isso: são justamente as características do imperialismo europeu, baseado em uma Verdade única encarnada na nação européia, que ordenará a cultura do Outro em registros hierárquicos. Se o imperialismo não era uma novidade européia ou da modernidade, sua operação em termos nacionais e sua proposta universalista o eram.

É esse contexto que dará condições para a articulação discursiva do exótico a partir de diversas instâncias que se formam ou se redefinem. Iniciemos, então, nosso passeio pela modernidade. O leitor, contudo, não deve esperar um texto que trate de toda a complexidade do exótico, mas sim um que busque mostrar que é esse o discurso da diferença na modernidade e relacioná-lo com os quadros de referência e o contexto de seu tempo. Só dessa maneira poderemos pensar as novidades de nossa contemporaneidade e aquilo que permanece.

Universal X Global

É importante fazer um parêntese para tentar desfazer uma confusão bastante comum: universal e global não são sinônimos, do mesmo modo que não o são particular e local. Em primeiro lugar eles ocupam registros epistemológicos distintos, sendo universal/particular mais típico da filosofia, enquanto a antropologia, a geografia e a sociologia tradicionalmente se ocupam com o local e o global. Mas há outra distinção mais fática que afeta de modo definitivo os debates nessa área e, em especial, o que pensamos aqui. O universal deve ser entendido como uma proposição que se volta a um todo, seja ele definido ou indefinido, no qual seus elementos aprioristicamente se relacionam, independente de qualquer condição. Para que o universal exista não importa o alcance de sua proposição, desde que ela seja válida para todos os elementos do todo, ainda que não realizada. Isso significa dizer que o universal não precisa ser global. Essa noção parecia bem clara aos iluministas, pois se esses consideravam a razão como universal, ou seja, válida para todos, ela não era global, pois embora em estado latente não se realizava em praticamente

ninguém fora do próprio contexto elitista europeu; por isso, entre outras justificativas, o imperialismo seria necessário. A razão, portanto, era universal, mas local.

De outro modo, algo particular pode ser global e o contexto contemporâneo mostra bem isso. Por exemplo, as músicas que são discursadas em torno do termo World Music (tema de nossos capítulos cinco e seis) se propõem globais a partir de suas particularidades. Então um artista é promovido a partir de uma particularidade (pelas idéias da etnia, de local, de autenticidade, etc). Contudo, esse mesmo artista está em um catálogo musical para ser vendido globalmente. Ao afirmar o particular, portanto, os promotores desse artista se voltam para o globo.

Vários autores parecem confundir, contudo, os termos. Trazemos aqui um exemplo para mostrar como tal confusão pode ser um complicador. Edgar Morin fala da seguinte maneira, em um trecho de seu livro consagrado ao tema, sobre cultura de massa:

“A cultura de massa integra e se integra ao mesmo tempo numa realidade policultural (...). ela não é absolutamente autônoma: ela pode embeber-se de cultura nacional, religiosa ou humanista e, por sua vez, ela embebe as culturas nacional, religiosa, ou humanista. (...). Nascida nos Estados Unidos, já se aclimatou à Europa ocidental. Alguns de seus elementos se espalharam por todo o globo. Ela é cosmopolita por vocação e planetária por extensão. Ela nos coloca os problemas da primeira cultura universal da história da humanidade” (Morin, 1981: 16).

Nitidamente Morin assemelha o fato da cultura de massa ter se tornado global com uma suposta universalidade. Essa noção é imprecisa. O fato da cultura de massa ter se globalizado tem motivações políticas e econômicas marcantes, como nos mostra diversos autores (ver Mattelart, 2005: 53 e ss.; Graber, 2004), algo que fica escondido ao se dizer que ela seria universal. Isso porque o universal é inerente ao grupo ao qual se aplica e, portanto, não necessitaria de tais motivações para ser global. A confusão, contudo, além de imprecisa pode ser perigosa. Lembremos que a universalidade da cultura de massa parece ser um argumento bastante caro aos estúdios de Hollywood. Um representante da Motion Picture Association of America – MPAA, que reúne esses estúdios, dá a seguinte declaração: “com uma diversa oferta cultural, há lugar para filmes que mirem a audiências universais. O melhor desses filmes globalmente populares nos ajuda a entender nossa humanidade compartilhada; eles apelam ao que é universal entre os homens” (Richardson, 2004: 113). Ou seja, a globalidade dos filmes de Hollywood é legitimada por sua suposta universalidade. O que é difícil entender é como algo universal, inerente a nossa própria humanidade, custe em média US\$30 milhões em propaganda, como admite o mesmo representante (Richardson, 2004: 113). Que esteja claro, portanto, que o custo é para ser global, pois não há nada especialmente universal aí.

Outro bom exemplo é a questão da língua. O inglês, por sua globalidade, muitas vezes é tomado como a língua universal, como um dia teria sido o latim. Universal, contudo, seria a língua que Dyrcona encontra ao visitar o sol na obra de Cyrano de Bergerac, *Les États et Empires du Soleil (Os Estados e Impérios do Sol)*. Diz o narrador sobre o encontro com um interlocutor solar:

“Ele discorreu para mim durante três longas horas em uma língua que eu tenho certeza nunca ter ouvido e a qual não tem nenhuma relação com outra língua deste mundo, a qual, no entanto, compreendi mais rápido e mais completamente do que a da minha ama de leite” (in Chartier, 2007: 203).

Uma língua universal, porém local, pois apenas usada no sol. Do contrário, o inglês, se hoje se torna global – a língua da mundialização – nada é além de uma língua particular. A confusão entre universal e global é que permite a alguns pressuporem uma maior facilidade no aprendizado dessa língua, argumentando haver certa universalidade em si imbuída, o que explicaria sua globalidade. Com isso, desconsideram os diversos fatores políticos e econômicos decisivos, na verdade, na abrangência dos falantes do inglês (Ortiz, 2008: 53, 54). De fato, a confusão dos termos, se não pueril, recobre uma ideologia.

Ligando os pontos, universal e global – termos que interessam neste momento do texto – não são necessariamente mútuos. Ainda neste capítulo tocaremos na proposta universal de música do século XIX. Vale, contudo, já aqui lembrar que uma idéia universal de música não é novidade do século XIX. No auge da era cristã – no tempo das catedrais do século XI – já havia uma noção de música universal, segundo a qual música e palavra se uniam necessariamente e os ritmos gregorianos buscavam acompanhar o ritmo do cosmos e, com isso, harmonizar a gramática, a palavra, com o pensamento de Deus (Duby 1992, 131). Contudo, a esta proposta carecia a existência de uma sociedade que se expandisse mundialmente, tornando tal proposta, de fato, global. Isso só ocorrerá no século XIX.

Concluimos, então, que a ligação entre universal e global, embora não necessária, existiu na modernidade pela concordância entre um discurso universal em um contexto imperialista, formando quadros referência em relação aos quais o exótico se ancorou.

O imperialismo europeu

O exótico se insere em um contexto de dominação européia. Não é arbitrário que o próprio vocábulo surja supostamente em 1599 (von Beyme, 2008: 7), momento do primeiro processo de colonização europeu; nem tampouco é coincidência que o termo tenha se tornado

mais complexo e abrangente, legítimo globalmente, organizando as relações culturais entre a Europa e o *resto do mundo*, de forma classificatória e hierárquica, no século XIX, no momento do imperialismo. Foquemos no século XIX para entender que esse é o século europeu. Nas palavras de Hobsbawn:

“Nunca houve na história um século mais europeu nem jamais haverá algum. Demograficamente, o mundo continha uma proporção mais alta de europeus no fim do século do que no começo – talvez um em cada quatro contra um em cada cinco. Apesar dos milhões que o velho continente enviou para os vários novos mundos, ele cresceu mais rapidamente²⁴” (1994, 18, 19).

De fato, antes do século XIX não se pode perceber um mundo organizado pela Europa. Em termos econômicos, ainda na segunda metade do século XVIII a renda per capita dos países hoje tomados por desenvolvidos e aqueles tomados por terceiro mundistas era basicamente a mesma, sendo que, em relação à China,

“nenhum observador inteligente a teria tomado em qualquer sentido como uma economia ou uma civilização inferior à Europa, ainda menos como um país ‘atrasado’. Mas no século dezenove a distância entre os países ocidentais, base da revolução econômica que estava transformando o mundo, e o resto aumentou, primeiro vagarosamente, mais tarde cada vez mais rapidamente. Por volta de 1880 (...) a renda *per capita* no mundo ‘desenvolvido’ era o dobro daquela do ‘Terceiro Mundo’; por volta de 1913 era mais de três vezes mais alta, e aumentando”. (Hobsbawn, 1994: 15).

²⁴ A emigração européia teve um papel fundamental no espalhar de sua cultura e de seus valores. Queremos aqui dar apenas um exemplo. Entre 1830 e 1899, em números arredondados, 4,6 milhões de alemães emigraram para os Estados Unidos, sendo que o principal contingente migratório ocorreu entre 1850 e 1854, em função da crise financeira, que gerou uma onda de desemprego e uma crise de alimentação, e do fracasso e das conturbações da revolução de 1848, que levaram a uma elite a deixar o país europeu. Nestes cinco anos 728 mil alemães emigraram, o que representava 2,12% de toda população. Deste montante, 654 mil, ou seja, quase 90% do total de emigrantes, embarcaram para a terra das oportunidades prometidas: Estados Unidos (dados retirados e organizados a partir de Kiesewetter, 1989: 137-141). O impacto disso é fundamental, por exemplo, na expansão da música européia, já que diversos maestros levaram a música germânica – já tida como absoluta (como se verá) – para os Estados Unidos. São os casos de Theodore Thomas e Carl Bergman, por exemplo, importantes regentes e diretores de orquestras, discípulos de Wagner. Foi Thomas que afirmou que “um homem que não entende Beethoven e que não esteve ainda sob seu encanto não viveu metade de sua vida. As obras de arte da música instrumental são a língua e a alma e expressam mais do que qualquer outra arte” (Mueller, 1958: 30). Lembramos também que em 1875, nas onze principais orquestras norte-americanas, 80% do repertório vinham da Alemanha ou da Áustria; em 1950, ainda eram 50% (Idem, 259).

Já em relação à Índia, um observador europeu escreveu, ao entrar em 1757 em Murshidabad, a antiga capital de Bengal, que “a cidade é tão extensivamente populosa e rica quanto à cidade de Londres, com a diferença de que havia indivíduos na primeira possuindo mais propriedade do que na última cidade”. Essa noção é confirmada por fatos, já que “nesse momento a percentagem de população vivendo nas cidades [da Índia] era maior do que em países da Europa e da América antes da metade do século XIX” (Goody, 1996: 113).

É justamente no século XIX que o contexto global passa a ter as características eurocêntricas que nos acostumamos a enxergar. Em termos de domínio territorial, Hobsbawn aponta que “entre 1876 e 1915 um quarto da superfície terrestre do globo estava distribuído ou redistribuído como colônias entre meia dúzia de estados (Hobsbawn, 1994: 59)”, sendo que por volta de 1875 havia poucos estados soberanos (Hobsbawn, 1994: 23)²⁵. Shohat e Robert reafirmam o domínio territorial europeu, mas incluem em sua conta os espaços que eram diretamente administrados por Estados alheios. Nesse cálculo, entre 1884 e 1914, a “superfície do planeta controlado por poderes europeus” passou de 67 para 84,4% (2006: 41), número parecido ao apresentado por Edward Said, segundo o qual entre 1815 e 1914 o “o domínio colonial europeu direto” passou de 35% para 85% da superfície terrestre” (Shohat & Robert, 2003: 41). Essa partição do mundo é, segundo Hobsbawn, mais uma vez, a maior expressão da “crescente divisão do globo entre o forte e o fraco, o ‘avançado’ e o ‘atrasado’” (Hobsbawn, 1994: 59).

Essa noção surgirá por uma série de vantagens européias que se desenvolvem nos séculos anteriores (especialmente a partir das primeiras expansões marítimas), mas que se firmam neste momento. Pensemos nas trocas comerciais. Até a segunda metade do século XVIII, o “subcontinente indiano era provavelmente o maior produtor de tecidos de algodão do mundo. Os mercados do além-mar na Ásia e na África eram certamente largamente dominados pelos indianos” (Chaudhuri apud Goody, 1996: 122). Como mostra Jack Goody, até o fim do século XVIII a Inglaterra tinha um comércio deficitário com a Índia. Contudo, próximo à metade do século XIX a figura é totalmente diferente. Se em 1814 a Grã Bretanha exportava para a Índia

²⁵ “Não mais do que os dezessete na Europa (incluindo os seis ‘poderes’ – Grã-Bretanha, França, Rússia, Áustria-Hungria e Itália – e o império Otomano), dezenove nas Américas (incluindo um ‘grande poder’ virtual, os Estados Unidos), quatro ou cinco na Ásia (basicamente Japão e os outros dois impérios da China e da Pérsia) e talvez três casos marginais na África (Marrocos, Etiópia, Libéria) (Hobsbawn, 1994: 23)”.

818 mil jardas de roupas, em 1828 exportava 42,8 milhões. Já a Índia, se em 1814 exportava para a Grã Bretanha 1,2 milhão de peças de roupas, em 1828 exportava apenas 422 mil (Goody, 1996: 131). É o mesmo que Hobsbawm mostra. Se a Europa até a metade do século XVIII era basicamente um continente agrícola e voltado para si, é entre 1750 e 1769 que a Inglaterra aumenta em dez vezes sua exportação de algodão e em 1850 ela já exporta treze jardas de algodão para cada oito que eram usadas internamente (1981: 51).

Dessa forma, em termos políticos e econômicos, o mundo do século XIX é amplamente dominado pela Europa, o que lhe permite espalhar globalmente sua *Weltanschauung*. Não é necessário que nos alonguemos mais neste ponto. O que importa é que a partir de tal dominação, o mundo é distribuído, definido, hierarquizado de acordo com critérios europeus e se de um lado surge um espaço tido por civilizado, sendo neste momento a idéia assumida como positiva, de outro, o mundo colonizado é o habitat da selvageria. Olhemos, então, os quadros de referência que permitem tal divisão e as conseqüências para a ancoragem do exótico.

O universal europeu: progresso

Começamos por pensar que se o domínio imperial europeu ordena o espaço global, definindo países (praticamente toda a África) e territórios (Índias Ocidentais e Índias Orientais), também ele permite uma nova definição do tempo. Isso se nota pela divisão do mundo em meridianos, como é o caso, em 1884, do estabelecimento da hora mundial a partir do “totalmente arbitrário meridiano de Greenwich”, que serve de “base de cálculo da longitude, tal qual para o cálculo do tempo (Greenwich Mean Time) por todo o mundo” (Goody, 2006: 21).

O domínio do tempo é diretamente relacionado à idéia de progresso, que marca o século XIX. Como o próprio Goody afirma é com essa noção que a Europa se apropria do Tempo (Goody, 2006: 18), definindo desde os calendários, as eras históricas, até, enfim, as horas mundiais (Ortiz, 1991). Não devemos nos alongar demais nesse ponto, mas apresentar alguns elementos da idéia, pois ela é fundamental na formação do referente universal europeu.

Uma noção básica do progresso é aquela que liga essa categoria meramente ao tempo. Como aponta Robert Nisbet em seu clássico livro *History of the Idea of Progress*, de forma genérica, “a idéia de progresso mantém que a humanidade avançou no passado – de alguma

condição aborígine de primitivismo, barbarismo, ou até mesmo nulidade – está agora avançando, e continuará a avançar pelo tempo previsível” (1980: 4). A partir dessa noção, entende-se basicamente que o hoje é resultado do ontem e a causa do amanhã; que, portanto, o tempo corre linearmente, de acordo com a flecha da história. Jack Goody mostra que essa concepção, contudo, embora proponha envolver toda a humanidade – como está claro na definição de Nisbet – é essencialmente ocidental; no oriente, o tempo era entendido como circular, sendo que a idéia de progresso só entra na China justamente com os invasores europeus no século XIX (Jullien, 2002: 106).

Se a noção de tempo linear é ocidental, ela também é essencialmente moderna. Para que ela fosse operada foram necessários dois processos concomitantes. O primeiro foi a separação do homem da natureza, onde o tempo é necessariamente circular (pelas estações, pelo alternar dos dias e das noites, pelos ciclos das plantações), permitindo uma noção autônoma do tempo. Longe da natureza, o tempo se torna aquilo que o homem define (Elias, 1998). De fato, é justamente nessa época que o homem começa a ter uma noção de si separada da natureza, uma noção epistemológica de si, como diria Foucault (Foucault, 1990: 386)²⁶.

O outro processo é a secularização do tempo, percepção pela qual não seria mais Deus que o determinaria (o que se percebe pela perda do monopólio da Igreja em definir a hora das cidades no badalar de seus sinos), mas sim as máquinas criadas pelo homem. Se o relógio surge na Europa no século XIV, ele se torna preciso no século XVII, quando começa a se espalhar (apud Rossi, 2001: 351) e neste momento ele já é visto como um dos grandes instrumentos científicos de sua época (Rossi, 2001: 351).

O relógio permite a passagem de uma visão do mundo como ser divino, para uma metáfora do mundo como uma máquina, reunindo em si os dois processos apontados acima, pois então o mundo deixa de ser a expressão de Deus e passa a ser a expressão da ciência, essa controlada pelo homem e não ditada pela natureza. Conforme nos assegura Martin Hollis, com a

²⁶ Herder, por exemplo, em seu texto *Sobre o Caráter da Humanidade*, separa claramente, no fim do século XVIII, esses dois entes e ainda os coloca em conflito. Diz ele:

“O Homem pode ser a primeira, mas não é a única criação da Terra; ele domina o mundo, mas não o universo. Assim elementos da natureza se colocam freqüentemente contra ele, daí que ele precise lutar contra ela. O fogo destrói seu trabalho; a inundação cobre sua terra; tempestades afundam seus navios, e doenças matam seu gênero. Tudo isso é colocado em seu caminho para que ele o supere (1960: 182).

revolução científica do século XVII o universo passa a ser “um sistema ordenado mecanicamente, como um relógio perfeito” (1994: 24). E no livro *A Pluralidade dos Mundos*, de 1686, Bernard de Fontenelle aponta que o mundo é “no grande, o que o relógio é no pequeno; o que é muito regular, e depende apenas da justa disposição de suas várias partes em movimento” (in Hollis, 1994: 27). Assim, a partir do século XVII o mundo passa a ser discursado mais pelo registro da ciência do que da religião, ruptura acentuada no século XIX, e as perguntas deixam de ser pelo sentido do mundo e passam a ser por suas causas e efeitos (Hollis, 1994: 28), ou seja, pelo progresso das coisas.

Dessa forma, a idéia do progresso gradativamente passa a se basear em uma noção linear de tempo, que se desenvolve pelas causas e efeitos, que não mais são geradas por Deus, em uma ordem definida cientificamente e que pode ser revelada pelo homem. É assim que o Iluminismo via o mundo e tinha como projeto desvendar todos seus segredos (Hollis, 1994: 4, 5). É a partir deste momento, então, que começam a surgir os livros de História Universal, sendo o de Jacques Bénigne Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, de 1685, tido como o primeiro, ao menos na Europa. Contudo, tanto esse quanto tantos outros até Voltaire iniciavam a história do mundo em Adão e Eva. É com o filósofo francês, em seu livro *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, de 1756, que a história do gênero humano deixa de ser narrada a partir da Criação, mas sim desde os povos arcaicos, sendo uma história, portanto, pela primeira vez totalmente laicizada (Rapp, 1992: 155).

Sob essa perspectiva, a história recai na categoria progresso e é ao futuro que ela aponta sua seta. Esse futuro é do tempo do porvir, mas cujas bases já estão dadas no presente e que, por isso, é inevitável. Um bom observador poderia mesmo adivinhá-lo, como o fez o próprio Voltaire ao prever a Revolução francesa (Rapp, 1992: 155). O papel do revolucionário, então, seria apenas acelerar o processo. Como coloca Robespierre em 1793: “O tempo chegou, (...); os progressos da razão humana prepararam essa grande revolução, e justamente a vocês é imposta a obrigação de acelerá-la” (Rapp, 1992: 165).

É importante se compreender, então, que a história se autonomiza da religião neste momento e o progresso toma como base a ciência e a razão. De fato, o progresso não poderia viver em bases religiosas, já que, para a Igreja, o homem não evolui. Ele é, desde Adão e Eva, o mesmo. Essa perspectiva podia ser mais bem sustentada até por volta de 1630, quando se cria

que atrás de si o humano havia experimentado seis mil anos. Já no século XVIII, o humano carregava milhões de anos de história, muito além da idade do casal da Criação (Rossi, 2001: 317), tempo demais para se propor a imobilidade do gênero. Mas é Darwin, com a publicação de *On the Origin of the Species*, de 1859, que vai acrescentar à idéia de progresso seu caráter decisivo: a positividade. O ser humano, a partir de então, muda pela história em um processo no qual ele sempre evolui para uma melhor adaptação à natureza. Diversas noções – reacionárias ou progressistas – baseadas na positivação da categoria progresso derivarão da teoria de Darwin. (ver Rapp, 1992: 77 e ss).

A partir da libertação das amarras religiosas e sua substituição pela razão, o progresso, no fim do século XVIII, assume finalmente um significado “coletivo/singular”. Ele reúne em si tudo o que existe e vale para todas as áreas. Como formulou Schelling, “o que não é progressivo, não é objeto da História” (in Rapp, 1992: 159). E, dessa forma, não apenas a ciência é vista como algo que progride, o que já era desde o século XV com a noção de que o saber se acumulava (cf. Rossi 2001, 80), mas também a moral. De acordo com a proposta iluminista, “progresso científico e moral andam juntos” (Hollis, 1994: 203), o que se confirma pela declaração de Condorcet, segundo a qual “conhecimento, poder e virtude estão ligados juntos com uma cadeia indissolúvel” (apud Hollis, 1994: 212). Mas não é apenas ciência e moral que progridem: a arte também. Como aponta Hans Robert Jauss, os modernos tentaram “superar a contradição entre o conceito de perfeição na área das belas-artes e o conceito de perfectibilidade na área das ciências, na perspectiva de um progresso contínuo e universal” (1970: 31)²⁷. Em uma perspectiva

²⁷ Não podemos esquecer que este tópico se inaugura, antes, em 1687, com Charles Perrault, que leva ao embate que ficou conhecido como a *Querelle des Anciens e des Modernes*, em torno da arte moderna e da arte antiga. Para os antigos, a arte antiga tinha uma beleza supra-temporal, válida como modelo para sua contemporaneidade, como para os outros tempos. Os modernos se baseavam já no pensamento progressista e propunham a idéia da beleza relativa, segundo a qual a beleza é condicionada à sua época. Dessa forma, a arte do Iluminismo francês inauguraria um outro tempo na arte e não mais poderia ser julgada de acordo com o modelo antigo (ver Jauss, 1970; Habermas, 2002). Isso garantiria “a possibilidade de se imputar ao Iluminismo o ponto de início de uma época” (Jauss, 1970: 29). Não há exatamente um vencedor nessa contenda, embora suas partes talvez sucedessem em suas prevalências (ver Hobsbawn, 1994: 226). O que importa para nós, contudo, é que a contenda permitiu pensar a música a partir de épocas e propor, no século XIX, a música daquela época como o momento em que ela atinge seu mais alto desenvolvimento. Se é verdade que essa posição não encontrou, necessariamente, unanimidade, também é verdade que colaborou com o processo de definição de um tipo de música como universal, que servirá de quadro de referência para os outros.

concreta, a música pode ser percebida como uma narrativa inerente a uma visão histórica e progressiva.

Em verdade, em apenas 50 anos no século XVIII são lançados 17 volumes, aproximadamente 9.000 páginas, sobre o desenvolvimento histórico da música, dentro da perspectiva do progresso. É deste período, por exemplo, os seguintes títulos: *Storia della musica*, do Padre Giambattista Martini (1706-1784), cujos 3 volumes apareceram em 1757, 1770 e 1781; *Historie de la musique*, de Dom Philippe Joseph Caffiaux (1712-1777), em 3 volumes, publicados até 1754; *A General History of the Science and Practice of Music*, do Sir John Hawkins (1719-1789), lançado em 5 volumes em 1776; *A General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period*, de Charles Burney (1726-1814), lançado em 4 volumes, em 1776, 1782 e 1789 (neste ano, os dois últimos volumes); *Allgemeine Geschichte der Musik*, de J. N. Forkel (1749-1818), em dois volumes lançados em 1788 e 1801 (apud Knepler, 1992: 392, 3).

Ao lado dessas obras históricas universalistas de música também surgem os dicionários ou enciclopédias universais de música, trazendo em vários de seus verbetes a mesma noção progressista da história. Rousseau, no prefácio de seu Dicionário de Música, nota a proliferação desta literatura ao dizer que não queria ver sua obra “classificada entre aquelas compilações ridículas multiplicadas a cada dia por uma moda ou ainda pela mania por dicionários” (1998, 366). Não devemos perder de vista que tanto as histórias universais da música como os dicionários universais ou enciclopédias se inserem em um momento no qual se buscava reunir em obras singulares todo o conhecimento humano, como é o caso da edição da *Encyclopédie* (onde, aliás, havia os verbetes relacionados à música escritos por Rousseau)²⁸. Renato Ortiz já tratou bem disso em sua obra *A Diversidade dos Sotaques* (2008: 23), assim como Jacques Derrida ao discutir o Livro universal de Leibniz tanto em *Gramatologia* (2006), quanto em *A Escrita e a Diferença* (2009) e não vamos repeti-los. O que nos interessa aqui é perceber a mesma movimentação racional no campo discursivo da música, que levou a Max Peter Bauman

²⁸ Diderot encomendou os artigos sobre música para Rousseau em 1748 e lhe deu apenas três meses para entregá-los (Scott, 1998: xviii), prazo esse que o contratado cumpriu. Contudo, a escassez de tempo fez com que Rousseau não se satisfizesse com o resultado, chegando a declarar que “o zelo da amizade me cegou para a impossibilidade do sucesso” (Rousseau, 1998: 366). O *Dicionário de Música*, de 1768, é fruto desta insatisfação, pois nele pôde refazer e reorganizar os verbetes publicados na *Encyclopédie*, e escrever outros. O dicionário foi um sucesso, sendo integralmente traduzido para o inglês e incorporado em diversas léxica e enciclopédias (Scott, 1998: xxxvii).

propor que a musicologia, que se desenvolve especialmente no século XIX, foi marcada pela idéia de progresso (1996: 33)²⁹. É o caso que notamos no verbete Música do *Handlexicon der Tonkunst*, dicionário editado por Oscar Paul em 1873³⁰, em que a história da música aparece dividida em 19 eras, da seguinte forma:

“1) Época de Hubald. O século X. 2) Época de Guido. O século XI (...). 11) Época de Monteverdi (1600-1640). O começo do estilo dramático. Origens da opera. (...). 14) Época de Leo e Durante, para a música protestante de Igreja, especialmente Bach e Händel (1725-1760). Escola napolitana. Reconfiguração da ária. Ópera buffa. Diversificação da música instrumental pela introdução de instrumentos de sopro na ópera. Virtuosi. A teoria da Tonkunst ascende. De início no Ensino da harmonia. (...). 15) Época de Gluck (1760-1780). Ópera séria (...). 16) Época de Haydn e Mozart (1780-1800). Escola vienense de quarteto e grande sinfonia. A opera nacional alemã floresce. 17) Época de Beethoven e de Rossini (1800-1830). Mais alto desenvolvimento da música instrumental e da virtuosidade. A canção alemã. A ópera romântica alemã. 18) Época das epígonos de Weber, Spohr e Rossini (1830-1840). 19) Época de Meyerbeer, Mendelssohn e Schumann (1840-1850). A época mais recente ainda precisa de bordas mais bem definidas para ser mencionada em seus próprios termos”. (Pau, 1873: 168, 9. Nosso grifo).

Em meio a essa noção de progresso em música, que acompanha um modelo iluminista de pensamento, a noção romântica de música absoluta toma sua forma. Essa música, cujo termo foi cunhado por Richard Wagner para se referir ao quarto movimento da nona sinfonia de Beethoven (Steinberg 2004, 61), preconizava a música instrumental e harmônica – em detrimento do canto e da melodia – como “o ser da música” [“*das Wesen der Musik*”], a música realmente (Dahlhaus, 1987: 13), em uma clara percepção de um padrão musical universal. Imbuída da perspectiva progressista, a música absoluta é vista como o resultado de um processo evolutivo, iniciado com

²⁹ A musicologia sofrerá a crítica da etnomusicologia, o que veremos no capítulo cinco deste trabalho.

³⁰ Tivemos a oportunidade de tomar como corpo analítico algumas dessas enciclopédias ou dicionários universais de música. Buscamos em todas as obras desse tipo disponíveis nas prateleiras de Léxica da seção de música da Biblioteca de Berlim, na casa localizada na Unter den Linden, e nelas observamos o verbete Música somente. Foram 29 as obras consultadas – a maior parte delas alemãs, mas também algumas inglesas e norte-americanas –, sendo que dessas, quatro, surpreendentemente, não tinham um verbete “Música”. O período que as obras cobrem é bastante longo: de 1732 a 2005. Não queremos, contudo, tratar este corpo como um objeto fechado de análise, que pudesse gerar qualquer tipo de conclusão geral e, preferencialmente, estatística. Nosso corpo não chega nem próximo a uma abrangência necessária para tanto. Contudo, usaremos tais obras neste trabalho para dar subsídios a nossos argumentos ou para nos revelar alguma questão relevante.

os gregos antigos, direcionado por Bach e Handel, e realizado pelos germânicos no século XIX³¹. Foi para tal realização que toda a história musical da humanidade teria caminhado. É em relação a ela que “as outras músicas”, a música exótica, terão sua referência necessária.

Um bom exemplo talvez seja um que se refira ao Brasil. Em 1817, dois naturalistas, Johann Baptist von Spix e Carl Friedrich Philip von Martius, iniciaram uma viagem pelo Brasil por indicação da Academia de Ciências de Munique e sob contrato com o rei da Baviera. De tal viagem, que durou até 1820, surgiu a obra *Viagem pelo Brasil*, publicada em três volumes em 1823, na Alemanha. A intenção da pesquisa era científica e buscava aplicar

“sobre a natureza do país distante, até certo ponto desconhecida, um método capaz de classificar qualquer objeto para alçá-lo à condição de categoria universal, válida em qualquer latitude, mas segundo a ótica eurocêntrica, civilizada. Distinta da visão local, a ótica dos viajantes eruditos e requintados era impulsionada pela onda civilizadora, na qual estavam imersos, e pela imposição da cultura letrada, utilizada também para analisar o comportamento humano e a produção cultural e artística” (Merhy, 2010: 174).

Muito embora os naturalistas tenham se encantado pela natureza e paisagem do território visitado, o que os levou a “acusar o processo civilizador de ter destruído a natureza na Europa” (Merhy, 2010: 175), eles não se restringiram às questões naturais e anexaram à obra uma contribuição musical, com transcrições de canções e cânticos, sob o título “*Brasilianische Volkslieder und Indianische Melodien*” (“Canções populares brasileiras e melodias indígenas”). Realçando o “fino talento para a modulação e progressão harmônica” dos brasileiros (Merhy, 2010: 175), Spix e Martius, contudo, mantiveram a separação entre a cultura popular - das canções e melodias - da música culta, encontrada por aqui, tratando-as distintamente. Se o

³¹ Beethoven se tornou a encarnação desse princípio universal de música, sendo ao mesmo tempo sua realização plena e seu apogeu. Tanto é verdade que o domínio desse compositor no repertório musical erudito é marcante. Beethoven morre em 1827, mas ainda em 1832 a Sociéte des Concerts Du Conservatoire, fundada em 1828, tinha apresentado todas as suas nove sinfonias. Ainda, em 200 concertos apresentados pela sociedade entre 1828 e 1859 houve 280 execuções de obras de Beethoven, contra 58 sinfonias de Haydn e 37 de Mozart (Johnson, 1995: 269). Nos Estados Unidos o impacto do compositor alemão foi tamanho que nos três primeiros anos de funcionamento da Philharmonic de Nova Iorque (1842-1845), Beethoven ocupou 40% do repertório (Mueller 1958, 112). É a música desse homem, “o homem de nosso tempo”, o “romântico no último grau”, como afirmara o pintor Delacroix (in Johnson, 1995: 257), a individualização da música absoluta, que se tornou o apogeu do progresso musical. É em referência à Eroica, a terceira sinfonia de Beethoven, que o crítico A.B. Marx apontou, em 1859, como a consumação da história da música (in Steinberg, 2004: 60, 1).

próprio título do anexo revela a ausência da categoria música para descrição da esfera popular aqui encontrada, a música culta “foi associada ao mundo civilizado europeu”, tendo como destaque Neukomm, “discípulo preferido de J. Haydn” (Spix & Martius in Merhy, 2010: 176) e Marcos Portugal. O referente europeu, portanto, recolhe o que lhe é próprio e deixa restado o que não é como parte da descrição do Outro, contudo integrado em uma visão universal, como se vê na citação acima; uma descrição híbrida, como apontava Latour (Latour, 2008), que pouco distingue natureza (no caso botânica e zoologia) de canções e melodias.

De fato, a idéia de progresso está imbuída de universal: se aplica a toda humanidade e a todas as áreas. Como coloca Friedrich Rapp, “o pensamento do progresso e a história universal pertencem inseparavelmente juntos; são os dois lados de uma única e mesma construção do todo” (Rapp, 1992: 159). Isso é confirmado pela noção de Koselleck, segundo a qual “a ‘época moderna’ confere ao conjunto do passado a qualidade de uma história universal” (in Habermas 2002: 10), o que permite, agora segundo Habermas, surgir no século XVIII também a História como singular coletivo (Habermas, 2002). O progresso então organiza a História – ou mesmo a cria –, reúne seus vários fenômenos e os torna parte de seu próprio movimento universal. Assim, a “nação, o modelo de sociedade democrática e a demanda pelos direitos humanos universais e a liberdade individual” (Rapp, 1992: 5) passam a ser compreendidos a partir do referencial do pensamento do progresso. E a linha da história agora passa a apontar sempre para o futuro, tendo em vista que esta história se torna cumulativa para algo positivo.

A idéia de progresso permite, então, a reunião de tempos e espaços distantes em uma mesma narrativa na qual a Europa é o centro e o destino. E a partir deste quadro de referência as diversas culturas no século XIX serão colocadas em hierarquias. De fato, até a segunda metade do século XVIII havia uma idéia favorável na Europa em relação à China, “pois a maior parte dos filósofos estava certa de encontrar ‘na’ filosofia o que eles mesmos aprovaram e tomaram como válido. No fim do século XVIII, essa idéia favorável, de maneira crescente se tornava em seu oposto, a cultura chinesa ou o que foi tomado por cultura chinesa, não era mais considerada como igual ou até mesmo superior, mas como inferior à cultura européia” (Schmale, 1993: 16). Hobsbawm vai na mesma direção, quando diz que

“Exotismo foi um subproduto da expansão européia desde o século XVI, apesar de que os observadores filosóficos na era do Iluminismo trataram, de modo mais freqüente do que

nunca, os países estrangeiros além da Europa e dos assentamentos europeus como um tipo de barômetro moral da civilização européia. Onde eles eram plenamente civilizados, eles poderiam ilustrar as deficiências do ocidente, como nas *Cartas Persas*, de Montesquieu; onde eles não eram, eles eram tratados como nobres selvagens, cujo comportamento natural e admirável ilustrava a corrupção da sociedade civilizada. A novidade do século XIX foi que os não-europeus e suas sociedades, de forma crescente, e geralmente, tratados como inferiores, não desejáveis, débeis e atrasados” (1994: 19).

Dentro destas hierarquias, o europeu se diferencia dos outros povos, ou, mais radicalmente, se opõem a eles. Não mais por serem filhos de Deus, pois desde o século XVI, pelas navegações, a religião católica está em todo lugar, transformando a todos em filhos do mesmo Deus, mas por terem a razão e a civilização. Stichweh compara bem dois textos para nos mostrar isso. O primeiro é de Thomasius, de 1692, no qual ele diz haver, em ordem crescente, “três tipos de pessoas no mundo: os homens irracionais ou *bestas*, *homens* ou pessoas virtuosas e finalmente os piedosos *crístãos*”. Já em 1833 Wilhelm Traugott Krug apontou a ordem da seguinte maneira: animalidade – humanidade – racionalidade³². (2010: 34).

É com base nisso que será justificado o imperialismo. Afinal, o progresso – e tudo que isso implica – se torna a meta da humanidade, conforme a forma consagrada por Comte “*L’amour pour principe, l’ordre pour base, le progrès pour but*” (in Kaesler, 2005: 11). Mas também é com base nisso que o exótico será operado, tanto em sua negação, quanto em sua valorização, de qualquer modo em sua ordenação, processos que a Europa se vê de posse.

Essa ordenação permite que, como coloca Goody, o europeu se veja como “quase uma outra ordem de seres” (1996, 1), e os outros, a seus olhos, se tornam simplesmente o Outro.

“‘Nós ocidentais somos absolutamente diferentes dos outros’, como diz o grito de vitória dos modernos ou também pleito inabalável. Incessantemente nos persegue a Grande Separação entre o ‘nós’, ocidentais, e o ‘eles’, todos os outros, do mar chinês até Yucatan, dos Inuits até os nativos da Tasmânia. (...). De tal modo, de um lado estão os ocidentais e do outro todas as outras culturas: pois, a todas as culturas é comum, serem

³² Com o expansionismo europeu, especialmente a partir do século XVII, Europa e cristandade não mais poderiam ser termos alternativos. A partir deste momento, então, é que Europa apenas passa a se referir a um território (Stichweh 2010, 82).

apenas uma cultura entre outras. Apenas o ocidente seria nenhuma cultura ou não simplesmente uma cultura³³. (Latour, 2008: 129).

Importante na idéia do Outro indistinto é menos sua indistinção, mas a possibilidade, através da sua essencial oposição ao Eu, de ser significado de diferentes maneiras pelo próprio Eu. Isso só faz sentido se retomamos o argumento que funda esta tese, segundo o qual a diferença nunca é essencial, mas sempre uma construção. Por isso, notamos que na Europa, durante “anos Habanera e Milonga eram sinônimos de tango” (Wicke, 2001: 109); que a roupa para dançar tango em Paris fora desenhada “segundo padrões orientais” (Wicke, 2001: 113); que a norte-americana Josephine Baker se tornara Rainha da Exposition Coloniale Internationale de Paris, em 1931, sem de fato ser de uma colônia francesa (Baker, 1993: 168); ou seja, que a representação do Outro é, nas palavras de Miriam K. Whaples, “arbitrariamente exótica” (1998: 21).

Mas devemos também perceber que a relação entre o europeu e o *resto* não apenas define o resto, mas também o próprio europeu. Como coloca Edward Said,

“o francês e o britânico – também, mas menos, os alemães, russos, espanhóis, portugueses, italianos, e suíços – tiveram uma longa tradição do que eu chamarei de orientalismo, um modo de lidar com o oriente que é baseado espaço especial do oriente na experiência européia ocidental. (...) o Oriente ajudou a definir a Europa (do ocidente) como sua imagem contrária, idéia, personalidade, experiência“ (2003: 1, 2).

A relação dialética entre o Eu (europeu) e o Outro (*resto do mundo*) permitiu que o exótico fosse, como diz James Clifford, “corte primária de apelação contra o racional, a beleza, o normal do Ocidente” (1998: 127). Importa, então, perceber, que a definição da cultura do europeu e do Outro – e mesmo a relação e trocas entre elas – se dará também por pares dicotômicos. Isso é dizer que a cultura do Outro não é simplesmente definida a partir dos valores europeus, mas mesmo que os valores europeus que entram na oposição só existem exatamente por essa oposição. “Estabelecer a simultaneidade com o outro, descobrir o estrangeiro também no próprio seria pressupor reconhecer esse estrangeiro em sua indeterminação categorial e

³³ Aqui, no sentido antropológico, de que a cultura é sempre a cultura do outro. Como coloca Fredric Jameson, cultura é sempre “uma idéia do Outro (mesmo quando a reassumo a mim mesmo)” (in Eagleton 2005, 43).

perceber a declaração sobre o estrangeiro como uma construção, com a qual o estrangeiro é inventado e o próprio se auto-inventa” (Gottowik, 1997: 137, 8).

A condição do europeu, contudo, é poder determinar o lugar do Outro nos pares dicotômicos e a valorização de cada termo a partir de sua própria perspectiva. Dessa forma, no século XIX “tudo o que é afastado da matriz moderna ou ocidental – e para os raciólogos, da raça branca – é hierarquizado, catalogado como inferior e anterior. A receita para ‘recuperar o atraso’ é curvar-se ao modelo que já foi testado” (Mattelart, 2005: 18). Ainda que seja à força, ainda que leve os europeus ao desespero, como em uma petição que colonizadores alemães fizeram ao Reichstag, por volta de 1900, em referência a colônias no sudoeste africano:

“Desde tempos imemoriais nossos nativos cresceram para a preguiça, brutalidade e estupidez. Quanto mais sujos eles são, mais se sentem a vontade. Qualquer homem branco que tenha vivido entre nativos acha impossível tomá-los como seres humanos em qualquer sentido europeu. Eles precisam de séculos de treinamento como seres humanos, com paciência infinita, estreiteza e justiça” (Mann, 2005: 102).

Por isso que, para o “bem da humanidade”, um conselheiro colonial alemão, Dr. Paul Rohrbach, expressou que “por nenhum argumento pode ser mostrado que a preservação de qualquer grau de independência, prosperidade nacional ou organização política pelas raças do sudoeste da África seria de ... vantagem para o desenvolvimento da humanidade” (in Mann, 2004: 101).

Essa humanidade – cuja idéia universalista existe na Europa ao menos desde Santo Agostinho – passou a ser medida pelas réguas do contexto do século XIX, momento subsequente, não podemos nos esquecer, das primeiras declarações de direitos, como a “Carta de Direitos da Virgínia”, de 1776, que fora adicionada à Constituição norte-americana de 1791, e a “Declaração de Direitos do Homem e do Cidadão”, de 1789, proferida pelos revolucionários franceses. Em comum os dois documentos contêm o princípio de que “todos os homens são iguais”. Se a visão desses, então, aparenta a universalidade ao apontar a “todos os homens”, elas são restritivas ao determinar, a partir da experiência do contexto, a que se referem “homens”. Harro von Senger aponta que dessas declarações a mulher estava excluída, não sendo, naquele momento, detentora de direitos. Isso se comprova pelo fato de uma mulher, Olympe de Gouges, ter proposto a “Declaração dos Direitos da mulher e das Cidadãs” em 1791 e a enviada para a

Assembléia (Senger, 1993: 54, 5), sendo sua audácia condenada com a sentença de morte. De fato, no universal da humanidade, a mulher não apenas não estava incluída, mas sua demanda deveria ser excluída à força.

Julia Kristeva também é bastante feliz ao mostrar, no mesmo contexto, uma outra exclusão: a do estrangeiro, a partir do momento em que Homem decai para cidadão na Declaração francesa. Diz Kristeva que o homem livre e igual é,

“de facto o cidadão. O Art. VI da *Declaração* substitui o conceito ‘Homem’, que abre o Art. 1, pelo de ‘cidadão’, que necessariamente se impõe à determinação incerta da natureza social e nacional de sua Humanidade, que nos artigos anteriores, passo a passo, foi introduzido e precisado: ‘Art VI. A lei é a expressão da vontade universal. *Todos cidadãos têm o direito*, pessoalmente ou por meio de seu representante, de participar de sua criação (...)’ (1990: 164).

Com o desenrolar da revolução o estrangeiro, o não-cidadão, que, portanto, não entrava no conceito de Homem naquele contexto, começa a ser condenado e Robespierre o torna, em discurso de dezembro de 1793, culpado pela crise da revolução (Kristeva, 1990: 174). Nesse momento, então, como aponta Stichweh, o estrangeiro perde seu lugar no sistema político do estado e passa a ser visto como fonte de intranquilidade. Mesmo nas universidades, onde por séculos possuía destaque e proteção, a partir dos séculos XVIII e XIX o estrangeiro perde seus privilégios. “Agora, contudo, a questão é a integração em uma cidadania, que é imaginada como uma *população homogeneizada* (...)” (Stichweh, 2010: 105)

Dessa forma, o discurso universal, ao criar seus duplos (Baudrillard, 1996: 171-173), prevê uma definição da diferença que leva, necessariamente, à classificação, algo que já vimos no capítulo anterior. Isso afeta como a cultura do Outro será vista, a partir de uma organização classificatória que pressupõe hierarquias e controle. É desse modo que o racismo se manifesta no século XIX, através de uma diferenciação absoluta, pressupostamente essencial, que ordena essas diferenças por mandamentos assumidamente científicos que servem diretamente ao próprio ordenador da diferença. Assim, aquele conselheiro econômico alemão, aqui citado nas palavras de Michael Mann, propõe que: “O progresso, ele [o alemão] continuou a explicar, viria de fazer as ‘raças africanas’ servirem às ‘raças brancas’ ‘com a maior eficiência laborativa possível’” (Mann, 2004: 101).

Também é em nome do mesmo progresso e da mesma hierarquia que o Outro é organizado em sua valorização, no discurso do exótico. Isso se nota na questão da coleção e exposição de objetos estrangeiros, como nos mostra James Clifford. O autor parte da noção de C.B. Macpherson, segundo a qual surge no século XVII o “individualismo possessivo”, com a “emergência de um ser ideal como proprietário: o indivíduo rodeado por propriedades e bens acumulados”. Se a reunião de objetos não é nova, nova, contudo, é a necessidade da posse desses objetos. Contudo, “o ser que deve possuir, mas não pode ter tudo, aprende a selecionar, ordenar, classificar em hierarquias – a fazer ‘boas’ coleções” (Clifford, 1988: 218). E, dessa forma, em um processo que culminou no meio do século XIX, os objetos recolhidos eram organizados e classificados como um “microcosmo, um ‘resumo do universo’”.

“Por volta do fim do século [XIX] o evolucionismo tinha dominado os arranjos dos artefatos exóticos. Se os objetos eram apresentados como antiguidades, arranjados geograficamente ou por sociedade, espalhados em panóplias ou arranjados em ‘grupos de vida’ [*life groups*] realistas ou dioramas, uma história do desenvolvimento humano era contada. O objeto deixara de ser uma ‘curiosidade’ exótica e era agora [no fim do século XIX] uma fonte de informação totalmente integrada no universo do Homem Ocidental. O valor dos objetos exóticos era sua habilidade de testemunhar para a realidade concreta de um estágio anterior da Cultura humana, o passado comum que confirma o presente triunfante da Europa” (Clifford, 1988: 228).

O texto de Clifford nos encaminha a pensar, então, no papel da antropologia na ancoragem do exótico neste contexto da modernidade em referência ao discurso universal. Como o próprio autor aponta, a área está vinculada ao processo colonial, ainda mesmo no começo do século XX, quando no Insitut d’Ethnologie “um fluxo regular de oficiais coloniais estudaram método etnográfico como parte de seu treinamento na Ecole Coloniale” (Clifford, 1988: 61). A relevância da antropologia para este momento do texto é duas, na verdade. Em primeiro lugar, ela revela um dos modos típicos de se encarar o exótico no século XIX: a ciência. É oportuno aqui lembrar as fases pelas quais os objetos africanos passaram em sua recepção no ocidente, segundo propôs Christopher Steiner. Se no princípio ele é tratado como curiosidade, a partir da segunda metade do século XIX,

“quando o campo da antropologia começa a evoluir de passatempo amador para uma empreitada científica, o status da arte africana é elevada de curiosidade artificial para

artefato etnográfico. (...). Quando desenvolvendo seus planos para a abertura do Musée d'ethnographie du Trocadéro, Paul Rivet e Georges-Henri Riviére enfatizaram em 1929 que os artefatos 'primitivos' eram para ser entendidos como meio para informar, ao invés de agradar” (Steiner, 1994: 109).

A idéia de educar se relaciona com as idéias de razão e progresso aqui já tratadas. Especialmente a educação que os objetos apresentavam era mostrar ao cidadão comum a linha do tempo, podendo ver nos objetos etnográficos as origens possíveis da civilização que naquele momento os visitantes viviam. Um livro do Museu Britânico, de 1911, sobre sua história, fala dos “variados objetos na Galeria Etnográfica” que “representa[ia]m os vários pontos de início da civilização mundial”, sendo que o capítulo do livro em que a citação aparece se chama “*Civilization in the Making*” (in Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 21). Fora dos espaços mais restritos, também as obras de popularização científica relacionam o passado do civilizado com o presente selvagem. Já em 1962 a edição *The Epic of Man*, da Time-life, apresenta em sua seção terceira as “*Living Societies of the past*”, com os capítulos “*Stone age cultures of today* (14); “*The Neolithic life in the 20th Century*” (15) e “*The Ancient ways in modern Nepal*” (16). No capítulo 14, por exemplo, lê-se “vivendo em áreas remotas e hostis, os aborígenes australianos e alguns esquimós Caribou mantiveram modos primitivos” (Canby, 1962: 243). No capítulo 15, homens tribais bérberes seguem o modo de seu ancestral mais de 5.000 anos atrás” (Canby, 1962: 257), pressupondo, portanto, a a-historicidade deste povo³⁴.

Essas noções retomam uma visão ainda do século XVIII, como se nota em Herder e Rousseau, tidos como precursores da área antropológica, que relacionavam os povos exóticos ao distante e antigo. Em referência à música, dizia Rousseau:

“É sabido que nossa harmonia é uma invenção gótica. Aqueles que argumentam achar o sistema dos gregos no nosso são ridículos. (...). Mas as pessoas que não usam instrumentos de cordas tem inflexões em seu cantar que nós [europeus] consideramos falsas porque eles não se encaixam no nosso sistema e nós não nos preocupamos em notá-las. Isso pode ser observado no cantar dos selvagens americanos, e é necessariamente observável em vários períodos da música grega também, se essa for estudada sem os preconceitos em favor da nossa própria” (1986: 66. Nosso grifo).

³⁴ No epílogo da edição da Time-Life a idéia de progresso retorna. Nele lê-se: “Herdeira de um longo passado, a civilização tecnológica moderna está impingindo sobre povos de culturas menos avançadas” (Canby, 1962: 287).

Já na virada do século XVIII para o XIX, Johann Gottfried Herder propõe tal qual Rousseau. Para ele, “é natural que o Árabe, que é uma peça com seu cavalo, o entenda melhor do que um homem que monta um cavalo pela primeira vez – quase tão bem quanto Heitor na Ilíada que podia falar com aqueles [cavalos] que eram seus” (1986: 89). Herder também pensava, em outro exemplo que trazemos, que haveria um progresso na língua, segundo o qual em primeiro lugar apareceram os verbos, em seguida os primeiros nomes e, enfim, os artigos. Interessante para nós é que ele considera que justamente “as línguas orientais estão cheias de verbos como raízes básicas da língua. (...). Todas as línguas não polidas estão repletas com essa origem [verbo], e em um dicionário filosófico dos orientais todo radical de palavra com sua família – corretamente colocada e sonoramente evoluída – seria um quadro do progresso do espírito humano, uma história de seu desenvolvimento (...)”. (1986: 132).

Ainda, argumenta Herder que

“com os selvagens da América do Norte, por exemplo, tudo ainda é animado: todo objeto tem seu gênio, seu espírito, e que o mesmo é verdade com os gregos e orientais é atestado por seu mais antigo vocabulário e gramática. Eles são o que toda a natureza era para seu inventor: um pantheon, um reino do animado, dos seres atuantes” (1986: 133).

E, por fim, segundo Herder de forma lapidar, “(...) os hurões, os brasileiros, os orientais, e os gregos são iguais: em todo lugar, traços do desenvolvimento da mente humana” (1986: 161, 2).

A isso a antropologia retoma, mas agora se precavendo com bases supostamente científicas, dentro da perspectiva do progresso em sua época. Importa, então, afirmar que muito embora a antropologia cumpra uma função essencial na quebra das hierarquias em relação ao Outro, no momento que tratamos aqui isso não é desconexo da noção de progresso, também impregnada nos esforços de então da área.

Outra relevância da antropologia que gostaríamos de apontar está na separação institucional que essa área acaba permitindo entre arte moderna e artefato etnológico. No item sobre a nação apontaremos para a ruptura entre arte e cultura exótica, mas no momento nos interessa essa outra dicotomia. As esculturas africanas do Museu do Homem, em Paris, como percebeu Clifford, “não encontraram espaço ao lado de Picasso do Museu de Arte Moderna, localizado a poucas ruas de distância” (Clifford, 1988: 140). Essa separação, também tomada a

partir separação baseada em uma noção universal – a de arte – e, assim, de seu duplo, exterior – o artefato –, determina os espaços do exótico e sua condição de articulação com o quadro de referência.

Justamente aqui se nota, por fim, como a valorização dos objetos particulares – da diferença, que funda o discurso do exótico neste momento – promovida pela antropologia, não dispensa o discurso universal (tempo, razão, progresso, História, civilização). É a relação entre os dois, em verdade, que permite a classificação entre as coisas, levando, necessariamente, a suas hierarquizações. O discurso do exótico não é simplesmente, portanto, a supressão do particular ou a negação do universal. Ao contrário, o que faz desse o discurso da diferença no século XIX é justamente sua complexidade, capaz de reunir ambos os impulsos daquele momento. É na tensão entre o universal e o particular, portanto, onde encontramos o discurso do exótico.

É isso também que vemos no campo da música. A proposta, aqui já citada, da música absoluta, que marcará neste campo a separação entre erudito e popular, o que será visto no próximo item, define a entrada do externo, do exótico, em seu quadro. Em outras palavras, o exótico é um dos externos ao campo erudito e agora sua música é discursada em referência ao universal europeu, a partir do próprio universal, com valores descritivos e por esse determinados. A música exótica, portanto, será sempre um déficit. Assim, a música do Outro é irracional, não civilizada, sem notação, sem especialista, sem artista, desprovida de compositor, de indivíduo, não-autônoma – portanto não livre – e a-histórica. Isso pode ser tomado, é bom que se diga, como elogio ou crítica; de qualquer modo, como índice de classificação.

O léxico *Der Brockhaus Musik: Personen, Epochen, Sachbegriffe*, embora contemporâneo o suficiente para trazer em seu verbete “música“ um tratamento de algo de fora da Europa, aponta com clareza essa relação. Ao contrário da música européia, a música de fora só pode ser compreendida a partir de seu contexto social e não, portanto, pela questão da autoria ou do indivíduo. Leiamos uma passagem do verbete.

“A música de fora da área histórica européia não pode ser, por princípio, isolada, mas apenas vista em relação com sua ligação humana total [*ganzheitlich-menschlichen Bindungen*]. Se coloca aqui a tarefa de se entender a diferente percepção e recepção da música. Por ela não ser, em regra, penetrada racionalmente pela arte ‘livre’ autônoma, não se pode separar prontamente os pontos de vista musicais específicos (como sistema tonal, atribuição da relação numérica [*Zuordnung von Zahlenverhältnissen*], significado

da música [*Sinngebungen der Musik*]) das pressuposições empíricas e sociológicas-culturais” (2001: 511).

A *alla turca*, que arbitrariamente passou a representar a música turca na Europa, era sempre apresentada como deficiente em relação à música européia (Hunter, 1998: 51). A falta de notação musical é levantada para apoiar tal deficiência, relacionando a música turca (agora indistinta) com uma pressuposta irracionalidade, servindo de parâmetro para a relação hierárquica com a música ocidental. “Para (...) observadores, a falta de notação na música turca era mais uma evidência de irracionalidade. Charles Blainville, por exemplo, notou que os turcos não tinham sistema racional de música; eles mal anotavam suas canções” (Hunter, 1998: 50). Percebamos como este processo de colocação de valores hierárquicos é rápido: até bem pouco tempo antes Mozart e Beethoven prezavam a música que não era lida (Small, 1998).

O mesmo processo se nota quando a questão se volta para os ciganos, pessoas relacionadas à música que impacta o exotismo na Europa. Em 1841, os Ciganos são assim descritos por uma enciclopédia alemã: “um amor pela indolência e liberdade, que, com propensão à trapaça e ao roubo, é acima de tudo inerente em seus caracteres” (F. A. Brockhaus, in: Bellman, 1998: 78). Contudo, os ciganos, em contraposição a sua imagem “de sub-humanidade criminoso”, eram tidos “como músicos de talento sublime, dado por Deus”. E

“não apenas as citações de Barber, Kohn e Liszt, mas também os comentários de Robert Walsh caracterizam a musicalidade Romani como *natural*, não ensinada, como se dada a eles (presumivelmente em sua estado selvagem) pela natureza. O poder de sua música parece vir de uma necessidade física de expressar suas alegrias e tristezas ,animais‘; a habilidade de qualquer aprendizagem musical mais elevada é claramente sentida como além deles. (...). Uma similaridade imediata é vista aqui entre as várias músicas afro-americanas (Ragtime, Blues, Jazz, etc.). Ambos, roma e afro-americanos conhecem a dicotomia entre revulsão e mal-tratamento e, paradoxalmente, admiração e inveja causados por seus talentos (talentos aos quais eles não podem reclamar crédito) supostamente dados por Deus“ (Bellman, 1998: 80).

Portanto, aqui se nota com clareza que a música exótica – não apenas aquela dos ciganos – era vista como natural, que não se aprende. Isso é o oposto da música ocidental, espaço dos especialistas, cujo aprendizado pressupõe um mestre e cujo esforço requerido é maior “do que escalar uma alta montanha”, como já ensinava uma Léxica de 1732 (Walter, 2001 [1732]).

Também na passagem acima podemos perceber que tanto a valorização quanto a crítica (exclusão) se baseiam na mesma estrutura discursiva, que ordena a diferença e a hierarquiza.

Dessa forma, a música exótica só pode ocupar o espaço determinado para o campo da música erudita através da representação necessária feita pelo artista europeu, esse sim “completo”³⁵. Em outras palavras, a música exótica só entrará nos espaços mais consagrados da música na Europa, nas casas sinfônicas e nas Óperas, pelas mãos de Liszt, Mozart, Rameau, Chopin, Debussy etc. O exótico, neste espaço, é limitado à sua representação, portanto. Ele, enfim, nunca possui uma apresentação autônoma; precisaremos esperar a segunda metade do século XX para vermos a música exótica autonomamente apresentada nesses espaços, algo que trataremos no capítulo seis.

Se percebemos que toda representação é uma forma de poder³⁶, o artista ocidental tem o poder sobre a cultura exótica no momento em que ela precisa ser por ele representada. Interessante pensar que esse artista atua como um suplemento, no sentido que Rousseau propôs pensar a relação entre a escrita e a fala. Acompanhamos aqui a leitura de Derrida sobre o tema, que propõe que para Rousseau a escrita seria um suplemento à fala – perigoso, pois a desnatura. O suplemento, então,

“não se acrescenta senão para substituir. Intervém ou se insinua *em-lugar-de*; (...). Mas sua função comum reconhece-se em que: acrescentando-se ou substituindo-se, o suplemento é *exterior*, fora da positividade à qual se ajunta, estranho ao que, para ser por ele substituído, deve ser distinto dele. Diferentemente do *complemento*, afirmam os dicionários, o suplemento é uma ‘adição *exterior*’” (Derrida, 2006, 178).

Embora Rousseau entenda que “a negatividade do mal sempre terá (...) a forma de suplementariedade”, é essa que funda a relação, no campo erudito da música, entre o artista genial e a música exótica. O artista genial é o exterior do Outro, que é seu exterior no momento

³⁵ Veremos a seguir, no item sobre a nação, que na esfera popular a realidade é outra.

³⁶ Como pondera Gisela Welz “Todas as formas de representação inerentes, mesmo as mais simples, mas também a forma mais efetiva de poder é o direito de representar [*darzustellen*] o outro pela prática de representação. Esse direito é distribuído desigualmente; o acesso às possibilidades de se criar representações são determinados por regulações sociais, que definem quem pode ser o sujeito e quem pode ser o objeto da representação. Na prática de representação folclórica/etnográfica [*volkskundlichen*] os sujeitos, sem excessão, são os etnógrafos/folcloristas [*Volkskundler*] e os objetos – quase sempre – coisas ou formas de ação, que são descritas como de grupos de pessoas definidos como tradicionais” (Welz, 1996: 85).

em que há a proposta de uma diferença essencial entre o Eu e o Outro. Contudo, é apenas o artista genial que pode suplementar esse Outro, dono de uma cultura sempre incompleta aos olhos europeus do século XIX. Assim, a cultura do Outro, presa à natureza e à tradição, não é apenas substituída, mas acrescentada, na idéia de que seus déficits, suas falhas aos olhos europeus, serão preenchidos e “corrigidos” por aquele que atingiu o ideal artístico. Veremos a seguir que a música exótica e a música popular possuem uma relação bastante íntima no século XIX. Por isso, a citação a seguir de Peter Burke faz sentido ao que buscamos mostrar aqui:

“A música tinha de ser escrita, visto que não havia outra forma de preservá-la, e escrita segundo um sistema de convenções que não fora feito para tal tipo de música. Ela era destinada a um público de classe média com piano e ouvido afinado para as canções de Haydn, e posteriormente Schubert e Schumann: assim, como confessam as páginas de rosto dessas publicações [que registravam a música popular], ela tinha de ser harmonizada (...). William Chappel publicou uma coletânea de ‘árias nacionais inglesas’ (canções populares) no início do século XIX; nessas versões impressas, ‘foram impostos padrões harmônicos acadêmicos a melodias populares, suprimidas as antigas modalidades, igualadas as afinações irregulares’” (Burke, 2010: 46).

Não basta, portanto, um artista ocidental reproduzir a música do Outro, mas sim suplementá-la, acrescentar a ela todos os ingredientes que justamente a diferenciam da música autônoma européia. Como anota Max Peter Baumann, pensando nas gravações de Albert Friedenthal, de 1911 – *Stimmen der Völker in Liedern, Tänzen und Charakterstücken*, “como era o caso com numerosas das primeiras gravações fonográficas da Edison por volta de 1900, tais canções e coleções eram primeiro arranjadas harmonicamente para o piano para serem levantadas à ‘mais alta ordem’ do interesse artístico ocidental” (1996: 32). A música exótica que atua no campo da música erudita, portanto, precisa ser elevada à alta ordem ocidental para que possa ser executada. Para tanto, ela precisa ser representada – pelo compositor/artista ocidental – e suplementada por esse, segundo as regras geradas naquele campo. Ela é, portanto, sempre um discurso do Eu em relação ao Outro; sua voz nunca é autônoma. O suplemento, que para Rousseau seria perigoso, funda a relação entre a música erudita e a música exótica em um momento no qual o universal da música é o quadro de referência.

Partamos agora para entender o outro quadro de referência do exótico, e também seu espaço primordial de articulação: a nação.

A nação

Como já anotamos no princípio deste capítulo, a nação incorpora o universal. Na verdade, o discurso universal é essencialmente um discurso das nações européias e nisso se percebe uma tensão fundamental com o particular. Um passo além, contudo, essa tensão está também na própria formação nacional. Se em relação ao concerto de nações, cada nação em si é um particular, em relação a seu próprio espaço interno, a nação européia busca se firmar como um universal, detentora de um monopólio de sentido em relação ao qual todas culturas existentes se organizam – sendo elas extintas ou ordenadas hierarquicamente. Dessa forma, o primeiro papel que as nações devem empreender é a uniformização ou purificação cultural de seus territórios.

Lembremos rapidamente do processo que se empreendeu para tanto em relação à língua nacional. Notemos, que

“até meados do século XIX a França era ‘uma profusão de línguas’; ‘de acordo com os dados oficiais, em 1863, 8.381 das 37.610 comunas não falavam francês: cerca de um quarto da população do país. (...). Resumindo, o francês era uma língua estrangeira para um número considerável de franceses’. O Estado deve portanto tomar medidas decisivas para promover a integração nacional: a escola é a instituição que sintetiza este esforço. Ao tornar obrigatório o ensino primário e difundir o sistema educacional em todo o país, o braço do Estado consegue chegar ao mais longínquo rincão. Mas a escola não é somente um elemento de padronização lingüística. Ela ensina, sobretudo ao camponês, ‘maneiras, moralidade, alfabetização, um conhecimento da França e um sentido das estruturas legais e institucionais que transcendem o limite da comunidade. (...). Com a reforma do ensino, sobretudo a partir de 1880, o imperativo de levar os ideais da República às aldeias se acelera e, à medida que o camponês se transforma em francês, sua cultura tradicional cede lugar a uma cultura nacional” (Ortiz: 1991, 39, 40).

Uma nação se fundava, especialmente, em torno da língua, o que significa que um espaço no qual há uma profusão de línguas dificilmente seria, ao menos no século XIX, pensado como uma nação. Essa relação entre pureza da língua e pertencimento nacional se coloca agora de forma definitiva.

“Eugene Weber (...) descreve como a maior parte dos habitantes na França, mesmo em 1870, não se considerava da nação francesa. (...). Em 1864 o ministro da educação Duruy pediu a seus inspetores para investigar as línguas faladas pelo país. Seu ministro então desenhou mapas nacionais de habilidade lingüística dos departamentos. Pelos departamentos da Bretanha, Alsácia-Lorena, e quase todo o sul, 40 por cento ou mais da população não falava francês (...). Um inspetor visitando o distrito rural Lozère no sul perguntou a crianças na vila da escola, ‘em qual país a Lozère está situada?’ Nenhum podia responder. Por volta de 1880 um outro inspetor achou mais conhecimento, reportando ‘que eles dizem que estão na Lozère, e quando eles atravessam as montanhas eles vão à França (...)’. Agora eles sabiam onde a França estava. Mas estava em algum outro lugar” (Mann, 2005: 59).

Por isso a preocupação do Estado em uniformizar a língua nacional, o que pode ser visto em um relatório do abade Grégoire, de 4 de junho de 1794:

“Com trinta diferentes patoás, ainda estamos, no que diz respeito à língua, na torre de Babel, ao passo que no que diz respeito à liberdade, formamos a vanguarda das nações [...]. Cidadãos, vós detestais o federalismo político; abjurai também o da linguagem: a língua deve ser uma como a República. De norte a sul, em toda a extensão do território francês, faz-se necessário que tanto os discursos como os corações estejam em uníssono. Esses dialetos diversos saíram da fonte impura do feudalismo; só essa consideração basta para torná-los odiosos a vós; eles são o último elo do grilhão que a tirania vos opôs; apressai-vos a quebrá-lo. Homens livres, abandonai a linguagem dos escravos para adotar a dos vossos representantes, a da liberdade! Como podeis decidir sobre a aceitação das leis, amá-las, e a elas obedecer, se a língua em que elas são escritas vos é desconhecida? Propor traduzi-las seria para vós um acréscimo de despesas; isso seria retardar a marcha do governo; aliás, a maioria dos patoás apresenta uma indigência de vocábulos que só comporta traduções infieis”. (in: Mattelart 2005, 24).

Esse processo de purificação nacional, que se dá com a língua, mas também com símbolos nacionais (ver Hobsbawn & Ranger, 2002; Ortiz, 1991), com a música (ver Mueller, 1958: 255 e ss) ou mesmo com o corpo (ver Stichweh, 2010: 59 e ss) é um elemento definitivo na formação do discurso do exótico. A nação que se uniformiza, também separa os símbolos, ao colocar cada um em seu espaço atribuído, e os torna “puros”; em outras palavras, diferencia com clareza o Eu e Outro.

A noção de uniformização das nações deve ser apreendida – para que possamos pensar nosso tema – neste registro: língua, símbolos, corpos, tudo é único, autêntico, puro, portanto. Notemos que quando se pensa em nação e a relaciona à diversidade, no século XIX isso não é feito como atualmente (a diferenciação aprofundada está no próximo capítulo): é a pureza de cada cultura que deve ser mantida. Nesse sentido, Herder “celebrava um *mundo* culturalmente plural, mas não uma *sociedade* culturalmente plural” (Parekh, 2000: 73), o que o fazia dizer que “o Estado mais natural é também um povo com um Caráter Nacional” (in Minogue, 1970: 79). Dessa forma, Herder “julgava os estados de múltiplos povos como máquinas aglutinadas, artificiais... sem vida interior” (Minogue, 1970: 79). Friedrich Schlegel vai no mesmo sentido, quando diz que “é muito mais apropriado para a natureza que a raça humana seja estritamente separada em nações do que várias nações serem misturadas, como ocorrera em tempos recentes” (in Greefeld, 1992: 369).

Dessa forma, no processo de formação nacional, em geral uma cultura – ou etnia – se confunde com a própria nação. Como mostrou Michael Mann, isso muitas vezes significou a própria extinção de outras culturas, ao menos daquele território. O Tratado de Versailles, aponta Mann, “substituiu partes européias e austro-húngaras dos impérios multi-nacionais russos e otomanos por uma dúzia de estados. Afora a Tchecoslováquia e Jugoslavia, cada um fora efetivamente atribuído a uma etnicidade dominante que abarcava pelo menos 65 por cento de sua população” (Mann, 2005: 67).

Assim, a nação européia moderna precisa se “reduzir ao uno”, conforme formulado por Auguste Comte, o que se vê expresso “na invenção do indivíduo uno, das instituições homogêneas” e culmina, enfim, “na ‘forma’ do Estado-nação” (Maffesoli, 2009: 131). Como aponta Mandry “a unidade da cultura deveria garantir a unidade da nação, na qual nação e cultura tivessem idealmente o mesmo escopo (...) (Mandry, 2004: 11)”. Nessa relação unitária, a nação então precisa ser pura, relacionada a um povo e a uma cultura, tendo as diferenças apagadas³⁷ ou ordenadas a partir desta pureza tornada um universal nacional.

³⁷ No extremo, a diferença era apagada pelo genocídio, em nome de concepção de civilização, progresso ou mesmo democracia (ver Mann 2005). Entre 1788 e 1901 a população aborígine da Austrália foi exterminada em 80%. Nas Américas o extermínio foi de 90%. Nos EUA, entre a era pré-colombiana e o censo de 1900, o extermínio foi de 95% da população nativa. Na Califórnia, entre 1849 e 1860 foram exterminados 80% dos nativos, durante o Golden Rush. “O Terceiro Reich ao menos demorou doze anos e matou 70% dos judeus europeus” (Mann 2005, 76).

Em verdade, a pureza é um elemento central na idéia cultural do europeu, sendo condenados, do outro lado, a mistura e o híbrido. A questão racial era onde se via com mais clareza a preocupação com a pureza, algo que evidentemente chegará a seu extremo no nazismo, mas que no século XIX já é decisivo, como se nota na seguinte passagem:

“Uma figura de destaque no discurso racista-biológico fora Eugen Fischer, que lançou os resultados de sua expedição de campo ‘científica’ no ‘sudoeste da África alemã’ sob o título ‚Die Rehobother Bastards und das Bastardisierungsproblem beim Menschen‘ (1913). Entre as condições prevalecentes da época este livro se tornou rapidamente em uma obra padrão e seu autor ascendeu a ser um acadêmico [*Gelehrte*] internacionalmente respeitado. A fama contemporânea de Fischer resultou, acima de tudo, de ele ter transferido os resultados das regras de Mendelsohn, que até ali valiam para os cruzamentos de tipos de plantas e animais, também para as espécies humanas. Apesar de resultados contrários, Fischer desejou a assertiva bastante espalhada sobre os efeitos desvantajosos até perigosos da mistura racial e cultural dos homens“ (Ha, 2005: 37).

Outras pesquisas buscavam mostrar que o mestiço adquiria diversas disfuncionalidades. De um lado, essas eram ligadas a alguma falta, como a esterilidade, “inteligência diminuída, associação criminal, defeitos físicos, e fraquezas características. Nesses discursos a ‘mistura de raça’ era descrita como portadora de decadência cultural e amoralidade”. De outro, ligadas ao excesso, como “na forma de crescimento anormal, desproporções corporais e sexualidade excessiva” (Ha, 2005: 29). E Le Bon, que tanto discriminou a massa e a multidão, também não guardava boas noções sobre a mestiçagem. Para ele, ela era “degenerência” (Mattelart, 2005: 27).

Mais importante para nosso estudo é retomar uma noção de Latour, que mostra que o Ocidente no século XIX guardara a pureza para si e o híbrido para o Outro, e pensar no contexto do exótico. Notemos que aquela autonomização do campo musical, como de maneira geral os processos de autonomização, necessária para a formação da música erudita é também um procedimento de purificação. É justamente pela purificação que a música pode se propor universal nesse contexto. A música absoluta, lembremos, tornou a música na “mais elevada posição entre as artes; e em sua criatividade livre, ela se aproximou do ‘espírito puro’, da verdade universal e absoluta”. A música se tornava, então, “independente das atualidades físicas do mundo e, portanto, uma língua ‘universal’” (Mueller, 1958: 291). A busca pelo universal já

foi tratada aqui. Apenas reparemos que essa busca se relaciona à pureza nesse contexto³⁸. A música ocidental, portanto, é universal porque é pura e vice-versa.

Em oposição ao ocidente, a música exótica assume a noção de híbrida. Contudo, essa idéia de híbrido não é simples, já que a cultura exótica é também em si um puro, no momento em que há uma série de misturas aos quais ela não pode se envolver. Ela é híbrida porque não é autônoma – ou seja, se mistura ao contexto social, à natureza etc –, mas é pura, pois não pode se misturar especialmente com os valores da modernidade ocidental, a não ser em uma ordem definida pelo próprio ocidente.

Essa complexidade puro-híbrido pode ser mais bem entendida pela idéia da autenticidade. É necessário que lembremos que a questão da autenticidade adquire aqui duas semânticas, sendo, de qualquer maneira, sempre um valor positivo no século XIX. Para o ocidental olhando para si, ser autêntico significa se valer dos próprios desígnios do Eu para a vida em sociedade (Taylor, 2009) e, especialmente, para a produção artística; ser autêntico é agir pela própria consciência e pelo próprio espírito. Na visão do mesmo ocidental, olhando para o Outro, o autêntico se refere, justamente, à sua não mistura com os valores ocidentais, ainda que dentro do Outro indistinto haja misturas. Ou seja, autêntico, em termos do tratamento ao exótico, é a tentativa de uma separação clara entre a cultura européia e a cultura do Outro, dentro do próprio espaço europeu.

Portanto, a noção de autêntico não se contradiz à noção do Outro indistinto. Afora os ambientes etnológicos, onde havia mais precisão na descrição do Outro, o Outro poderia de fato ser indistinto e, ainda assim, preservar sua autenticidade caso se distinguisse ao máximo do Ocidente. De fato, no século XIX, lamentava-se, “que o oriente permanecia cada vez menos oriental, pois Mahmud II regulou a modernização dos costumes tradicionais” (Von Beyme, 2008: 108). O pintor Théodore Chassériau (1819-1856) “escreveu com lamento a meia-voz (*im Unterton*), que as cidades argelinas – com excessão de Constantine – já se pareciam totalmente européias e procurava mais elementos islâmicos e turcos. A seu irmão, ele escreveu: „...por sinal ... a cidade na qual estou é tão grande e tão francesa como Châlons, Mâcon etc”” (in Von Beyme, 2008: 115). Em verdade, esse é o grande dilema cultural do imperialismo: se buscava levar a “civilização” aos outros povos, mas se lamentava se esses se “civilizavam”.

³⁸ A retirada da letra e de tudo o que não é “exclusivo” da música também marca este movimento de purificação.

Essa busca pela autenticidade, em um mundo no qual a modernização avançava, naturalmente necessitava de certos artifícios, sendo esses despercebidos por uma necessidade de se crer no autêntico. Assim, quando Josephine Baker e sua trupe se apresentaram no *La Reveu Nègre* em Paris, apesar do sucesso, “o público teria preferido de longe que o elenco fosse mais negro, lembrando os africanos recém saídos do barco. Por causa disso, a própria colorida Hazel Valentine foi forçada a aplicar maquiagem preta no corpo (...)” (Baker, Chase 1993, 116).

Desse e de outros modos, o “autêntico” do exótico podia ser mantido, exatamente por ser um discurso centrado no Ocidente e por ele articulado. Theophile Guatier apontou na primeira vez que viu uma dança espanhola na Espanha, após ter contato com ela por anos em Paris, que “a dança espanhola só existe em Paris, assim como conchas são encontradas apenas em lojas de curiosidade, nunca na beira-mar” (in Parakilas, 1998: 148). E ele continua em *Voyage en Espagne*, de 1840:

“Em mais algumas voltas da roda eu perderei talvez uma de minhas ilusões e ver a Espanha de meus sonhos se esvaír – a Espanha do *Romancero*, das baladas de Victor Hugo, das novellas de Mérimée, das histórias de Alfred de Musset. Ao cruzar a fronteira eu me lembro do que o bom e espirituoso Heinrich Heine me disse em um concerto de Liszt, com seu sotaque alemão cheio de ‘humor’ e malícia: ‘Como você vai conseguir falar da Espanha uma vez que estiver lá?’” (in Parakilas, 1998: 147).

Não devemos, contudo, pensar que o autêntico é meramente uma criação européia, desvinculada das culturas de referência. Supor isso é supor a existência essencial de uma cultura, o que não fazemos. O que importa notar é o poder de representação do discurso do exótico. Esse poder, inserido no contexto imperial, se alimenta em seus momentos de exibição. Os historiadores nos ensinam que as colônias européias representavam mais do que um ganho econômico, mas também um ganho simbólico. Uma nação se mostrava mais importante no concerto internacional por ter colônias, ainda que essas não resultassem exatamente em grandes lucros. Por isso, expor esse poderio se tornou uma das funções das Exposições Universais e Coloniais. Elberfeld explica que é justamente com as exposições universais que os europeus passaram a ter a imagem das ‘outras culturas’, incluindo a música, como ocorreu com Debussy ao se encantar pela música de Java em uma dessas ocasiões (Cooke, 1998). Em 1852 ocorre a primeira Exposição Universal em Londres. Contudo, as três primeiras edições eram concentradas

em produtos europeus e americanos. “Isso se modificou em 1867, quando o governo francês tornou disponível aos países não europeus na segunda Exposição Universal de Paris, aquela (...) do Campo de Marte, concebida como uma coleção etnográfica em miniatura” (2007: 88). Nessas exposições, então, as colônias, como jóias da civilização, eram expostas ao público. Como aponta Hobsbawn:

“Em suas grandes exposições internacionais (...) a civilização burguesa sempre se glorificou em seu triplo triunfo da ciência, tecnologia e manufatura. A era dos impérios também se glorificava em suas colônias. No fim do século os ‘pavilhões coloniais’, até então virtualmente desconhecidos, se multiplicaram” (1994: 70)³⁹.

É evidente a função política do exótico, assim como a função científica no mesmo contexto, em relação a qual a etnologia nasce, organizando sincronicamente os diferentes espaços culturais. Contudo, o que nos interessa aqui é que o leitor mantenha em mente como o exótico se discursa no quadro de referência nacional dentro do contexto do século XIX.

Mas não é só. É importante que se perceba que a nação ao mesmo tempo em que encarna o universal, explicita a divisão entre interno e externo. A separação entre o de dentro e o de fora nunca fora tão clara quanto na era das nações. A própria noção de estrangeiro ganha uma relevância maior neste momento e uma necessidade de definição mais clara. Como aponta Julia Kriteva

“O estrangeiro é definido em princípio de acordo com dois sistemas de leis: o *ius solis* e o *ius sanguinis*, o direito de solo e o direito de sangue. (...). Com a fundação dos Estados-nação chegamos à única definição moderna clara e aceitável do estrangeiro: o estrangeiro é aquele que não pertence ao Estado, no qual nós estamos, é aquele que não possui a mesma nacionalidade que possuímos” (Kriteva, 1990: 104).

A necessária oposição que a nação faz entre interno e externo também torna claro o exótico, colocando-o no mesmo registro do estrangeiro. Mas aqui há um processo interessante, sobre o qual gostaríamos de refletir. A nação define seu espaço interno como algo homogêneo, unitário, puro, universalizando símbolos que se tornam então referentes de uma cultura nacional.

³⁹ Ver sobre isso o catálogo *Exotiques Expositions... les expositions universelles et les culturelles extra-européennes France, 1855-1937*. Arquivos Nacionais. Direção Christiane Demeulenaere-Douyère. Somogy Éditions d’Art. Paris, 2010. Agradeço à Miqueli Michetti pela indicação.

Se lembrarmos que os símbolos que servem a esse papel são aqueles que antes se encontravam na cultura popular – e não precisamos traçar o histórico e os motivos para tanto aqui – temos claramente que há uma passagem simbólica da cultura popular para a cultura nacional. Isso tem implicação no exótico, pois esse então se diferencia da cultura popular (colocada no contexto unitário da nação) e passa a se referir mais especificamente à cultura do Outro, do estrangeiro. Andemos com calma neste ponto, pois ele será decisivo para compreendermos uma dicotomia fundamental em relação ao qual o exótico também se apóia: a separação entre cultura popular e cultura erudita.

Começemos justamente por isso, lembrando que o processo de separação das práticas culturais entre a elite e o povo é longo e só se realiza de fato no fim do século XVIII. Como nos ensina Peter Burke, no início da idade moderna, no século XVI, “a elite geralmente participava das culturas do povo”, ao final do século XVIII a “elite tinha geralmente se retirado” (Burke, 2010: 53). Seguindo com o autor:

“Em 1500 (é o que sugere o capítulo 2), a cultura popular era uma cultura de todos: uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para todos os outros. Em 1800, porém, na maior parte da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os profissionais liberais - e suas mulheres – haviam abandonado a cultura popular às classes baixas, das quais agora estavam mais do que nunca separados por profundas diferenças de concepção do mundo” (Burke, 2010: 357).

Essa separação se nota em vários fatos, como a adoção pelas elites de uma língua literalmente diferente da do povo⁴⁰ (Burke, 2010: 358) ou a ausência da aristocracia em eventos populares (como peças de teatros públicos – visitadas, na época de Shakespeare, tanto pela rainha, quanto por plebeus, mas ignoradas pelos monarcas do século XVIII – ou festas populares, como as de Paris, visitadas por Luis XIII, mas jamais por seu sucessor, Luís XIV). Isso também se nota pelo desaparecimento de personagens populares nas cortes a partir do século XVII; o bobo da corte faz seu último ato na Inglaterra ainda com Carlos I (reinado findo em 1649) (Burke, 2010: 363-365).

⁴⁰ Lembramos, por exemplo, da adoção pelos Hohenzollern, da Prússia, do francês como língua da corte, em detrimento do alemão, falado pelo povo (Winkler, 2000: 25). O mesmo ocorre na Rússia, onde o francês distingue a elite do povo. Essa estratégia também estará no espaço que hoje se refere à República Tcheca que, ainda sob o domínio dos Habsburgs, tem a língua alemã falada pela elite, enquanto o povo falava o tcheco. Nada disso é desejado quando há a formação das nações.

Essa cisão é importante, mas não deve ser entendida como um processo simples de rebaixamento da cultura popular. Se de fato há um desprezo da elite em relação a essa cultura, ao mesmo tempo percebe-se o perigo de sua morte pelo avançar da modernidade. Nesse momento, aliada ao movimento romântico e nacionalista que começa a aflorar na Europa, e que requer os elementos daquela cultura agora taxada de popular como base da formação de uma cultura nacional, essa cultura popular será recolhida e valorizada (Ortiz, 1992). Esse processo se dará especialmente por grupos de intelectuais, em geral também saídos das classes mais baixas, mas ascendidos socialmente pela via literária ou acadêmica⁴¹, que mais tarde servirão de base para o momento romântico europeu, tanto quanto para áreas acadêmicas como a antropologia.

O que nos importa notar agora é justamente esse duplo movimento, mas pensado em outros termos. Propomos que a separação entre cultura popular e cultura erudita (*Kultur des Volkes* e *Kultur der Gelehrten*) determinará uma relação entre externo e interno, sendo a primeira relacionada ao externo, mas referida ao quadro de referência da cultura erudita. No momento em que esse externo é valorizado, estamos no mesmo processo da formação do discurso do exótico. De fato, no período anterior à formação nacional, mas já embuído de discursos nacionalistas, o exótico se aplicava à cultura popular, tanto quanto à cultura dos povos distantes, o que faz com que um e outro sejam a todo momento relacionados. Lembremos das citações já trazidas de Herder e Rousseau em relação a isso, mas aqui trazemos mais um exemplo para retomar o raciocínio. Novamente é Peter Burke que nos informa sobre as andanças de Samuel Johnson e James Boswell no século XVIII pelas ilhas ocidentais da Escócia, em busca de recolher a cultura popular. “Boswell observou ao dr. Johnson que ‘era quase a mesma coisa que estar numa tribo de índios’, pois os aldeões ‘eram tão escuros e de aparência tão rústica quanto qualquer selvagem americano’” (Burke, 2010: 32).

Portanto, é importante perceber aqui que a cisão entre cultura popular e cultura erudita faz com que o exótico, no momento de sua valorização, se relacione à primeira. O exótico está, dessa forma, no registro da cultura popular. Isso tem uma implicação fundamental quando a nação se forma. Nesse momento, o próprio exótico sofre uma cisão e aqueles elementos que se encontravam dentro de um espaço territorial que então passa a se relacionar a um Estado e a uma nação, no século XIX são retirados da exterioridade do contexto popular e colocados na

⁴¹ Ver em relação aos intelectuais alemães Ringer (2000) e Greenfeld (1992).

internalidade do contexto da cultura nacional. Por mais que sejam ainda tidos como populares, esse popular nacional não é mais um externo, já que a nação, como aqui já se disse, é necessariamente integradora, unitária. Dessa forma, no momento da nação e do imperialismo, o exótico da cultura popular será justamente aquela cultura alheia, relacionada a “outros povos”. Notemos isso com mais clareza observando que o exótico da cultura popular pré-nacional ocupa o mesmo espaço que depois será ocupado pelo exótico da cultura alheia, no contexto do popular, já na era nacional. No primeiro momento, os apresentadores de cultura popular,

“Esses sucessores dos menestréis medievais formavam um grupo variado e versátil. Para empregar apenas termos correntes na Inglaterra entre 1500 e 1800, entre eles incluíam-se cantores de baladas, apresentadores de ursos amestrados, bufões, charlatães, palhaços, comediantes, esgrimistas, bobos, prestidigitadores, malabaristas, truões, menestréis, saltimbancos, tocadores, titereiros, curandeiros, dançarinos equilibristas, apresentadores de espetáculos, tira-dentes e acrobatas (pois mesmos os tira-dentes, operando ao ar livre, cercados de espectadores, eram uma espécie de artista de rua). Muitas das designações se sobrepunham porque as funções também se sobrepunham; esses profissionais de diversões certamente apresentavam um espetáculo de variedades” (Burke, 2010: 134).

Pois justamente nesse espetáculo de variedades é onde está Josephine Baker, já na primeira metade do século XX, se apresentando e se tornando uma das maiores celebridades da cena cultural francesa naquele momento. Seu espetáculo de maior sucesso, *La Reveu Negre*, era a segunda metade de um show, cuja primeira “apresentava vaudeville – Ski Tayma (acrobatas japoneses), a família Klein no trapézio, Saint Granier (um show de imitava estrelas parisienses), e o homem forte Louis Vasseur, que girava em sua cabeça um enorme carrossel que sustentava seis homens suspensos em trapézios” (Baker, Chase, 1993: 115). Enfim, Josephine Baker, importante representante do exotismo musical, fazia um show de variedades. De fato, o exótico do século XIX encontra uma morada na cultura popular. Ele está nos clubes de dança, nos cafés, nos cabarés, nos teatros de revista, representado pelo Ragtime, Cakewalk, Twostep, dos Estados Unidos, Habanera cubana, Tango argentino, Maxixe brasileiro, etc. (Wicke, 2001).

Portanto, por esse caminho que propusemos, o exótico se encontra nos espaços da música erudita apenas quando representado e suplementado pelo “gênio” europeu. Ali sua atuação não é autônoma, o sendo apenas na esfera da cultura popular, quando, então, é a cultura do Outro que assume os valores do exotismo. De qualquer modo, a oposição entre cultura popular e cultura

erudita é necessária para a manutenção de quadros de referência em relação aos quais o Outro é definido. A externalidade e internalidade que a nação impõe, baseada no discurso universal que ela incorpora e, assim, reúne a humanidade, aqui se coloca mais uma vez.

Todos os pares dicotômicos que vimos acima são mutuamente necessários. O exótico só existe daquela forma do século XIX enquanto houver a separação entre cultura erudita e cultura popular; arte e objeto etnográfico; nacional e estrangeiro. Se os quadros de referência e o contexto que lhes atravessa não se operam mais na contemporaneidade, é de se esperar que tanto as dicotomias caiam, quanto, por consequência, o exótico assuma uma outra semântica. Mais importante, se a noção de interno e externo não está mais dada na contemporaneidade, ainda que o exótico permaneça em nossas sociedades ele não é mais capaz de organizar o discurso da diferença. A seguir queremos propor que este é o caso da contemporaneidade.

A resignificação do exótico na modernidade-mundo

Um léxico perdura muitas vezes além das materialidades históricas que lhe deram sentido originalmente, enquanto, do contrário, uma materialidade histórica pode continuar existindo sem ser articulada pelo léxico que outrora lhe dera base discursiva. Os historiadores não nos deixam enganar: palavras que hoje utilizamos e que encontramos em tantos outros momentos históricos podem se referir, em cada momento, a questões diferentes⁴². Arte (ver: Warnke, 2001), cultura (ver Williams, 1983), ciência (ver Rossi, 2001), povo (ver Burke, 2010), todas palavras que hoje utilizamos de certo modo, em outro momento foram usadas com intenções bastante diversas. As condições eram outras, as intenções bem diferentes. Isso as torna fundadas originalmente em cada momento histórico? Ou melhor seria entender que embora haja mudanças, um léxico que permanece também revela continuidades?

Temos em nossa frente um certo paradoxo para analisar: é fato que a palavra “exótico” continua fazendo parte do nosso vocabulário hoje; contudo as materialidades que a deram forma no século XIX, e que foram descritas acima, não mais se operam como então. Como entender

⁴² Tanto quanto o oposto. Acontecimentos ocorreram no passado de modo muito similar dos que ocorrem no presente, sem que lá houvesse o vocábulo que hoje temos para descrevê-lo. Tony Judt mostra que a transferência populacional de minorias étnicas que se seguiu à II Guerra Mundial pode ser caracterizada como uma limpeza étnica. “O termo ‘limpeza étnica’ não existia, mas a realidade certamente sim (...)” (Judt, 2010: cap. 1).

isso? De um lado é importante ter em mente que de fato os léxicos são construções históricas e precisam ser compreendidos em relação a essas construções. Tanto quanto as categorias, como já nos ensinava Marx, ainda que ponderando por uma suposta universalidade dessas. Dizia o autor que é necessário entendermos que as categorias são “o produto de condições e possuem sua total validade apenas em respeito a e dentro destas condições” (Marx, 1983: 390). Mas é também necessário compartilhar neste ponto com a idéia de Stuart Hall, quando aponta que as categorias podem se manter, ainda quando o inventário se modifique (in: Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 76). Contudo, isso é pouco. É necessário compreender que as categorias que permanecem assumem novas atribuições sob os novos inventários, que revelam rupturas e continuidades com um outro tempo, no qual elas também foram significadas.

É isso o que procuramos perceber no exótico. Queremos dizer que ele é operado na atualidade, como veremos em alguns exemplos, mas não mais como organizador do discurso da diferença. Para tanto, as prévias condições históricas não estão mais presentes. Com isso, negamos a idéia de que estejamos em um período pós-exótico, de uma arte pós-exótica, quando então teríamos chegado a um momento no qual nenhum exotismo mais poderia ser conhecido, como anotaram alguns autores (ver von Beyme, 2008: 9, 10, 177). A discussão que fizemos sobre a construção social da diferença, no capítulo anterior, nos permite propor que o exótico pode ser sempre reconstruído. Mas também negamos que estejamos no mesmo registro do século XIX, quando o exótico organizava o discurso da diferença. A fragmentação das relações opera um esvaziamento da relação interno/externo que faz com o *exótico* perca essa sua característica, sendo substituído pela diversidade. Como o gato de Schröder, queremos, então, mostrar a vitalidade e a morte do exótico na contemporaneidade. Para tanto, nos apoiamos nas mudanças do contexto e dos quadros de referência que lhe deram base, conforme descrevemos até aqui. Nosso trabalho agora é pontuar as mudanças. O capítulo seguinte aprofundará alguns dos pontos e trará outros necessários para entendermos a formação do discurso da diversidade.

Começemos, então, pelo imperialismo. O fim da II Guerra Mundial marca o início do processo que levará ao fim da era colonial. Após dezesseis anos ininterruptos de guerra entre França e suas colônias, na metade da década de 1960 o mundo se vê, pela primeira vez, virtualmente livre de colônias formais. Mas não é só isso. O fim da colonização também marca sua própria condenação, quando a consciência e os fatos históricos coincidem. Livros são

lançados denunciando os males coloniais, sendo o mais marcante o de Frantz Fanon *Condenados desta Terra*⁴³ (Fanon, 1981), de 1961, e dificilmente um intelectual defenderia, como fizeram Marx e Engels com uma certa tranquilidade no século XIX (von Beyme, 2008: 105, 106), ou mesmo um político, como alguns aqui já mostrados, qualquer forma de colonização após o fim da década de 1960.

Diversas implicações advieram disso, mas agora queremos focar em uma pista que nos dá Volker Gottowik. Segundo o autor, que pensa na pesquisa etnográfica, “o fim do domínio colonial europeu” tornou

“questionável não apenas a separação entre sujeito e objeto da pesquisa e entre objeto e destinatário da informação da pesquisa, mas também dissolveu uma separação geográfica anterior entre o Próprio e o Estrangeiro. A distância entre as pessoas, que no processo de pesquisa etnográfica foram separadas, parece no momento superada, assim que os homens de todas as terras do terceiro mundo hoje estão presentes no ocidente” (Gottowik, 1997: 13, 14).

Dessa forma, a separação que se consolidou no imperialismo entre o ocidente metropolitano e o resto do mundo colonizado, entre o civilizado e o selvagem, hoje não se dá mais em termos formais. Uma das premissas em se entender a cultura do Outro como exótica, ou seja, externa, de fora, portanto perde seu ponto de referência, assim que o Outro indistinto (colonizado, selvagem) se transmuta em diversas unidades particulares, formadas pelos países que surgem neste momento. Outra questão levantada na citação de Gottowik é o fato de que o espaço em que o ocidental e o oriental circulam tampouco se diferenciam essencialmente. A mundialização da modernidade e o avanço da circulação de pessoas – por turismo e por imigração – e de bens culturais – pela mídia e pela tecnologia – desbanca a cisão formal entre o ocidente e o oriente, que em todo momento, agora, precisará ser reformada para continuar operando. De qualquer modo, esses movimentos misturam os espaços ocupados pelas pessoas e pelas culturas, o que torna difícil a separação entre o Eu e Outro, ou entre a cultura própria e a cultura exótica em termos espaciais. Retomamos isso adiante.

Mas a percepção de Gottowik aponta para um fenômeno mais abrangente. O fim da colonização formal descentra o mundo, que não mais está vinculado à roda europeia, e

⁴³ Sobre o livro de Fanon, disse Sartre: “como europeu, eu roubo de um inimigo seu livro o faço um meio para curar a Europa”, sendo a cura de seu passado colonizador, aqui referido (Sartre, 1981).

deslegitima o discurso universal proposto a partir da Europa. Como vimos anteriormente, é esse discurso que serviu como uma das referências para a articulação do discurso do exótico. Pensemos sobre este ponto.

Há, de fato, uma mudança de perspectiva na contemporaneidade, que deixa de ver o discurso universal proposto pela Europa como positivo. É necessário que se perceba, contudo, que o discurso universal europeu jamais fora pacificamente aceito fora de seu centro irradiador. Ainda no século XIX, Dostojewski já tratava da idéia de civilização, segundo o modelo europeu, com ironia e afirmava que a “alma – tabula rasa, uma coisa que vem da cera, da qual se pode imediatamente moldar um homem correto, um Homem universal, um Homuculus – precisa apenas se utilizar dos resultados da civilização européia e ler dois ou três livros” (Dostojewski, 2008: 762). E, do mesmo modo, negava a razão pura:

“Mas a razão se mostrou frente à realidade como uma falência, e sobre isso começam os Racionais, os Eruditos agora a esclarecerem, que não há de modo algum uma prova da razão pura, que a razão pura não está disponível no mundo de modo algum, que a lógica abstrata não é utilizável na Humanidade, que haveria uma razão do Iwan, do Peter, do Gustav. De fato, uma razão pura nunca houve; fora apenas uma fabricação sem fundamento do século XVIII” (Dostojewski, 2008: 795, 6).

A novidade da segunda metade do século XX, contudo, é a abrangência da condenação do universalismo europeu – presente na consciência dos próprios europeus, intelectuais, ou não – e a noção de que o projeto do século XIX fora, na verdade, a universalização de um particular; em outras palavras, o universal é substituído pelo europeu. De fato, a partir da década de 1970, o universalismo passou a ser visto como a universalização de um particular europeu, sendo então relacionado ao eurocentrismo (Biebricher, 2004: 48; Laclau, 1996: 50); tornou-se aquilo que se chamou de “etnocentrismo da tribo branca” (Balducci apud Juliano, 2003: 35). Em consequência, o universal trocou sua positividade do século XIX por uma acepção negativa, ligada à dominação européia (Schulte, 1993: 181).

A idéia de progresso é um dos discursos universais que perdem sua legitimidade. Diversos autores apontam para o fim em sua crença a partir terceiro quarto do século XX (Dosse, 2007a: 450; Latour, 2008: 18, 19; Brunkhorst, 2000: 16; Rapp, 1992: 2-4; Maffesoli, 2009:

121; Lyotard, 2005)⁴⁴. As razões para isso são várias e algumas serão tocadas nos próximos capítulos. Nos interessa notar agora que o fim da validade daquele idéia leva a duas consequências. De um lado, a história não mais se unifica a partir do referencial europeu. As outras histórias devem ser percebidas em seus próprios desenrolares e não meramente a reboque da história européia. Dessa forma, a História deve ser escrita agora no plural “histórias” (Dosse, 2007a: 320). De outro, as culturas não podem mais ser colocadas em uma linha evolutiva, onde em seu final estaria aquela que lançou a sequência da própria linha. Com isso, a Europa deixa de ser a única detentora de uma cultura do presente e do futuro e precisa assumir as outras culturas como sincrônicas em relação a ela e não como seu passado perdido, pois a história não evolui em linha reta, mas de maneira errante. Clifford se diz “especialmente cético de um reflexo quase automático – a serviço de uma visão unificada da história – de relegar povos e objetos exóticos ao passado coletivo (Clifford, 1988: 15, 6)”. Também como coloca Lévi-Strauss:

“Assim que nosso conhecimento pré-histórico e arqueológico cresce, nós tendemos a usar um esquema de distribuição espacial ao invés de um esquema de escala temporal. As implicações são duas: primeiramente, que ‘progresso’ (se este termo pode ser utilizado para descrever algo muito diferente de sua primeira conotação) não é nem contínuo, nem inevitável; seu curso consiste de uma série de limites e pulos, ou, como os biólogos diriam, mutações. Esses pulos e limites não são na mesma direção; a tendência geral pode mudar também, mais ao modo do progresso de um cavaleiro no xadrez, que sempre tem vários movimentos aberto a si, mas nunca na mesma direção. Humanidade que avança pode dificilmente ser parecida com um uma pessoa subindo escadas (...); uma metáfora mais acurada seria aquela do jogador que colocou dinheiro em vários dados e, a cada jogada, os vê dispersar-se sobre o pano, dando um resultado diferente a cada momento” (Lévi-Strauss, 1952: 21, 22).

Dessa forma, a narrativa de uma história universal da arte, que progrediu por estágios que podem ser identificados em seus autores, também é abalada. Diversos autores (ver: Belting, 2006; Danto, 2005), cada um a seu modo, percebem seu fim, ou, de outro modo, que a narrativa que consagrava a arte européia como elemento suficiente para uma história universal não é mais

⁴⁴ É importante lembrar aqui que diversos outros autores ainda crêem nas idéias universais e, especialmente, na categoria progresso. Honneth (Honneth, 1992), Habermas (Habermas, 1989) e Apel (Apel, 1995) são bons exemplos. Contudo, mesmo esses não crêem que as categorias podem ser utilizadas hoje a partir do referencial europeu, mas que devem partir de um entendimento pluralizado e consensual. Voltaremos a isso no próximo capítulo.

legítima. Em consequência, a perda da legitimidade da história universal da arte a partir da visão européia torna a própria referência que essa propunha questionável. Como coloca Belting

“A idéia de uma história universal da arte afirmou-se, fora dos círculos estreitos dos artistas, somente no século XIX, na medida em que a matéria da qual ela cada vez mais se apropriava descendia de todos os séculos e milênios precedentes. Digamos de outro modo: a arte já era produzida havia um longo tempo, mas sem a noção de que realizava uma história da arte específica. (...). Podemos distinguir uma era da história da arte de todas as épocas anteriores que ainda não possuíam uma imagem fechada do cenário artístico, ou seja, nenhum enquadramento. É esse enquadramento que está em jogo no meu argumento. É como se ao ‘desenquadramento’ da arte se seguisse uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma” (Belting, 2006: 25).

O “desenquadramento” a que o autor se refere se relaciona ao que apontamos acima em relação ao qual o exótico se operava. A arte européia perde, ao não mais estar em posição de ditar um discurso universal e uma narrativa integradora da história da arte, a condição de definir a partir de seus ditames a própria noção de arte. Ocorre, como pensara Charles Taylor, a impossibilidade de um quadro de referência particular ser incontestável na atualidade (in: Mendus, 2000:104), no momento em que diversos quadros nos são apresentados como legítimos de consagração. Isso é mais claro na própria música. A proposta da música absoluta não mais vincula todas as músicas do mundo em seu referencial. Se Beethoven ainda é uma referência óbvia, dificilmente ainda se crê que sua música, a história da música a qual foi vinculado no século XIX, seja a única referência disponível. Dessa forma, as referências se pluralizam e as afiliações a partir de índices de consagração também.

Mas não sejamos inocentes neste ponto. Tanto a história, quanto a arte ainda possuem na Europa e nos Estados Unidos seu espaço mais legítimo de consagração e isso será bastante percebido nos próximos capítulos deste texto. O que afirmamos agora é que a cultura européia não possui, com o fim do imperialismo, as mesmas condições de operar um discurso universal vinculativo. Por consequência, o exótico, como o de fora dessa narrativa que a ela é integrado por manipulação dos próprios representantes da narrativa, assim, perde outra de suas referências. Na verdade, ele pode ser o de fora e o de dentro de diversas narrativas.

Mas o fim da narrativa universal da arte é concomitante com o próprio obscurecimento da separação entre cultura erudita e cultura popular. Com a quebra do padrão instituído, então, na

Europa do século XIX, o século XX assistiu à redefinição da relação das duas culturas. A indústria cultural para Adorno (Adorno, 1973: 21) ou a cultura de massas para Edgar Morin (Morin, 1981) desfizeram a hierarquia cultural antes vigente, tornando ambas as culturas parte de um mesmo processo de produção capitalista e tecnológico, percebido como o fim da autonomia da arte⁴⁵. Não precisamos nos aprofundar neste ponto, nem problematizá-lo no momento, mas apenas apontar que a separação entre cultura erudita e cultura popular fora minada no século XX. É também assim que vários autores notaram o abrandar da separação entre a cultura alta e a cultura baixa (ver Danto, 2005: 295; Lyotard, 2005: 142; Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 229, 279; Hall, 2009b: 321; Mattlelart, 2005: 40⁴⁶).

Dessa forma, a cultura ilustrada europeia é atacada de dois lados, desfazendo as oposições sobre as quais se manteve autônoma: de um, não mais é capaz de definir seu espaço original como de irradiação único; de outro não consegue gerar uma hierarquia passivamente aceita segundo a qual, ao se colocar no topo, define o modo de atuação de todas as outras expressões culturais que se espalhariam abaixo. As formas híbridas, como pensou Morin (Morin, 1981: 59), aquelas nas quais não se distinguem a arte erudita e a arte popular, agora surgem e revelam a fraqueza da autonomia da arte ilustrada na contemporaneidade⁴⁷.

Uma expressão dessa fraqueza está também no abrandar da separação entre arte e objeto etnográfico, quando hoje vemos a “arte” europeia apresentada ao lado de objetos, antes artefatos, dos quais não mais se separam formalmente. Na análise que Christopher Steiner fez sobre o comércio de arte africana, ele mostra como o objeto outrora etnográfico, exótico, passa a poder assumir o status de arte, antes exclusivo à tradição europeia. Se esse processo só é possível através de uma série de manipulações e tendo a participação de pessoas em condições específicas que, em geral, só se apresentam na Europa ou nos Estados Unidos (Steiner, 1994: 120), é outro problema, que enfrentaremos nos próximos capítulos. O que importa agora é notar que a arte do

⁴⁵ Diz Walter Benjamin que “[a]o se emancipar dos seus fundamentos no culto, na era da reprodutibilidade técnica, a arte perdeu qualquer aparência de autonomia” (Benjamin, 2007: 176).

⁴⁶ Cada autor mostra a quebra da separação a partir de um ponto de referência e em suas próprias perspectivas. O que nos interessa é esta noção geral e não as especificidades dos tratamentos.

⁴⁷ Como a gravação por orquestras sinfônicas de música popular (lembramos aqui da Royal Philharmonic Orchestra fazendo tributo para os Beatles) e artistas consagrados no reino erudito fazendo sucesso com canções do repertório popular (caso mais famosos de Luciano Pavarotti, José Carreras e Plácido Domingo). Do contrário, se espalham canções de artistas fora do reino erudito que trazem frases ou trechos inteiros daquele repertório. A isso Morin se refere como formas híbridas.

exótico, ao sair dos museus etnográficos e entrar nos museus consagrados à arte (Clifford, 1988: 189 e ss)⁴⁸, ao fazerem parte de coleções privadas ao lado dos quadros de Picasso⁴⁹, não mais atende a uma separação amplamente aceita em relação ao qual o exótico operava.

Uma metáfora de Danto é elucidativa aqui. Ele propõe que arte se tornou uma categoria comparável com um container, sendo que “todos os participantes do mundo da arte desejam que sua classe de objetos seja a última a ser despejada na sacola” (in Steiner, 1994: 111). Isso revela, de um lado, que a categoria arte ainda é valorizada no mercado global de símbolos. Mas de outro, que ela não mais é definida a partir de uma relação estável promulgada simplesmente por estruturas européias. No momento, nos interessa a segunda revelação, que permite que o exótico seja arte, do mesmo modo que arte seja o exótico, rompendo a dicotomia interno/externo antes presente.

Se a separação entre arteXcultura popular/objeto etnográfico, civilizadoXselvagem é rompida com o fim do imperialismo e a crítica ao discurso universal europeu, a nação é outro ponto de inflexão que precisa ser repensado na ancoragem do exótico. Lembremos que no momento de formação nacional, a cultura exótica se tornou oposta à cultura da nação, embora discursada em seu próprio território e, portanto, em referência a essa. Há dois processos de desmontagem do referente nacional que nos interessam pensar neste momento. O primeiro é em sua afiliação cultural e o segundo em seu poder de domínio dos fluxos culturais. Ambos os temas aparecerão em várias partes deste trabalho, nos interessando agora apenas pontuar a discussão.

Em relação à afiliação cultural, lembramos que no século XIX a nação passa a organizar as afiliações identitárias e culturais, atravessando as existentes e as re-organizando a partir do referente nacional em prol de uma homogeneidade cultural. Retomando o que já dissemos acima,

⁴⁸ Em 1935 há a primeira exibição de arte africana no MoMA, de Nova Iorque (Steiner, 1994: 129). Se naquele momento isso ainda causava espanto e estranheza, hoje, embora a arte de fora da Europa e Estados Unidos tenha uma presença bastante limitada (ver nota seguinte), é experiência cotidiana de qualquer visitante de museus de arte.

⁴⁹ Deixamos claro aqui, que de maneira alguma propomos que a arte européia e a não européia possuem valor igual no mercado da arte, tanto em termos financeiros, quanto em termos culturais. Segundo lista da Artprice em relação às principais vendas em leilão no ano de 2006 dos vinte artistas que mais faturaram aparecem nove não norte americanos ou europeus, sendo quatro chineses, dois japoneses, um sul-africano e um indiano (Ver <http://img1.artprice.com/pdf/top100contemporary.pdf>. Acesso em 30/05/2011). Já na lista da Kunstkompass, publicação que desde 1970 traz um ranking dos – em sua avaliação – principais artistas contemporâneos, em listas amplamente dominada por alemães, desde 2005 apenas um artista não europeu ou norte-americano está presente: o sul-africano William Kentridge (ver: <http://de.wikipedia.org/wiki/Kunstkompass>. Acesso em 30/05/2011).

neste momento, “a premissa maior do Estado” era “a vocação à homogeneidade implícita na nacionalidade” (Young, 1999: 4).

A contemporaneidade mostra um cenário bastante diferente. Os fluxos migracionais são decisivos aqui (como mostraremos no próximo capítulo). Mas não é apenas a migração que mina a relação de unicidade entre Estado-nação e povo, colocando em xeque o poder de controle do primeiro em termos culturais. Na globalização, os fluxos culturais também adquirem dinâmicas que passam a concorrer com os controles do Estado-nação, redefinindo as possibilidades de afiliações culturais de seus habitantes (Hobsbawn, 2010: 109). O turismo intercontinental e as possibilidades abertas pela tecnologia e pela desregulamentação das mídias (ver: Mattelart, 2005; Wojahn, 1999) fazem com que elementos culturais circulem pelo globo e sejam absorvidos de maneira tão acessível quanto a própria cultura nacional. Dessa forma, a cultura nacional não mais se mantém pela idéia da unicidade na globalização, algo que já mostramos em outro lugar (Netto, 2009). De um lado, culturas infra-nacionais, aquelas que foram relegadas a um segundo plano em relação à cultura nacional, passam a ter uma atuação autônoma em relação a essa, buscando suas afiliações no próprio espaço global e produzindo significado aquém e além do espaço nacional. Do mesmo modo, elementos de uma cultura internacional popular também se tornam mais acessíveis e podem ser assumidos para a própria afiliação dos indivíduos, independentemente de uma cultura nacional. O Estado tem pouca condição de regulação e observa, na verdade, a multiplicação de afiliações culturais que tornam a nacional como uma entre tantas outras possíveis, sendo a diversidade tornada em caráter identitário de nações que não mais conseguem propor uma identidade única.

Nesses processos, culturas começam a habitar espaços que antes lhes eram alienígenos; culturas não-ocidentais passam a ser internas ao ocidente, como colocou Peter van der Veer (Veer, 1997: 92), tanto quanto as ocidentais ocupam os espaços do oriente, sendo que, é evidente, as condições para tanto não são justamente distribuídas. De qualquer modo, a separação que tornava o exótico em externo, sendo sua internalidade apenas temporária, se quebra, tombando assim uma outra referência, em relação à nação, na qual o exótico se ancorava. Hoje, o de fora está definitivamente dentro; ele é o estrangeiro de Simmel, que “hoje vem e amanhã permanece” (in: Stichweh, 2010: 111).

Mas não é apenas dizer que a nação se modifica. Surge de fato um outro espaço que a ultrapassa, que é o próprio espaço global. Como colocou Octávio Ianni, hoje percebemos que “a Terra virou mundo, [...] que o globo não é mais apenas uma figura astronômica, e sim o território no qual todos encontram-se relacionados e atrelados, diferenciados e antagônicos” (Ianni, 2006: 13). Diversas categorias foram propostas para descrever este espaço global, como Aldeia Global (McLuhan, 1962), Sistema Mundo (Wallerstein, 2011), Sociedade Global (Robertson, 2011; Ianni, 2006), Ecúmeno Global (Hannerz, 1996) cada uma com seus pontos de vista e pesos analíticos. O que importa aqui é notar que na globalização o mundo se internalizou e as diversas unidades – local, nacional, mundial – não mais são autônomas, “mas se entrelaçam, determinando o quadro social das espacialidades”⁵⁰. Dessa forma, a dicotomia interno/externo não se opera mais, como o fazia na era nacional. Estamos todos nos relacionando em espaços atravessados pela globalização.

O exótico, tanto quanto o estrangeiro, se baseava justamente na dicotomia interno/externo, tendo a nação como centro de referência. Se é verdade que essa dicotomia não se opera mais, também é de se esperar que não haja base estrutural para que continuemos falando de exótico e estrangeiro como antes. Podemos nos ver todos como habitantes de um mesmo globo, onde então não haveria estrangeiros, ou radicalizar metaforicamente e considerar todos como estrangeiros. A proposta é a mesma: a negativa do interno e do externo. Na própria produção cultural algo nesse sentido se percebe. É o que propõe um dos módulos de um Congresso sobre interculturalidade ocorrido em Berlim, em 1988, que se propunha “Wir sind alle Ausländer” (“Somos todos estrangeiros”) (Barkowski & Hoff, 1991). Mais significativo é o vídeo-exposição de Yann Arthus-Bertrand e da Fundação Goodplanet, dirigido por Sybille d’Orgeval e Baptiste Rouget-Luchaire, chamado *6 Bilhões de Outros*, que toma a todos os habitantes do planeta como estrangeiros. Dessa forma, hoje vemos, seja pela afirmação da alteridade total ou sua negação, que as fronteiras que dividem o Eu e o Outro, o Próprio e o Estrangeiro não são mais fixas no espaço global.

Diversos autores perceberam, especialmente na antropologia, que as oposições anteriores entre o Eu e Outro não se operam mais do mesmo modo. Já vimos Volker Gottowik percebendo que com o fim das colonizações o limite entre o etnógrafo e o etnografado desaparece

⁵⁰ Segundo prefácio à nova edição de *Mundialização e Cultura*, de Renato Ortiz, ainda não publicado. Agradecemos ao autor pela leitura privilegiada.

(Gottowik, 1997: 13, 14). Sigrid Fretlöh aponta para o rompimento da divisão entre civilizado e primitivo na contemporaneidade (Fretlöh, 1989: 23). James Clifford notara que hoje “casa e estrangeiro”, “mesmo e outro”, “selvagem e civilizado” não são termos claramente opostos (Clifford, 1988: 14). Do modo, Hannerz pensa que a característica óbvia da contemporaneidade é que “não há realmente o distante Outro, o ‘homem primitivo’” (Hannerz, 1996: 11). Por fim, Stichweh propõe que o estrangeiro não é categoria que acompanhe a teorização da sociedade global. “Estrangeiros são aqueles, que não são membros da nação. A sociedade mundial por fim parece ser a primeira organização social que não traz qualquer categoria correspondente do estrangeiro” (Stichweh, 2010: 22).

Com isso, o exótico perde sua estabilidade semântica embasada nas clarezas de oposição entre interno e externo do século XIX. Mas seria apressado demais dizer que ele não existe. Como nos lembra Niklas Luhman, assim que uma sociedade se torna global, o mundo passa a fazer sentido como algo em si. “A partir do momento em que o mundo observado deve ser determinável, deve-se encontrar diferenciações. Essas, no entanto, são escolhidas pelo observador e não são para todos observadores as mesmas” (in Reese-Schäfer, 1999: 18). Assim como o estrangeiro, há diversas formas de se propor a alteridade e a similitude, retomando aqui um raciocínio do capítulo anterior.

Dessa forma a indexação de pessoas e culturas como exóticas agora se diversifica. O Estado-nação procura manter-se ativo, como revelam os esforços de tantos países em fechar suas fronteiras a imigrantes, definindo sua visão de imigrantes em geral a partir de uma questão de classe social, já que enquanto estudantes universitários ou empresários de multinacionais dificilmente são barrados nos portos migratórios, pedreiros ou faxineiros tem uma árdua vida ao tentarem trocar de país. Contudo, esse mesmo Estado-nação não será capaz sozinho de definir o interno e o externo em seu território. Pelo mercado, turismo, organização das comunidades de imigrantes, interesses culturais de grupos, tribos que se formam, estudos acadêmicos etc, as formas de definição do interno e externo se diversificam. São várias as instâncias hoje em operação para tanto. Essa diversificação faz com que a diferença não mais se estabilize e seja assumida, justamente, de diversas formas. Por isso, o discurso que a organiza não pode mais ser um baseado em uma relação interno e externo estável, mas na diversidade, que pressupõe, justamente, as várias formas de definição da alteridade. Em um mundo no qual o Uno se torna

Fragmento, o discurso da diversidade corresponderá às condições atuais e formará o discurso da diferença. O exótico, contudo, não desaparece, mas será um de seus elementos, definido e redefinido a todo momento, de acordo com as forças envolvidas.

Vejamos para fechar este capítulo como o exótico, neste mundo da diversidade, ainda é operado.

O exótico no discurso da diversidade

Propomos tomar textos da mídia e do mercado internacional em que o léxico exótico aparece. Esses textos foram encontrados por nós a partir da seguinte estratégia: desde o início desta pesquisa (2006) nos cadastramos em diversos websites relacionados a World Music para receber suas newsletters; ainda, desde 2008 cadastramos as palavras *world music*, *weltmusik* e *cultural diversity* na ferramenta Google Alerts, que diariamente nos mandava notícias recolhidas na rede onde tais expressões apareciam. Através da ferramenta de busca de nosso computador, escrevemos a palavra “exotic”, não finalizada para caberem tanto exótico, quanto exotismo em diversas línguas, e o resultado da busca naqueles emails é o corpo do qual retiramos alguns usos do léxico. A intenção aqui não é mapear esses usos, mas mostrar como ele se pluraliza. Por isso a estratégia nos pareceu competente.

Podemos notar que se o componente da diferença e a referência ao alheio trazido para o espaço tomado como de chegada se mantém, os usos do exótico de fato se diversificam. De um lado, contudo, ainda podemos ver o exótico relacionado à Índia em um show nos Estados Unidos, algo bastante parecido com as Exposições universais e coloniais.

“Venha se deliciar [*revel*] na música exótica, dança e poesia do deserto Thar, região do norte da Índia, no debut em Boston de ‘The Rhythm of Rajasthan’. Esses tesouros culturais são a nós apresentados pela acadêmica Rajasthani, Nitin Nath Harsh, que é a mente principal por trás do massivo projeto de promover a apresentação de artes nativas dessa área nos palcos não apenas da Índia, mas também internacionais (...).

A língua antiga é associada com uma técnica envolvendo o uso especial de sons fonéticos para evocar emoções específicas com esses que os ouvem sendo recitados. De fato, esse dispositivo literário é tão efetivo que não se pode realmente sentir essas emoções sem entender o sentido real de um mundo único!

Então, venha à Primeira Igreja Congregacional de Cambridge e se trate com o que promete ser uma noite intrigante da exótica cultural de Rajasthan, Índia” (Enter into the Exotic and Enchanting Cultural World of the Rajasthani People of India, 2011).

De modo similar, um site anuncia um show como parte do World Music Festival de Chicago, relacionando uma banda turca ao exótico.

“Como parte do Festival World Music, a Banda Militar Otomana Turca Mehter apresentará a música folk exótica turca. Seguidores de música podem aproveitar uma das mais antigas formas de bandas de marcha militar no mundo e experimente o que 30 performers musicais podem fazer” (Zojdak, 2009).

Contudo, novos espaços passam a ser relacionados ao exótico em nosso tempo. É o caso do anúncio feito sobre uma série de eventos musicais a se realizarem novamente em Boston. Neste temos:

“Escapar do frio de New England neste inverno pode não ser tão fácil quanto ir a um evento local de música, mas pelo menos se poderão encontrar os *sons* dos locais exóticos do mundo, cortesia do World Music/CRASHarts e sua recém-anunciada temporada inverno/primavera 2011.

Países da Irlanda à Índia e ao Zimbábue serão representados durante a temporada, o que inclui 22 eventos (...) com música do duo diverso do tocador kora malaio Ballaké Sissoko e o celista francês Vincent Segal” (Adams, 2010).

Aqui já se nota que os sons exóticos se referem a locais “de todo o mundo”. Se a Índia está citada, ao lado da Malásia, aqui já aparece um artista francês no mesmo grupo do exótico. O exótico, então, passa a se tornar um termo cuja referência a que se propõe não se estabiliza mais em culturas pontuadas em oposição à Europa necessariamente. Quando, por exemplo, a Apple vende um software de instrumentos musicais que se relaciona a World Music, ela propõe que o comprador possa: “tocar quarenta instrumentos exóticos e raros da Ásia, da África, do Oriente Médio, da Índia, da Europa, do Reino Unido, da América do Sul e Central, de Cuba e Jamaica” (Apple Garageband Jam Pack: World Music, 2010). E, dessa forma, além da expansão do exótico aos diversos locais não europeus, mesmo a Europa insular e continental cabem na categoria em referência a instrumentos musicais. Já se nota aqui que o exótico na atualidade não

se prende aos mesmos referentes culturais do século XIX, mas ainda nos exemplos que transcrevemos o espaço de seu discurso continua o mesmo daquele século, tomando os Estados Unidos como extensão, para este fim, da Europa. Contudo, tampouco esse espaço é hoje exclusivo. O exótico pode ser discursado em qualquer parte do mundo, referindo-se a diversas culturas.

É o caso de um dos principais festivais de World Music, Rainforest World Music Festival, que ocorre na Malásia e que promove, entre outras, as apresentações de “música da exótica Georgia” e “uma banda da exótica Letônia” (Rainforest World Music Festival, 2011). Contudo, no próprio estado onde o festival ocorre, Sarawak, há elementos descritos pelo mesmo termo: “Sarawak é o lugar para história, mistério, romance e aventuras exóticas. (...). Se história te entusiasma, visite cavernas que eram habitadas a 40.000 anos, aprenda como mercadores indianos e chineses comercializavam produtos exóticos com Sarawak por séculos antes dos primeiros europeus chegarem aqui” (About Sarawak, 2011).

O exótico, portanto, passa a ser um discurso assumido pelo próprio local a cuja cultura o termo se refere. Se no século XIX ele precisava ser deslocado para a Europa, a auto-exotização, no século XXI dá mais uma volta: o exótico pode se manter no próprio espaço a que se refere. No exemplo anterior isso se dá pela movimentação de pessoas a um festival. De fato, o turismo é um elemento que permite que o próprio local seja exotizado.

É isso que se nota no texto de uma associação da Papua Nova Guiné, que busca “manter a história cultural” da região. Chamando viajantes “aventureiros”, a campanha argumenta que “a Província das Terras Altas do Sul é uma terra realmente abençoada de diversidade cultural. É uma província onde você encontrará a mais exótica biodiversidade (...). Para aqueles procurando por divertimento ou registros de um legado para a vida inteira na mais exótica aventura - a província das Terras Altas do Sul na Papua Nova Guiné é o local ideal para você” (KINJAP, 2010).

Mas o local pode também ser exotizado pelo desenvolvimento tecnológico que permite que imagens e sons viajem o mundo sem, contudo, o destinatário do discurso exotizado sair de sua casa. É isso o que temos com a comercialização de CDs e DVDs e distribuição de produtos audiovisuais pela internet ou via telefonia celular. É o caso de um CD sul-africano, “Exotic Voices and Rhythms of Black Africa”, lançado pelo selo norte-americano Arc Music e que atingiu, em 1992, o Top 1000 das paradas de World Music da Europa (World Music Charts

Europe, 2011). Também é o caso da promoção de uma artista do Uzbequistão, Monâjât Yultchieva, cujo trabalho é referido à cidade de Samarkand, descrita como “a encruzilhada de culturas (...). Ouça a música deste lugar exótico performada pela extraordinária Monâjât Yultchieva. Veja-a em sua terra nativa e em concerto” (World Music from Uzbekistan with Monâjât Yultchieva).

Podemos então entender que o turismo e as novas tecnologias permitem que o discurso do exótico possa ser discursado no próprio local a que se refere e não mais na Europa. Uma das maneiras de ver esse fato é apontar para uma mera continuação daquilo que já ocorria no século XIX, notando que, na verdade, tanto o turismo quanto a venda de música se voltam para um público majoritariamente concentrado nos países onde há maior poder aquisitivo. Ou seja, isso significaria que o destinatário do discurso do exótico é o mesmo do século XIX, e nada de muito novo se apresentaria, além de novas técnicas. Vamos trabalhar com essa questão no capítulo cinco e afirmar que há muito de verdade nisso. De fato, o discurso do exótico é consumido majoritariamente na Europa e nos Estados Unidos.

Contudo, isso seria simplificar a questão. É importante que notemos que o discurso realmente se desterritorializa. Hoje um malaio descreve sua experiência no Rainforest World Music Festival e se utiliza do mesmo termo. Ele nos diz que o Festival “foi tão belo que atraiu milhares de visitantes de todo o mundo para experimentar e aproveitar o exótico Rainforest World Music Festival (...)” (My First Experience of Rainforest World Music Festival, 2010). Do mesmo modo, uma banda brasileira envia email promocional para anunciar seus shows em São Luis (Maranhão)⁵¹, em Ibiapaba (Ceará)⁵² e em Buenos Aires (Argentina)⁵³ com o mesmo seguinte discurso: “Os sons misturados combinam com o figurino colorido. Azul celeste, amarelo sol, verde floresta e vermelho sangue destacam as matrizes primitivas da cultura popular com enfeites de detrito industrial e sucata tecnológica. A mistura de vozes, batidas, sonoridades e personagens exóticos, garante um show experimental e universal”. Já um artista iraniano tem

⁵¹ Email “De 23 a 25/10 - Dona Zefinha (CE) apresenta dois espetáculos na IV Mostra SESC Guajajara de Artes em São Luis (MA)” recebido por michelnicolau@gmail.com, em 23 de outubro de 2009, de Caldeirão das Artes (contato@caldeiraodasartes.com.br).

⁵² Email “Dia 31/07 - Dona Zefinha no VI Festival de Musica na Ibiapaba” recebido por michelnicolau@gmail.com, em 31 de Julho de 2009, de Caldeirão das Artes (contato@caldeiraodasartes.com.br).

⁵³ Email “Dona Zefinha - Musica Brasileira na BAFIM 2009” recebido por michelnicolau@gmail.com, em 19 de Novembro de 2009, de Caldeirão das Artes (contato@caldeiraodasartes.com.br).

email promocional enviado buscando datas de turnês “na América Latina e no Mundo”, dizendo ter “um som que apresenta as ricas e quentes melodias da guitarra acústica, baixo e percussões para criar maravilhosas harmonias de jazz misturadas com uma mistura exótica de melodias armênias e persas”⁵⁴.

Como entender um malaio achando um festival na Malásia exótico, uma banda brasileira se divulgando para o mercado brasileiro e argentino usando o mesmo termo e um iraniano se promovendo como artista de misturas sonoras exóticas para a América Latina e para o mundo? Certamente não basta a noção de que o discurso do exótico se registra na oposição Europa e resto do mundo, em uma relação tomada pela dicotomia externo e interno. Nesses exemplos que demos não há Europa ou Estados Unidos regulando o discurso, seja em sua origem, seja em seu destino. O que existe é um discurso que se globaliza. Sem perder de vista que essa globalização não significa perda de controle, nem tampouco resulta em falta de lugares privilegiados de regulação, como veremos em outros momentos do texto, agora o que nos importa é justamente perceber que o exótico está em um momento no qual o mundo se internalizou, ou seja, ele é parte do vocabulário da globalização, parte do discurso da diversidade. Se ele mantém elementos semânticos de um momento anterior (natureza, oriente, tradição⁵⁵, extraordinário, místico, não comercial⁵⁶ etc), seus referentes são outros. Especialmente, seus referentes se diversificam e, pode-se dizer, o exótico se torna um léxico momentâneo, realizado em algumas situações onde haja interesse e possibilidade. Ele não é mais estável, como o fora no século XIX, pois a estabilidade de suas ancoragens não estão mais dadas.

Por isso, o exótico poderá ser assumido como positivo por alguns atores, como aqueles que vimos acima. Mas pode ser desprezado por outros. Na busca de negar uma externalidade em referência a um trabalho que quer ignorar os particulares, um dono de gravadora no Brasil diz

⁵⁴ Email “Aramik won big Apple Music Award and now Schedule a tour for Latin America and World” recebido por michelnicolau@gmail.com, em 24 de Novembro de 2009, de Juan Carlos Cordero (caminchicanadagroup@gmail.com).

⁵⁵ Um site oferece um pacote de World Music e propõe que o “exótico leva a instrumentos musicais únicos, percussões tribais e atmosfera magnífica que pode ser sentida em diferentes partes da Terra”. São quatro as músicas oferecidas. Notemos seus nomes: 1. “The East Folk” (“O Povo do Oriente”); 2. “Sunrise Song” (“Canção do Nascer do Sol”); 3. “Desert Eagle” (“Águia do Deserto”); 4. “Bird of Peace” (“Pássaro da Paz”) (World Music Pack).

⁵⁶ Apenas um exemplo: “A cena de World Music é faminta por novas sensações – e Omar Souleyman (...) bem merece ser um deles. No início dos anos 1980 há a fome por exótico focado em qualquer coisa que viesse de universos paralelos não tocados pelas pressões comerciais (...)” (Kidel, 2010).

que a banda Cansei de Ser Sexy e o artista Kassin poderiam “ser de qualquer lugar”, de Nova Iorque ou Londres. Dessa forma, “não tem mais essa coisa de Brasil exótico, como era com os artistas ligados às majors” (in: Silva, 2006). Esse profissional procura sair da restrição identitária que seria o Brasil, relacionado ao resto do mundo como exótico, externo. Do mesmo modo, “eventos como Smithsonian’s Festival of American Folklife e o Los Angeles Festival tentam alcançar a exuberância e apelo amplo de entretenimento popular sem apelar a performances exotizantes, não familiar a seu público” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 221), quando então o exótico seria a separação entre a cultura apresentada e o público recipiente.

A UNESCO também parece entender a exotização como uma ameaça, quando propõe que exotizar significa o uso da diferença para o agrado comercial de um público interessado. De alguma maneira, a exotização é aqui diferente daquela dos festivais acima, pois o que se busca nesse caso é justamente um afastamento do interesse da platéia. Diz-se em um texto da instituição que:

“Os resultados dessa nova tendência no turismo local são misturados: a autenticidade das experiências na oferta se torna inevitavelmente de algum modo problemático, tal como quando algumas iniciativas ‘exotizam’ a diversidade cultural. O sensacionalismo da diferença é levada a extremos quando práticas discriminatórias ou degradantes, às quais grupos particulares (tais como as mulheres) são sujeitas, são destacadas para satisfazer a curiosidade turística” (UNESCO, 2009: 171).

Seja por uma limitação que o exótico impõe, seja por uma extrema seriedade que ele remete ou pela mercantilização que ele pode acarretar, o termo também pode ser condenado. As condições para sua condenação, contudo, são restritas. Especialmente quando atores operam no mercado internacional de artes, o atributo do exótico será a eles aplicado dependendo das condições desses atores, como já analisamos em outro momento (Netto, 2009)⁵⁷. O exótico,

⁵⁷ Retomaremos o cerne de nossa prévia argumentação no capítulo seis, mas aqui vale uma rápida mirada no que ainda pensamos como válido. Analisávamos no texto citado como artistas brasileiros articulam diferentes modos identitários para operarem no mercado global de música. Propusemos, então, que existiriam capitais a serem acumulados que permitiriam aos artistas propostas de afiliações identitárias mais ou menos móveis, enquanto que a ausência desses capitais levaria à fixação identitária. Em outras palavras, os artistas que acumulam os capitais podem se identificar de diversas maneiras, enquanto aqueles que desses carecem se fixam em identidades específicas. Propusemos, na ocasião, os seguintes capitais em jogo nesse processo: 1) capital econômico: “quanto mais dinheiro um criador tiver mais liberdade terá para atuar no mundo musical (...)”, definindo e redefinindo suas identidades; 2) capital

assim, deixa de ser uma imposição necessária; a parte às dificuldades, ele pode ser negociado, afirmado ou negado.

E esse é o ponto. Como as diferenças culturais não possuem mais instâncias monopolíticas e estáveis para serem definidas, elas se diversificam. Lembramos aqui um exemplo. Barbara Kirshenblatt-Gimblett foi contratada pelo ministério da educação e cultura de Israel para “identificar performers apropriados para a seção judaica no Bicentennial Festival of American Folklife de 1976”. A instrução que recebera fora “levar os mais finos expoentes das formas de arte ‘autênticas’ tradicionais”. A autora fizera seu papel, contudo o governo israelense não concordara com a escolha, preferindo artistas que eram “jovens, atléticos, vivazes, versáteis e, especialmente, adaptados ao palco”, sendo formado por profissionais “estilizados para reduzir sua ‘estranheza’”. Exatamente este critério de escolha do governo israelense fora o que o escritório Smithsonian, a quem a autora era ligada, a instruiu a não ter. Contudo, os oficiais israelenses reclamaram que “Israel e sua cultura não seriam representados por velhos imigrantes performando música exótica da diáspora” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 71, 71).

Aqui se vê o conflito na determinação da diferença, aquela que representaria a cultura israelense. Interesses e visões do etnólogo, do governo, do mercado, do festival, possivelmente dos artistas e do público entraram em jogo a uma só vez e não há como se dizer qual proposta era a mais legitimada. O resultado seria definido a partir da própria colocação das forças em jogo. Independente do resultado, contudo, o importante é notar a diversificação das instâncias de definição do diferente.

Assim, se na contemporaneidade a diferença em si se torna um valor, aquilo que na materialidade concreta é definido como diferente pode ser negociado por diversos atores

cultural: “o conhecimento de algumas técnicas é fundamental” para a mobilidade identitária dos artistas, especialmente o domínio da língua inglesa. A esses capitais, acrescentamos outros dois que não se pode acumular, mas em relação aos quais pode haver negociações: 1) Questões étnicas: “nascer imediatamente relacionado a uma identidade privilegiada é uma vantagem neste mercado, sendo que esta será acrescida em valor quanto mais identidades fizerem parte da carreira deste criador”; 2) Questões raciais: o estigma racial - como a atribuição negra a um artista - pode fixar artistas a identidades (Netto, 2009: 194, 195). Juntando esse argumento com o que nos ocupamos agora, podemos propor que o acúmulo de capitais permite uma negação do exotismo, como é o caso da banda Cansei de Ser Sexy, mas também de Bonde do Rolê, analisada no texto citado. Essa banda é formada por músicos curitibanos, brancos, de classe média e que cantam e se apresentam em inglês, o que demonstra um alto acúmulo de capital que permite a negação de brasilidade em prol de uma imagem cosmopolita. Do contrário, a ausência desses capitais leva à fixação de um artista ao discurso do exótico como modo de operação no mercado global. Isso será retomado em especial em nosso capítulo seis.

envolvidos, mesmo aqueles a que ela se aplica, sendo que as instâncias com as quais se deve negociar agora são várias. O exótico é termo estável demais para essa realidade fragmentada e não pode gerar uma ordem. A diversidade, na indefinição própria de seu termo, atenderá melhor as novas condições do discurso contemporâneo da diferença. Partamos a essa análise.

Capítulo 3: O discurso da diversidade e seus enunciados: apogeu e contenção da diferença

Se o capítulo anterior deve nos ter possibilitado o entendimento sobre a materialidade histórica que dá condição de existência ao discurso da diversidade, é necessário agora que pensemos que um campo discursivo também se forma por enunciados, que entre si se relacionam e se diferenciam. São esses enunciados que qualificam o discurso e entre tantos é necessário que procedamos um corte analítico para que analisemos aqueles que importam a tal qualificação, segundo o que nos interessa aqui. Queremos propor ao atentarmos para o discurso da diversidade na música, em nossa tentativa de identificar e qualificar os índices de definição da diferença, que serão o multiculturalismo, a exceção cultural e a diversidade cultural os enunciados fundamentais nesse processo. Subsidiariamente, entendemos o enunciado sobre os direitos humanos no mesmo contexto, mas escolhemos não o analisar especificamente, pois nos retemos naqueles que afirmam a diferença. Contudo, o investigamos em sua articulação com os outros enunciados e o discurso da diversidade.

Antes de continuarmos precisamos ter claro que não se pode confundir o discurso da diversidade com o enunciado da diversidade cultural. Esse último é um enunciado em relação ao qual adotamos seguir a proposta de Foucault. Segundo o autor, a análise de um campo discursivo trata de

“compreender o enunciado na estreiteza e singularidade de sua situação de determinar as condições de sua existência, de fixar seus limites da forma mais justa, de estabelecer suas correlações com os outros enunciados a que pode estar ligado, de mostrar que outras formas de enunciação exclui. Não se busca, sob o que está manifesto, a conversa semi-silenciosa de um outro discurso: deve-se mostrar por que não poderia ser outro, como exclui qualquer outro, como ocupa, no meio dos outros e relacionado a eles, um lugar que nenhum outro poderia ocupar. A questão pertinente a uma tal análise poderia ser assim formulada: que singular existência é esta que vem à tona no que se diz e em nenhuma outra parte?” (Foucault, 2007: 31).

A partir dessa noção, pensamos que a diversidade cultural é um enunciado do discurso da diversidade que se forma a partir de condições materiais de existência e em sua relação com os outros enunciados, aqui multiculturalismo, exceção cultural e direitos humanos. Isso não é dizer que a diversidade cultural é o próprio discurso, portanto, pois nesse os outros enunciados

continuam em operação. Contudo, a própria coincidência do vocábulo diversidade permite que ao entendermos a condição do enunciado da diversidade cultural, possamos compreender a condição do próprio discurso da diversidade. Dessa forma, neste capítulo tratamos dos enunciados multiculturalismo e exceção cultural até chegarmos à diversidade cultural, quando então poderemos perceber que o discurso da diversidade ao mesmo tempo em que traz consigo índices privilegiados de definição da diferença, também permite que tais índices sejam contidos. De fato, nas relações fragmentadas da globalização, o discurso da diversidade é ao mesmo tempo o discurso da ruptura e da ordem, que permite afirmar e conter a diferença, regulando (“gerenciando”, como alguns vão dizer) os conflitos existentes. Tal é uma condição dada pela amorfia desse discurso, que não lhe permite uma definição conceitual.

Por isso não nos cabe aqui, e esperamos que o leitor não tenha essa ansiedade, buscar a conceituação do discurso da diversidade: está, afinal, na própria indefinição sua relevância. O que nos importa é olhar para a prática discursiva, reconhecendo os enunciados e, neles, as articulações e os conflitos, as tensões presentes nos diferentes interesses evocados, por atores específicos, em condições determinadas. Mas para começar esse debate é necessário perceber que um discurso possui espaço e tempo, e afirmamos então que a diversidade é eminentemente um discurso global e contemporâneo, ou seja, interno da globalização. Iniciemos a investigação buscando comprovar esse ponto.

Procedemos para encontrar uma resposta lançando, em primeiro lugar, diversidade cultural em uma série de bancos de dados e notando os momentos em que o enunciado surge e quando é mais utilizado. De início, utilizamos duas bases de dados multidisciplinares: Jstor e ISI Web of Science, bases que reúnem milhares de revistas acadêmicas. Em seus sistemas de busca aplicamos a expressão em inglês “cultural diversity”, restringindo o resultado à presença dessa apenas em título de artigos ou de livros resenhados. Procedemos organizando a pesquisa por décadas, sendo que o primeiro ano da série histórica é aquele em que a expressão aparece pela primeira vez e o último ano é 2009. A conclusão é elucidativa. No JStor, a primeira vez em que a expressão “cultural diversity” aparece é em 1950, o que nos deu uma série histórica de 1950 a 2009. Contudo, entre 1950 e 1989 a ocorrência é baixa, sendo que, realmente, é apenas na década de 1990 que “cultural diversity” passa a ser amplamente utilizada. O mesmo resultado se repetiu com a pesquisa feita no ISI Web of Science, sendo que nessa a expressão surge pela

primeira vez apenas em 1962, o que nos deu uma série histórica de 1962 a 2009. Vejamos os resultados por décadas:

Tabela 1: Ocorrência da expressão “cultural diversity” na base de dados JStor⁵⁸

Ano	total de ocorrências	porcentagem
1950 -1959	1	0.38%
1960-1969	3	1.15%
1970-1979	21	8.08%
1980-1989	24	9.23%
1990-1999	117	45.00%
2000-2009	94	36.15%
1950-2009	260	100%

Fonte: JStor (<http://www.jstor.org/>)

Tabela 2: Ocorrência da expressão “cultural diversity” na base de dados ISI Web of Science⁵⁹

Ano	total de ocorrências	Porcentagem
1962-1969	2	0.24%
1970-1979	24	2.92%
1980-1989	36	4.38%
1990-1999	339	41.24%
2000-2009	421	51.22%
1962-2011	822	100%

Fonte: ISI Web of Science (http://apps.webofknowledge.com/WOS_GeneralSearch_input.do?product=WOS&search_mode=GeneralSearch&SID=Y2CokKmlaK2GHh4fk5d&preferencesSaved=)

É de se supor que as décadas mais atuais apresentem um maior número de publicações em geral, devido à demanda cada vez maior por produções científicas nas universidades em todo o mundo. Isso poderia ser levantado para deslegitimar a busca, sob o argumento de que não é a expressão “cultural diversity” que tem mais ocorrências a partir de 1990, mas o número de artigos que se multiplica. Como forma de controle dos resultados, adotamos uma busca com a palavra “science” nas mesmas bases de dados. A proposta é que essa palavra possui certa estabilidade temporal, ao menos neste século e no passado, e sua variação representaria muito

⁵⁸ Pesquisa realizada em 02 de Agosto de 2011. Restrição da busca: expressão apenas no título. Condição: todo conteúdo.

⁵⁹ Pesquisa realizada em 02 de Agosto de 2011. Restrição da busca: expressão apenas no título.

mais a variação do número de publicação do que o maior ou menor uso da palavra pelo tempo. Com isso, pudemos nos certificar de que aquilo que fora percebido em relação à busca “cultural diversity” se refere realmente a um maior uso contemporâneo da expressão do que a uma simples maior quantidade de publicação nas bases pesquisadas. Vejamos o resultado, nas bases de dados citadas, para “science”. Correspondentemente, iniciamos as séries em 1950 (sendo que a primeira vez que a palavra aparece na base do Jstor é em um artigo de 1673 e na base do ISI Web of Science em 1900).

Tabela 3: Ocorrência da expressão “science” na base de dados Jstor⁶⁰

Ano	total de ocorrências	Porcentagem
1950-1959	8109	10.50%
1960-1969	9480	12.27%
1970-1979	12764	16.52%
1980-1989	14418	18.65%
1990-1999	16262	21.05%
2000-2009	16231	21.01%
1950-2009	77264	100%

Fonte: JStor (<http://www.jstor.org/>)

Tabela 4: Ocorrência da expressão “science” na base de dados ISI Web of Science⁶¹

Ano	total de ocorrências	Porcentagem
1950-1959	4041	2.60%
1960-1969	10517	6.77%
1970-1979	19464	12.54%
1980-1989	32114	20.68%
1990-1999	40160	25.86%
2000-2009	48985	31.55%
1950-2009	155281	100%

Fonte: ISI Web of Science

(http://apps.webofknowledge.com/WOS_GeneralSearch_input.do?product=WOS&search_mode=GeneralSearch&SID=Y2CokKm1aK2GHh4fk5d&preferencesSaved=)

⁶⁰ Pesquisa realizada em 02 de Agosto de 2011. Restrição da busca: expressão apenas no título. Condição: todo conteúdo.

⁶¹ Pesquisa realizada em 02 de Agosto de 2011. Restrição da busca: expressão apenas no título.

Notemos, portanto, que se é verdade que quanto mais nos aproximamos de nosso tempo maior é o número de ocorrências das palavras e expressões pesquisadas, também é verdade que a palavra “science” tem uma estabilidade muito maior do que a expressão “cultural diversity”. Se na base do Jstor, os anos somados 1990 a 2009 representam 42,05% do total de ocorrências da palavra “science”, em série histórica entre 1950 e 2009, aqueles mesmos anos somados representam 81,15% das ocorrências para “cultural diversity”, na mesma série histórica. No caso do ISI Web of Science, se os anos somados de 1990 a 2009 trazem 57,41% das ocorrências para “science”, em série histórica entre 1950 e 2009, aqueles mesmos anos representam 92,46% das ocorrências da expressão “cultural diversity”, em série entre 1962 e 2009.

Com isso se comprova que a expressão “cultural diversity” surge apenas contemporaneamente e, mais do que isso, seu uso apenas se espalha em um momento específico, na década de 1990. Mas isso em relação às revistas acadêmicas. Precisamos expandir a pesquisa para outras bases, fora desse circuito fechado, tanto para notar a abrangência da afirmação, quanto para mostrar aquilo que afirmamos acima: que diversidade cultural já nasce globalizada. Dessa forma, utilizamos a mesma estratégia de busca para outros bancos de dados. Utilizamos então a busca no Google Scholar⁶², que, apesar de se focar nos trabalhos acadêmicos, é menos criterioso nesse sentido do que as bases de dados citadas acima. Em seguida, expandimos a busca para mídia em geral, pesquisando a expressão “cultural diversity” no Google.com⁶³ (no qual existem apenas documentos datados a partir de 1970) e no The New York Times⁶⁴ – Estado Unidos (a melhor base de dados dos jornais que encontramos, com arquivos que datam desde 1851). Utilizamos a expressão “diversité culturelle” para pesquisar a base do Le Monde⁶⁵ – França (que inicia seus arquivos apenas em 1987), a expressão “diversidade cultural” em A Folha de São Paulo⁶⁶ – Brasil (que também possui um ótimo arquivo, que se inicia em 1921) e “kulturelle Vielfalt” em Sueddeutsche Zeitung⁶⁷ – Alemanha (que apenas inicia seus arquivos disponíveis em 1992). A todas essas bases procedemos com o mesmo controle, utilizando a palavra “science”, “science”, “ciência” e “Wissenschaft”, respectivamente. Os resultados gerais

⁶² <http://scholar.google.com.br/>. Acesso em 02 de Agosto de 2011.

⁶³ <http://www.google.com>. Acesso em 02 de Agosto de 2011.

⁶⁴ <http://www.nytimes.com/ref/membercenter/nytarchive.html>. Acesso em 02 de Agosto de 2011.

⁶⁵ <http://www.lemonde.fr/recherche/>. Acesso em 02 de Agosto de 2011.

⁶⁶ <http://acervo.folha.com.br/>. Acesso em 02 de Agosto de 2011.

⁶⁷ <http://archiv.sueddeutsche.de/sueddz/>. Acesso em 02 de Agosto de 2011.

estão em anexo (anexo I), pois coloca-los no corpo do texto prejudicaria a fluidez da escrita. Contudo, o que se nota é a mesma conclusão apresentada em referência às bases descritas acima: a expressão “diversidade cultural” apenas se afirma na década de 1990. Como exemplo, a ocorrência de “cultural diversity” entre 1990 e 2009 perfaz 94,96% de todas as ocorrências no Google Scholar, em uma série que se inicia em 1948 (ano em que aparece a expressão pela primeira vez)⁶⁸; no Google.com, em uma série que vai de 1970 a 2009, os anos 1990 e 2009 concentram 93,84%⁶⁹ das ocorrências para “cultural diversity”; em The New York Times, onde “cultural diversity” aparece pela primeira vez em 1926, os anos 1990 e 2009 concentram 75,06% das ocorrências, em uma série que vai de 1926 a 2009⁷⁰; e em A Folha de São Paulo, onde a expressão “diversidade cultural” surge pela primeira vez em 1971, em uma série que inicia nesse ano e se encerra em 2009, os anos 1990 a 2009 concentram 88,39% das ocorrências⁷¹.

Dessa forma se comprova que diversidade cultural é um enunciado que se dissemina contemporânea e globalmente, sendo, portanto, interno da globalização. As razões para sua disseminação começaram a ser dadas neste trabalho no capítulo anterior, quando analisamos sua contextualização contemporânea em contraposição ao discurso do exótico no século XIX. Mas precisamos ir além. Diversidade cultural também se implementa em relação aos debates sobre os enunciados multiculturalismo e exceção cultural. Antes de analisar esses debates, notemos que ambos enunciados também são contemporâneos e globais. Para tanto, utilizamos as mesmas bases de dados apresentadas acima. Os resultados também são reveladores e estão descritos em sua completude em anexo. Importa aqui apenas um resumo desses. Tomando apenas as bases de dados que atendem a um período histórico mais longo (anteriores a 1970), podemos notar que os dois enunciados são bastante novos. Primeiro o multiculturalismo: na base do Jstor, aparece apenas em 1976; na base do ISI Web of Science, em 1973; no Google Scholar, em 1974; no NYT, em 1971 (termo utilizado na busca nessas bases foi “multiculturalism”); e em A Folha de São Paulo em 1991 (termo “multiculturalismo”). Ainda, sua projeção também se dá especialmente na década de 1990, quando, então, em todas as bases de dados (incluindo as mais atuais), o termo já aparece freqüentemente. Já o enunciado exceção cultural é ainda mais

⁶⁸ “Science” soma 66,57% das ocorrências entre 1990 e 2009, em uma série que se inicia em 1950.

⁶⁹ Enquanto “science”, para a mesma série, aparece 77,75% das vezes entre 1990 e 2009.

⁷⁰ Para a mesma série, os anos 1990 e 2009 concentram 30,36% das ocorrências para “science”.

⁷¹ Enquanto “ciência”, na mesma série, aparece 55,02% das vezes entre 1990 e 2009.

contemporâneo: aparece pela primeira vez no Jstor em 1986; no ISI Web os Science em 1993; no Google Scholar em 1995 (termo utilizado “cultural exception”); em A Folha de São Paulo em 1990 (termo “exceção cultural”). No NYT o termo “cultural exception” aparece uma vez em 1936 e nunca mais até 1993, sendo que desde então, até 2009, ele aparece 22 vezes, o que nos faz supor ser essa primeira aparição uma coincidência e não uma antecipação do termo. Podemos, assim, datar a primeira ocorrência de “cultural exception” no NYT em 1993. Ainda, como de resto nos outros enunciados, “exceção cultural” se torna comum de fato apenas na década de 1990, mais especificamente em 1993. No Le Monde, por exemplo, se entre 1988 e 1992 há duas ocorrências da expressão “exception culturelle”, entre 1993 e 1999 há 111 e entre 2000 e 2009 há 90. Não antecipemos a história que será aqui narrada, mas podemos datar o ano de 1993 como o de nascimento do enunciado, no sentido a partir de então utilizado.

O discurso da diversidade encontra seu apogeu no contexto dos debates que giram em torno desses enunciados. Voltemos a eles para buscar explicar, ao fim desse capítulo, as razões do apogeu desse discurso. Notamos que nossa intenção não será tratar extensivamente nem do multiculturalismo tampouco da exceção cultural, mas buscar em seus debates elementos que nos permitam explicar, a partir das tensões existentes, o discurso da diversidade.

Multiculturalismo

Multiculturalismo pode ser considerado a politização de um debate mais amplo, que tem como foco o pluralismo, que passa a ser percebido como uma característica das sociedades modernas. Como aponta John Rawls, “uma sociedade democrática moderna é caracterizada não apenas por um pluralismo compreensivo de doutrinas religiosas, filosóficas e morais, mas também por um pluralismo de doutrinas incompatíveis, mas ainda assim racionais” (in Mendus, 2000: 107). Mas se o pluralismo é uma característica, ele também é um valor, pelo qual posições são tomadas em debate. Susan Mendus faz uma diferenciação bastante pertinente do conceito. De um debate que a autora trava com os escritos de John Rawls sobre o liberalismo, ela propõe que o pluralismo é ao mesmo tempo “uma afirmação sobre o modo como o mundo moderno é” e “uma teoria de valor moral” (Mendus, 2000: 107). Em outras palavras, mas ainda da autora, haveria então os “fatos do pluralismo e o pluralismo de valor” (Mendus, 2000: 110). Os fatos do

pluralismo seriam uma percepção concreta, tomada da realidade social, segundo a qual as sociedades modernas são, em verdade, plurais. Já o pluralismo de valor seria um discurso que toma o pluralismo em debates morais, políticos ou intelectuais⁷². O diagnóstico da autora é que os fatos do pluralismo não estão em debate; as sociedades *são* plurais. O debate se centraria, então, apenas na proposta sobre o que se fazer com o pluralismo: se tomá-lo como política, valor ou teoria, ou negá-lo em prol de outra tendência, em geral a liberal.

A pista que Mendus abre é boa e desejamos seguir por ela. Olhemos de início para os fatos do pluralismo, mas para buscar uma outra noção. Seguindo a tese que embasa este trabalho, não podemos enxergar o pluralismo como um fato, antes de perceber em qual índice de diferenciação esse fato se baseia. Desta forma, ao olharmos o fato do pluralismo, o que queremos buscar responder é qual esse índice que se torna legítimo para que uma sociedade seja tida por plural.

Sentenças como esta passam a ser comuns hoje: “deve ser indiscutível, que nós lidamos no nosso mundo fático com uma diversidade de culturas, formas de vida, jogos de linguagem, regras, normas e valores” (Lueken, 1998: 292). Dessa forma, o pluralismo passa a ser reconhecido, sendo que seu “fato” é vinculado à presença simultânea de aspectos culturais em um mesmo espaço (pelas diversas formas de circulação disponíveis), físico ou virtual. Contudo, a percepção da diferença, definidora do pluralismo, é dada especialmente pela atribuição étnica-cultural às coisas e pessoas, tomadas, então, a partir de tal atribuição como diferentes. É nesse sentido, especialmente, que o pluralismo se especifica nos debates sobre o multiculturalismo. Menos amplo que o pluralismo, o multiculturalismo seria também uma percepção de um fato, segundo o qual nas sociedades haveria diversas culturas vivendo em conjunto. De outro lado, também seria um valor, em torno do qual se debate como as sociedades devem lidar com esse fato. Em relação a ser um fato, com o que nos preocupamos de início, é isso o que Will Kymlicka e Raphael Cohen-Almagor reconhecem ao dizerem que “virtualmente todas as

⁷² Outros autores fazem uma diferenciação semelhante, como é o caso de Bhikhu Parekh. Parekh distingue a sociedade multicultural da multiculturalista. A primeira seria aquela “que inclui duas ou mais comunidades culturais”. Se essa sociedade procura assimilar as comunidades a uma cultura homogênea, ela é monoculturalista. Se, do contrário, ela valoriza as comunidades, respeita suas demandas culturais, ela é multiculturalista. Assim, “o termo ‘multicultural’ se refere ao fato da diversidade cultural [ou seja, a existência de comunidades culturais], o termo ‘multiculturalismo’ se refere a uma resposta normativa ao fato” (Parekh, 2000: 6). Importante notar como o “fato” da diversidade está, também aqui, relacionado à questão étnica-cultural.

democracias liberais contêm algum grau de diversidade etno-cultural. Elas podem ser descritas, portanto, como ‘multiculturais’” (Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000: 229).

A visão multiculturalista, de que as sociedades modernas são plurais por haver nelas diversas culturas em convívio, é tornada em debate por dois fatores especialmente: o primeiro se refere à migração; o segundo ao resultado de lutas de minorias (aí entendidas não pela questão numérica, mas pela posição subalterna em que grupos se encontram tradicionalmente em uma sociedade⁷³), o que torna tais minorias visíveis. O definidor dos “fatos multiculturais” ocorre quando esses grupos (imigrantes e outros grupos minoritários) afirmam suas particularidades pelo critério diferenciador étnico-cultural.

Iniciemos nossa mirada ao multiculturalismo, como “fato”, pelo caso da migração. É com ela, de fato, que o multiculturalismo se torna mais visível, em uma relação que diversos autores notaram (ver Paquet, 2008; Vertovec, 2007). Gisela Welz talvez seja mais clara quando aponta que:

“Conjuntamente, é a base de todos multiculturalismos, que a Imigração torna uma sociedade ‘diversamente cultural’, na qual homens de diferentes origens, nações, etnias, regiões ou religiões levam suas próprias formas de modo de vida para a sociedade de adoção. É essa identificação dos imigrantes como ‘estrangeiro cultural’, que permite a migração ser entendida como um gatilho cultural de pluralização e que ao mesmo tempo instaura a necessidade de um assim chamado trabalho de mediação intercultural entre residentes e imigrados, que não se direcione – como até então frequentemente foi a prática – à aculturação do imigrante na cultura da sociedade majoritária, mas que, ao contrário, demande que os membros da sociedade majoritária percebam as culturas dos imigrantes como positiva” (Welz, 1996: 17, 8).

Deixemos a proposta política apontada pela autora para depois. O que importa agora é que estão relacionados diversidade cultural, multiculturalismo e imigração, sendo o último termo o gatilho para os primeiros. Mas qual o impacto da imigração? Sabemos que hoje por volta de 3% da população mundial vive fora de suas nações de origem, ou seja, são imigrantes (UNESCO, 2009: 292; Hobsbawn, 2010: 89, 90), um número nada extraordinário, mas relevante se considerarmos que entre 1970 e 2005 o número de imigrantes passou de 82 milhões para 191 milhões no mundo (Teixeira & Lopes, 2006; United Nations, 2006).

⁷³ Ver sobre o conceito de minoria e sua relação com questões culturais e étnicas em Hemetek, 1996.

Contudo, quando olhamos para a concentração de imigrantes em locais específicos, capazes de reconhecer esse “fato” como um “fato do multiculturalismo”, os dados passam a ser mais relevantes. Tomemos Inglaterra, França, Alemanha e Estados Unidos para percebermos tal concentração. Ao tomarmos os países europeus, de início, devemos lembrar que a imigração, após a formação da nação moderna, é uma novidade, tanto em termos de processo, quanto em termos de números de imigrantes. Jürgen Habermas – que também chama as sociedades modernas de multiculturais (Habermas, 2009: 147), ou seja, que aceita o fato do multiculturalismo, embora discorde do pluralismo de valor – nos lembra que entre 1800 e 1960 o movimento migratório fora concentrado 80% em europeus que deixavam o continente (Habermas, 2009: 155). Ou seja, a experiência de ser receptor de imigrantes é nova no espaço europeu. Nova e intensa.

A França metropolitana (desconsiderando seus departamentos ultramarinos e territórios) contava em 2005 com 8,1% de sua população formada por imigrantes (Institut National de la statistique et des études économiques). A Alemanha contava em 2009 com a mesma porcentagem de imigrantes da França em 2005 (Statisches Bundesamt Deutschland)⁷⁴. Ainda, as projeções que se fazem no país germânico dão conta de que em 2050 cerca de 30% da população alemã terão origem migratória (UNESCO, 2010: 6). Na Inglaterra a situação pouco muda e 11% de sua população nasceu fora do Reino Unido (Office for National Statistics, 2009: 41).

Por fim, os Estados Unidos repetem a Inglaterra e apresentam 11,8% de sua população como imigrante⁷⁵ (U.S. Census Bureau, 2010)⁷⁶. Contudo, sua situação é diferente daquela dos países europeus, pois o país americano é historicamente de recepção de movimentos migratórios. Dessa forma, não há novidade no processo, mas há sim em sua intensidade e mudança de origem migratória. De fato, os Estados Unidos receberam de 1820 a 2003 quase 69 milhões de imigrantes, mas apenas nos vinte anos entre 1981 e 2000 foram 16,5 milhões, sendo que apenas entre 1991 e 2000 foram 9 milhões de imigrados (Statistics, 2004: 11). Isso significa que em uma

⁷⁴ Porcentagem calculada a partir de dados da fonte.

⁷⁵ Um texto que tratasse especificamente da imigração deveria diferenciar os diversos status que as pessoas adquirem fora de seu país de origem, assim como os termos que a elas são aplicados. Assim, imigrantes podem ser residentes, não nascidos em..., estrangeiros etc. Aqui, contudo, não fazemos tais diferenciações, pois nossa intenção é apenas mostrar o número grande, relacionando imigração, multiculturalismo e diversidade, sem nos aprofundar no debate sobre imigração.

⁷⁶ Porcentagem calculada a partir de dados da fonte.

série histórica de 180 anos, os últimos vinte concentraram sozinhos quase 24% do total. Esse dado chama a atenção, pois essas duas últimas décadas apenas são rivalizadas em contingente migratório com a década de 1901 a 1910, quando chegaram aos EUA pouco menos de 8,8 milhões de imigrantes.

Mais importante do que isso, é que a imigração aos Estados Unidos se modifica em termos de origem migratória. Ao contrário dos períodos anteriores, os que imigram não tem origem percebida como branca e européia. “A partir de 1970, a porcentagem de americanos ‘brancos’, já em declínio, acelera ainda mais seu processo de decréscimo. Enquanto a porcentagem de negros permanece estável, são os grupos asiáticos e, sobretudo, o hispânico que registram as taxas de aumento mais significativas” (Semprini, 1999: 28). Essa questão é importante e já a retomamos, pois, afinal, “um dos pontos-chave do multiculturalismo é a questão da diferença” (Semprini, 1999: 11), sendo essa percebida, no caso, pela relação étnica-cultural.

Pensemos, antes, que embora haja um contingente migratório impactante nos países citados, eles não são os únicos que apresentam grandes números. Seis países da região do Pacífico (Austrália, Cook Islands, Nauru, Nova Zelândia, Palau e Tokelau) apresentam taxas de mais de 10% de imigrantes em suas populações, sendo 36,1% em Nauru, por exemplo. Ainda, na própria Europa há Mônaco, com 69,9% de sua população sendo formada por imigrantes (UNESCO, 2009: 286-293). Outros tantos exemplos poderiam ser dados no mesmo sentido. Contudo, argumentamos que embora haja alto contingente de imigrantes em diversos lugares do mundo, a relação deste “fato” com o “fato do multiculturalismo” se dá em escala. A imigração, para se tornar um fato, legitimamente global, do multiculturalismo e, assim, consagrar a questão étnica como índice de diferenciação no discurso da diversidade, precisa ter ocorrido em lugares específicos. Começamos a ver aqui o argumento, segundo o qual, embora o discurso da diversidade seja global, ele só é possível por que se relaciona a condições particulares, em espaços definidos.

Seguindo essa linha, é necessário ir além para buscar os espaços em que a percepção do multiculturalismo como fato permite a formação de um discurso global da diversidade. Pensemos então que mesmo naqueles países o contingente migratório se concentra em algumas cidades. Retomemos então França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos. Na Paris urbana em

1999, 19,9% de sua população não havia nascido na França, sendo sua principal procedência Argélia e Marrocos (Aire urbaine 1999 : Paris - 001, 2007). Já em Londres, em 2008 um terço de sua população não havia nascido no Reino Unido, sendo sua principal procedência Índia, Paquistão e Polônia (Office for National Statistics, 2009). Já em Berlim, 13,3 % da população era estrangeira em 2009 (Gebiet und Bevölkerung, 2010)⁷⁷, número parecido com Hamburgo (13,5%)⁷⁸, mas abaixo de Frankfurt, com 24,3% no mesmo ano (Frankfurt, 2011), sendo que o contingente turco forma a maioria de imigrantes nas três cidades. Por fim, nos Estados Unidos, Nova Iorque tinha em 2000 36,2%⁷⁹ de sua população não nascida naquele país (New York City Department of City Planning, 2011)⁸⁰, enquanto Los Angeles, no mesmo ano, apresentava 41% (City of Los Angeles - Department of City Planning, 2011)⁸¹. Notemos, portanto, que o contingente migratório das cidades citadas fica bem acima daquele de seus países e, muito mais, da média mundial, como se nota no quadro abaixo.

Tabela 5: Porcentagem de imigrantes

Cidades	Porcentagem de imigrantes (ano)
---------	---------------------------------

⁷⁷ Porcentagem calculada a partir de dados da fonte.

⁷⁸ Informações repassadas a nós por Ulrich Husing, representante do órgão oficial de estatísticas da cidade, em 14 de julho de 2011, por email. As informações também podem ser encontradas em Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein, 2011. A porcentagem calculada a partir de dados da fonte.

⁷⁹ Porcentagem calculada a partir de dados da fonte.

⁸⁰ Há uma observação importante a ser feita aqui. O contingente de imigrantes parece diminuir, ao menos em algumas cidades da Europa. Em Frankfurt, em 1995, a porcentagem chegou a 28,8% (Frankfurt, 2011); em Hamburgo, em 2003, início da série que tenho em mãos, os estrangeiros formavam 14,8% da população (Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein, 2011). Esses dados não negam, mas corroboram a tese aqui apresentada. O que propomos justamente é que a migração havida na Europa e nos Estados Unidos após a década de 1960, com picos nas décadas de 1980 e 1990, dá legitimidade ao “fato do pluralismo”. Contudo, esse “fato”, ao se tornar discurso, se descola de sua base concreta de surgimento e se torna global, relativamente autônomo àquela base concreta. É óbvio que uma mudança grave nessa base mudará o discurso, mas isso ainda não ocorreu, como se nota pela ainda alta presença de imigrantes nas cidades citadas.

⁸¹ Importante para a questão que tratamos aqui é perceber a composição étnica, conforme declarada pelas fontes oficiais. Assim, além da forte presença de pessoas não nascidas nos Estados Unidos na conformação populacional de Los Angeles, em termos étnicos a principal presença é de Hispanic/Latino, com 47%. Em segundo lugar estão os “Branco, não Hispanic/Latinos”, representando 30% da população daquela cidade (City of Los Angeles - Department of City Planning, 2011).

Mundo		2,9% (2009)
Alemanha		8,1% (2009)
	Frankfurt	24,3% (2010)
	Berlim	13,3% (2009)
	Hamburgo	13,5% (2010)
França		8,1% (2005)
	Paris	19,9% (1999)
Inglaterra		11% (2008)
	Londres	33% (2008)
Estados Unidos		11,8% (2009)
	Nova Iorque	36,2% (2000)
	Los Angeles	41% (2000)

Fontes diversas. Porcentagens dadas em relatórios ou calculadas a partir de dados das fontes.

Contudo, a imigração não é um fato em si do multiculturalismo. Para que ela seja assim percebida é necessário que haja duas adjetivações a ela. A primeira se relaciona à origem do fluxo migratório. A imigração é percebida como fato do multiculturalismo porque os fluxos migratórios, especialmente até a década de 1990, se caracterizou por grandes contingentes populacionais de origens determinadas, fora do contexto dos países ricos, emigrando para locais específicos. Assim, importa para a percepção do multiculturalismo o grande contingente de turcos que foi à Alemanha, de magrebinos à França, de latinos aos Estados Unidos e de caribenhos, indianos e paquistaneses à Inglaterra. Essa origem, que introduz o Outro, como visto até a metade do século XX, no contexto no Próprio, na noção eurocêntrica, é que permite se falar em múltiplas culturas. Contudo, é necessária uma outra adjetivação, correspondente a essa, que se relaciona à formação de comunidades por parte desses grupos de imigrantes, percebidas como homogêneas. Saskia Sassen nota que a vida do imigrante nas grandes cidades não é fácil, sendo que a dificuldade se dá em escala, dependendo de seus lugares de origem, da condição de imigração, mas também do gênero. Para essas pessoas em mais desvantagem, as comunidades baseadas em supostas etnias servem como proteção. “Há duas arenas públicas nas quais as mulheres imigrantes são ativas: instituições para assistência privada e pública e a comunidade étnica ou de imigrante” (Sassen, 2007: 121). A formação dessas comunidades, portanto, é que permite a imigração ser vista como condição para formação de espaços reconhecíveis de diferentes culturas. A percepção de um multiculturalismo baseado na imigração, portanto,

precisa reconhecer especificamente as “autenticidades” culturais, de povos antes alienados, em convívio em um mesmo espaço nas grandes cidades.

Para que compreendamos a relevância dos dados acima – que apresentam uma lista exemplificativa e não exaustiva de cidades –, e a questão das comunidades étnico-culturais como formadoras do “fato do multiculturalismo”, precisamos entender que cidades daquela magnitude se tornam espaços privilegiados na consagração e globalização de discursos. Para tanto, retomamos a discussão sobre o lugar e a globalização, mas a partir do modo que Saskia Sassen pensa para as grandes cidades. A autora, que se volta para entender os fluxos financeiros transnacionais, aponta em suas discussões a importância para a análise sociológica em se recolocar o lugar na dimensão da globalização, pois isso nos permitiria “recuperar os processos concretos, localizados pelos quais a globalização toma forma e argumentar que muito do multiculturalismo nas grandes cidades é tão parte da globalização quanto é a finança internacional” (Sassen, 2007: 98). Portanto, Sassen propõe olhar para as grandes cidades como locais estratégicos para se investigar a globalização (“a grande cidade de hoje emergiu como um lugar estratégico para uma série de novos tipos de operações – políticas, econômicas, ‘culturais’ e subjetivas” (Sassen, 2007: 105)), assim como perceber que a imigração constitui a própria operação do processo de globalização.

A importância das grandes cidades se dá, em um plano, pela situação em que elas se encontram na contemporaneidade e, em outro plano, pelas condições que elas apresentam para a constituição da globalização. No primeiro plano, algumas das grandes cidades, que Sassen chama de globais⁸², ultrapassam a nação. Essas cidades não devem ser vistas no fim de uma escala (Mundo – Nação – Estado – Cidade etc), mas sim como parte inerente do espaço global, gerando relações sociais que escapam à própria determinação nacional. Em um momento no qual

⁸² Sassen propõe uma nova geografia da “centralidade no nível global”, pela qual propõe que a globalização não é apenas um processo disperso, mas um processo que também cria novos centros. Esses seriam “os maiores centros internacionais financeiros e de negócios: Nova Iorque, Londres, Tóquio, Paris, Frankfurt, Zürich, Amsterdam, Los Angeles, Toronto, Sydney, e Hong Kong, entre outros. Mas essa geografia também inclui cidades como Bangkok, Taipei, São Paulo, e Cidade do México” (Sassen, 2007: 111). Essas cidades são consideradas cidades globais. Não precisamos tomar a enumeração como fechada. Em primeiro lugar, pois a própria autora deixa a lista aberta e outros estudos propõem outras listas (veja o caso do índice de cidades globais em Policy, 2011). Em segundo lugar, porque seu interesse é em termos econômicos-financeiros e o estudo a que nos dedicamos aqui se foca na cultura. O que importa, contudo, é perceber que as grandes cidades são importantes na formação de grupos discursivos. A crítica à centralidade será feita em seguida.

o Estado-Nação perde sua condição privilegiada de organizador das relações sociais, as cidades globais apresentam novas estruturas que estão, muitas delas, inseridas diretamente no próprio globo (Sassen, 2007: 106). Olhar para elas é, portanto, olhar para fluxos globais. Essa situação das cidades globais são a causa, mas também a consequência de sua própria globalidade. Isso porque elas “acumulam imensas concentrações de poder econômico (...); os centros de negócios nas áreas metropolitanas recebem investimentos massivos em propriedade e telecomunicações” (Sassen, 2007: 111).

As cidades globais também são grande atrativo para a imigração, como vimos nos dados acima. Nelas se concentram pessoas do mundo inteiro e Sassen notou que isso é constitutivo da globalização econômica. Diz a autora:

“A imigração (...) é um processo principal pelo qual uma nova política econômica está sendo constituída, ambos no nível macro dos mercados de trabalho globais e no nível micro das estratégias translocais de sobrevivência das famílias. É ainda amplamente inserida nas grandes cidades, na medida em que imigrantes, certamente no mundo desenvolvido, tanto nos Estados Unidos, Japão ou Europa ocidental, estão concentrados nas grandes cidades, embora a mudança para cidades menores e subúrbios seja um segundo padrão importante (...). Para alguns acadêmicos, imigração é um dos processos constitutivos da globalização hoje, muito embora não seja reconhecida ou representada tal qual em relatos da corrente principal da economia global” (Sassen, 2007: 107).

E com a imigração, ainda segundo a autora, as grandes cidades concentram a diversidade. Em suas próprias palavras, “o caráter internacional das grandes cidades está não apenas em sua infraestrutura de telecomunicações e firmas internacionais; está também nos vários ambientes culturais nos quais seus trabalhadores existem. (...). A grande cidade ocidental de hoje concentra diversidade. Seus espaços estão inscritos na cultura corporativa dominante, mas também na multiplicidade de outras culturas e identidades” (Sassen, 2007: 123).

A autora, portanto, argumenta que a imigração não é meramente a consequência da globalização econômica, mas também seu elemento definidor e constitutivo. É ela também que torna as cidades em centros dos processos dispersos globalmente. A análise que propomos, contudo, não é econômica, mas cultural. Olhamos para o processo da mundialização da cultura, de acordo com a proposta feita por Renato Ortiz (Ortiz, 1994: 29). Embora os processos sejam imbricados, eles não são coincidentes, como aponta o próprio autor. Na mundialização, a

imigração ocupa um lugar de destaque por constituir uma base concreta em relação ao qual o discurso global da diversidade é forjado. Dessa forma, o que nos interessa tomar da análise de Sasken é justamente o fato de que também a cultura, na mundialização, embora seja um processo disperso, tem seus discursos privilegiados perpassados pelas grandes cidades.

Ulf Hannerz argumenta que “as cidades mundiais são, sem dúvida, ainda frequentemente os pontos de origem do fluxo cultural global, mas elas também funcionam como pontos de corretagem da cultura global. A música do terceiro mundo, (...), pode se tornar música da cidade mundial e, então, world music” (Hannerz, 1996: 138). Trataremos de World Music em outro momento (capítulos cinco e seis), mas já aqui notamos que assim como as cidades globais servem como nexus para as atividades financeiras, elas também participam da definição de discursos na área cultural que se globalizam. A própria Sassen percebe o mesmo, ao dizer que “uma imensa disposição de culturas de todo o mundo, cada uma enraizada em um país particular ou vila, é agora reterritorializada em poucos espaços, tais como Nova Iorque, Los Angeles, Paris, Londres, Amsterdã, e mais recentemente, Tóquio. As cidades globais de hoje são em parte os espaços do pós-colonialismo e, de fato, contém condições para a formação do discurso pós-colonialista” (Sassen, 2007: 123).

O argumento que queremos colocar aqui, portanto, é que a noção da imigração como fato do multiculturalismo e a relação desse com o discurso da diversidade se colocam justamente porque a percepção concreta desse “fato” se dá nas grandes cidades. Pouco importa a alta taxa de imigração em Mônaco ou Nauru para a formação de um “fato” global. Tampouco importa o fato de que a presença de imigrantes, embora crescente, é baixa no mundo. O que importa para a percepção do multiculturalismo como um “fato” global relacionado à imigração é que ela ocorra em países específicos e em grandes cidades que ocupam espaços privilegiados por onde passam os fluxos formadores de um discurso global.

Contudo, a imigração não é o único fato segundo o qual o multiculturalismo seria afirmado. Ao pensar isso, nos distanciamos da proposta de Sassen. Se aceitamos até aqui sua teoria e concordamos com a relevância das grandes cidades na formação dos debates multiculturais, não estamos de acordo com sua visão de que as cidades globais formariam um tipo de centro, pressuposto, com isso, zonas periféricas. Afirmar a relação centro/periferia significaria dizer, no sentido em que estamos tratando aqui, que o multiculturalismo e, por

consequencia, o discurso da diversidade, possui um centro de irradiação nas cidades globais que, a partir delas, funda discursos em outros lugares. Não é essa a realidade contemporânea. Vimos no início deste capítulo que o próprio termo multiculturalismo surge nos anos 1970, anterior aos grandes fluxos migratórios. Na verdade, ele se funda especialmente quando o Canadá e, um pouco mais tarde, a Austrália começam a discutir mudanças em suas constituições e se utilizam do termo multicultural para se auto-definirem, em oposição a um monoculturalismo nacional vigente anteriormente. Contudo, nem Canadá, nem Austrália, ou suas cidades, podem se portar como centros da mundialização. Nesses países, inclusive, a figura do multiculturalismo pouco se referia à imigração, mas sim às lutas de grupos específicos (especialmente os franceses de Québec no primeiro e os povos aborígenes no segundo) por reconhecimento, como trataremos mais a frente. Também é nesse momento que povos de antigas colônias, mesmo não emigrados, iniciam sua luta por inserção internacional, afirmando-se em torno de uma suposta cultura particular, enquanto outros grupos marginalizados nos contextos nacionais da América Latina e da África (índios, mulheres e negros) lutam por seu reconhecimento dentro de suas próprias nações. Todas essas dinâmicas passam ao largo do contexto migratório europeu ou norte-americano, que teria tornado as sociedades em multiculturais; contudo elas afirmam o multiculturalismo.

Com isso, se é possível afirmar que as cidades globais, com seus gigantescos contingentes migratórios e pelos debates que deles se seguem, devem ser responsáveis pelo apogeu do termo multicultural a partir da década de 1990, como vimos, elas não são o centro ou a origem desse debate, nem tampouco suas definidoras. As cidades globais funcionam muito mais como potencializadoras de discursos provenientes de fluxos descentralizados, mas outros elementos (novamente, como a luta das minorias endógenas) fazem parte desse processo e definem, em cada lugar em que ocorre, características específicas do debate. Assim, se o multiculturalismo pode ser visto na Europa como uma questão mais proximamente voltada para a imigração, na América Latina, no Canadá, na Austrália, na África do Sul ou, em algum grau, mesmo nos Estados Unidos, o termo se refere muito mais a questões ligadas a grupos marginalizados no próprio processo de formação nacional. Ademais, no momento em que o multiculturalismo se consagra como termo de debate internacional, ele se pluri-semantiza e passa a poder significar, como no caso do Brasil, uma relação muito mais próxima à idéia de “mistura

de culturas” do que de afirmação de uma cultura em oposição à outra. Se o uso do termo multiculturalismo só passa a se referir a isso contemporaneamente, essa posição brasileira é muito mais antiga e poderíamos remetê-la ao menos aos debates de Gilberto Freyre e as políticas do Estado Novo na década de 1930.

Essa variedade de noções sobre o multiculturalismo, o que torna mais correto falar em multiculturalismos, faz com que diversos valores sejam a ele atribuídos e, justamente, na formação desses valores discursos passam a tomar forma. Foquemos agora nos debates em torno do multiculturalismo, pensando que os valores desse entram em cena no momento em que processos locais e globais interagem. Do ponto de vista local, grupos que antes se sentiam aliados da sociedade majoritária começam a requerer sua parcela de participação pela afirmação de suas particularidades. É esse o caso, especialmente, das mulheres, das minorias étnicas historicamente presentes nos países (como é o caso dos negros nos Estados Unidos, dos palestinos em Israel, dos aborígenes na Austrália, dos bascos na Espanha, dos escoceses e irlandeses no Reino Unido, etc), e dos imigrantes (como os turcos na Alemanha e os argelinos na França, dos latinos nos Estados Unidos), que passam a fazer parte dessa onda reivindicatória especialmente a partir da década de 1980. Do ponto de vista global, o multiculturalismo se torna zona de conflito na afirmação de particulares culturais frente ao que foi, então, chamado de eurocentrismo, sendo antes visto como universalismo. Se os povos recém descolonizados dos poderes europeus estão na proa desse movimento, também antigas civilizações, como a islâmica e a chinesa, passam a adotar discursos contrários aos universais propostos, como se vê, especialmente no debate sobre direitos humanos (ver Schmale(ed), 1993), que retomaremos abaixo.

A demanda a partir da afirmação de particularidade foi de fato um ponto fundamental no início do multiculturalismo e se traduziu pelo peso da luta ser passado de um clamor por igualdade para um reconhecimento da diferença. Isso se percebe nos povos em termos étnicos, quando a partir de 1950 “modos distintos de vida, uma vez destinados a se fundirem no ‘mundo moderno’ reafirmaram sua diferença, de novas maneiras” (Clifford, 1988: 7), tanto quanto de gênero em relação à afirmação do particular feminino, especialmente a partir da década de 1970 (Semprini, 1999: 53; Juliano, 2003: 29).

O clamor pelo reconhecimento da diferença torna o pluralismo em valor e passa a integrar tanto textos intelectuais, quanto políticas, então chamadas de políticas da diferença ou multiculturalistas. É evidente que, em termos intelectuais, a afirmação da diferença é tributária da filosofia pós-estruturalista francesa, em sua busca pela destruição do arsenal teórico ocidental e sua crítica voraz ao universalismo, seja ele representado pela razão, pela civilização, pela História ou pelo progresso. Mas olhemos especificamente para o debate sobre o multiculturalismo, que carrega o pluralismo de valor. O melhor exemplo aqui talvez seja Charles Taylor.

Em seu livro, bastante debatido, *Multiculturalismo e a Política do Reconhecimento*, Taylor propõe que “todas as sociedades se tornam em cada vez maior medida multiculturais e mais permeáveis” (Taylor, 2009: 49). A partir disso, a demanda essencial do ser humano por reconhecimento passa a se ligar pela demanda do reconhecimento à identidade (Taylor, 2009: 13), sendo que a política deve reconhecer, de acordo, as diferenças identitárias. A política da diferença, então, é defendida e oposta à “política da dignidade universal” (Taylor, 2009: 25), sendo que o autor advoga não mais pelo direito de sermos todos iguais, como era a proposta iluminista, mas pelo direito de sermos diferentes. É isso o que tem Taylor em mente ao concordar com o modelo de Quebec, que afirma sua especificidade cultural em relação ao resto do Canadá.

O texto de Taylor, publicado em 1983, se insere em um momento no qual as demandas pela diferença começam a encontrar respaldo político. É a partir da década de 1970 que diversos países passam a reconhecer as diferenças entre grupos como constituintes de seu território e aplicarem legislações que se conformem a isso. Bhikhu Parekh faz um apanhado da situação:

“A Austrália se declarou oficialmente multicultural e se comprometeu ao multiculturalismo no início dos anos 1970 por causa da crescente ‘asianização’ e da presença de tipos ‘não assimiláveis’. Este é também amplamente o caso do Canadá. Israel começou a se ver como multicultural nos anos de 1960 porque judeus orientais e sefaradins começaram a demandar uma revisão de sua até então auto-definição e cultura nacional. (...). Na Grã-Bretanha uma grande presença de sul-asiáticos e afro-caribenhos na década de 1960, e sua negativa, especialmente do primeiro, a se assimilar, colocou o multiculturalismo na agenda política. Na Alemanha o multiculturalismo surgiu na agenda política com a chegada de grandes contingentes de imigrantes da Turquia e de outros lugares que ‘não mais queriam ser assimilados, tanto quanto abrirem mão de sua identidade cultural (...)’ como um proeminente político alemão colocou. Em todas essas

sociedades, o multiculturalismo se tornou um movimento de significado político e ideológico por causa de sua rejeição da demanda assimilacionista da sociedade mais ampla” (Parekh, 2000: 5).

Embora a primeira constituição multi-nacional surja na Espanha, ainda em 1978 (Jauregui, 1999: 158), os casos mais claros do multiculturalismo ocorrem, em termos político-legais, de fato na Austrália, Canadá e Estados Unidos, países que a partir da década de 1970, com o apogeu na de 1980, revêem a política do assimilacionismo e partem para o multiculturalismo como modo de integração do Outro na sociedade hegemônica.

“Até a década de 1960, todos os três países adotaram um modelo ‘anglo-conformista’ de imigração. Isso quer dizer, se esperava que os imigrantes assimilassem as existentes normas culturais, e, com o tempo, se tornassem indistinguíveis dos cidadãos nativos em sua fala, vestimenta, atividades de lazer, culinária, tamanho familiar, e assim por diante. Contudo, começando na década de 1970, se tornou cada vez mais aceito que o modelo assimilacionista era irreal e injusto. Todos os três países gradualmente adotaram uma aproximação mais tolerante ou ‘multicultural’, no qual se permite e, de fato, se encoraja os imigrantes a manterem vários aspectos de sua herança étnica. Os imigrantes são livres para manter alguns de seus antigos costumes, no que tange à comida, vestimenta, recreação, religião e associação com cada um para manter suas práticas. Isso não é mais visto como não patriótico, ‘não-americano’ ou ‘não-australiano’” (Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000: 231).

De fato, o Canadá reformou sua Constituição em 1982, baseada no multiculturalismo. Do mesmo modo, em 1989, após uma série de reformas legislativas que buscavam enterrar o conceito de Austrália branca, o país formou em 1989 a Agenda Nacional para a Austrália Multicultural. Nos Estados Unidos, a partir da década de 1970 foi-se reconhecido “a falência das tentativas de assimilação forçada”, sendo que em 1975 se aprovou a “Lei de Auto-Determinação Indígena e Assistência Educacional”, quando, então, “comunidades indígenas locais ganharam mais responsabilidade para e controle sobre a educação de seus filhos” (Fuchs, 1999: 178)⁸³. Já na década de 1990 as nações indígenas adquiriram certa autonomia que lhes deu poder de

⁸³ Segundo Andrea Semprini, até a década de 1930 houve nos Estados Unidos uma política de eliminação de identidade indígena, abandonada a partir deste momento, “graças principalmente a uma nova geração de antropólogos”. “No entanto, será preciso esperar até os anos 60 para que aconteça uma tomada de consciência da classe política e da opinião pública quanto à necessidade de uma compensação por tanta selvageria e para que sejam reconhecidos às nações indígenas (*Indian Nations*) um estatuto oficial e direitos próprios (Semprini, 1999: 13).

governarem a si próprios, em alguns casos ainda que acima do governo federal e estadual. Na mesma década a lei lhes garantiu liberdade para expressarem suas crenças religiosas e suas culturas (Fuchs, 1999: 179, 80).

Assim, uma “negativa atitude ao multiculturalismo que prevaleceu nos anos 1950 foi trocada nos anos 1980 por uma atitude positiva, que reconheceu que ambas as culturas, ocidental e oriental, são legítimas em uma sociedade” (Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000: 233). Essa noção, embora mais clara nos países que introduziram transformações legais, também é vista em diversas outras em escala mais pulverizada. Pesquisando o ensino de música na Alemanha, Marin Weber notou que desde a metade dos anos 1980 se espalha a fórmula de “um ‘ensino intercultural para uma sociedade multicultural’” (Weber, 1997: 35). Ainda, o lançamento da rádio Multikulti⁸⁴, em Berlim, em 1994, se tornou símbolo naquele país da luta multiculturalista. Já em Israel, com a eleição do Likud em 1977 o país saiu de uma política de integração baseada no assimilacionismo para o “pluralismo cultural”. Nesse momento, “pessoas de origem oriente-média, que antes tinham vergonha de certas expressões de crenças tradicionais, que se sentiam descorfontáveis em relação a elas, não mais sentiam um senso de incômodo em envergá-las em público” (Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000: 231, 2).

Uma política multiculturalista de reconhecimento da diferença não é exclusiva dos países mais ricos. Podemos observar que a constituição sul-africana de 1996 reconhece a diversidade logo em seu preâmbulo, quando aponta que “Nós, povo da África do Sul, reconhecemos as injustiças de nosso passado (...) e acreditamos que a África do Sul pertence a todos que vivem nela, unidos em nossa diversidade” (South African Government, 2011). Dessa forma, no próprio texto onze línguas foram reconhecidas: “Sepedi, Sesotho, Setswana, siSwati, Tshivenda, Xitsonga, Afrikaans, English, isiNdebele, isiXhosa and isiZulu”, sendo que, ao reconhecer que “historicamente o uso e o status das línguas indígenas de nosso povo foram diminuídos, o Estado deve tomar medidas práticas e positivas para elevar o status e avançar o uso dessas línguas” (South African Government, 2011). De fato, como Renato Ortiz havia notado, se a pluralização das línguas fora condenada pela narrativa da Torre de Babel, hoje ela é celebrada e deve ser promovida (Ortiz, 2008).

⁸⁴ Entrevistamos o primeiro editor musical da rádio, Johannes Theurer, em 2 de dezembro de 2009, em Berlim. Voltaremos a essa entrevista e à rádio no capítulo cinco.

Na América do Sul temos um outro exemplo. A nova Constituição boliviana, de 2009, estabelece que a Bolívia é um “Estado Unitário Social de Direito Plurinacional Comunitário”, sendo que essa plurinacionalidade se refere a um reconhecimento estatutário – original em sua história – das nações indígenas daquele país. Em seu preâmbulo lemos um texto poético, no qual se estatui que “povoamos esta sagrada Terra Mãe com rostos diferentes, e compreendemos desde então a pluralidade vigente de todas as coisas e nossa diversidade como seres e culturas”. Mais a frente, o “povo boliviano” é ainda descrito como “de composição plural”. Diversidade, plurinacionalidade e pluralidade étnica são, portanto, expressamente reconhecidos no texto. Ademais, são reconhecidos direitos específicos a grupos particulares. É isto o que está determinado, por exemplo, no artigo 26, inciso quarto, da seção II – Direitos Políticos. Nesse, lemos que o direito à participação política compreende “a eleição, designação e nomeação direta dos representantes das nações e dos povos indígenas originários campesinos, de acordo com suas normas e procedimentos próprios” (Asamblea Constituyente de Bolivia, 2008).

Bastam esses exemplos para o ponto que queremos apontar: a política da diferença e o multiculturalismo se espalham pelo mundo tendo como base a afirmação de particularidades dos direitos de grupos étnicos. Esse ponto é fundamental para entendermos a formação do índice de de definição da diferença privilegiado do discurso da diversidade. Ademais, o multiculturalismo se torna um valor que passa a ocupar políticas e debates intelectuais que se voltam a questões globais e locais. Nessas questões, o multiculturalismo se volta contra o assimilacionismo em prol de um outro modo de integração de grupos recém ou historicamente excluídos⁸⁵. Em simpósio de 1991, a UNESCO propunha ser necessário que se continuassem os esforços em diversas áreas e arranjos políticos “assim como no multiculturalismo como um modelo alternativo à assimilação e integração para se lidar com os direitos das minorias nacionais” (UNESCO, 2000: 16). Mas também o multiculturalismo se volta contra o eurocentrismo, na percepção de que o direito dos povos afirmarem suas diferenças os colocam em oposição a um discurso padronizado a partir dos valores culturais europeus ou norte-americanos. É assim que entendem Shohat e Stam na sua

⁸⁵ Rudolf Stichweh distingue claramente os dois termos. O multiculturalismo se caracterizaria como um conceito que opera em questões étnico-políticas, supondo que o indivíduo em uma sociedade possui uma afiliação, pertence a um determinado grupo. A convivência de um ao lado do outro é o que é postulado, guardadas as diferenças entre os grupos. Já a assimilação se refere à concessão de uma pessoa ao sistema geral da sociedade uma grande influência em sua trajetória individual (Stichweh, 2010: 201, 202).

defesa de um cinema multicultural (Shohat & Stam, 2006). É assim também que entende Helen Barolini em referência à literatura da diferença (Barolini, 1993).

O multiculturalismo, o pluralismo, a política da diferença encontram, enfim, nos anos 1980 e começo dos 1990 seu mais profícuo momento. No mesmo momento, contudo, surgem suas contestações. Embora raramente encontremos autores que neguem os fatos do multiculturalismo, diversos argumentam que o multiculturalismo também traz consigo um projeto político e um discurso intelectual conservadores. Christian Joppke traz essa visão de modo claro, em texto ainda da metade da década de 1990:

“‘Multiculturalismo’, a busca por direitos iguais e reconhecimento para grupos étnico, racial, or sexualmente definidos, é um dos movimentos intelectuais e sociais mais pervasivos nas democracias ocidentais contemporâneas. Em sua insistência por igualdade e emancipação, o multiculturalismo é claramente um movimento da esquerda. Ainda, em sua defesa das identidades de grupo definidas, na maior parte atribuídas, o multiculturalismo também desvia do projeto universalista da esquerda e entra no terreno que anteriormente foi mantido pela direita política” (Joppke, 1995: 1)

De fato, celebrado na década de 1980, por propor não ser “necessário nem justo insistir que a integração institucional e linguística seja acompanhada por uma mais extensiva assimilação cultural” (Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000: 234), o multiculturalismo passa a ser recebido com crescente desconfiança na década de 1990, sendo declarado uma aproximação “absolutamente fracassada” pela primeira-ministra alemã, Angela Merkel, em 2010 (Schrader, 2010). As críticas são várias, mas tomemos algumas que nos interessam mais especificamente.

A primeira e mais clara é, justamente, a submissão do indivíduo ao grupo. Nesse caso, o multiculturalismo se opõe ao liberalismo. A teoria liberal propõe a separação clara das atividades empreendidas nos espaços público e privado (sobre os termos, ver Habermas, 1990). O espaço público – comumente relacionado ao Estado – seria procedural, ou seja, responderia às demandas baseadas nos direitos individuais, sendo cego para as diferenças, sejam elas culturais, étnicas ou de gênero. Todos, ao Estado *colour blind*, são iguais e a obrigação desse é garantir tal igualdade. Portanto, a demanda pela diferença não poderia entrar no ordenamento jurídico, na ordem pública, mas deveria permanecer restrita, segundo a teoria liberal, ao espaço privado (Baghramian & Ingram, 2000: 7).

A crítica dos liberais vai além e acusa o multiculturalismo, ao centrar os direitos no grupo e reclamá-los ao espaço público, de criar uma sociedade cindida, ou seja, uma sociedade sem regras universais, válidas para todos (ver Semprini, 1999: 21, 22). Ainda, o multiculturalismo fora acusado de ser conivente com práticas que possam ser negativas ao indivíduo, em nome de um direito de grupo. Ambas as questões recolocam o antigo conflito entre o universalismo e o relativismo, algo presente desde a fundação da antropologia cultural⁸⁶, mas agora com o valor negativo recaindo sobre o último termo.

E, de fato, em diversas áreas o relativismo fora criticado. No âmbito filosófico, Steinmann e Scherer (1998)⁸⁷ reúnem diversos autores que buscam na práxis argumentativa uma solução aos conflitos culturais. “Daí se oferecem duas perspectivas alternativas, uma relativista cultural, que coloca essa prática com iguais direitos ao lado de outra, e uma universalista, que procura revelar a igualdade universal nessa prática ancorada nos pressupostos de argumentação” (Steinmann & Scherer, 1998: 17). Um bom resumo do debate é dado por Geert-Lueke Lueken, quando diz que “a controvérsia entre universalismo e relativismo assume a seguinte forma: ou nós podemos formular sentenças gerais certas, que expressem necessariamente normas universais válidas (‘obrigações essenciais’) e essas sentenças universais podem ser mobilizadas em toda situação problemática contra qualquer oponente (racional) – *ou* nós não podemos” (Lueken, 1998: 294).

⁸⁶ Ruth Benedict propôs, em 1934, que “[o] pensamento social no presente não tem tarefa mais importante do que aquela de tomar adequada consideração da relatividade cultural. (...). Nós chegaremos, portanto, a uma fé social mais realista, aceitando como bases de esperança e como novas bases para tolerância, a coexistência e padrões igualmente válidos de vida, que a humanidade criou para si a partir de materiais crus de existência” (Benedict, 2005: 278). Ver sobre a antropologia cultural e o relativismo em “Universalismo/Diversidade”, texto no prelo.

⁸⁷ Ver também *Relativismus versus Universalismus: zur Kontroverse über Verstehen und Übersetzen in der angelsächsischen Sprachphilosophie: Winch, Wittgenstein, Quine*, de Sigfrid Fretlöh (1989) que trata, especificamente, da filosofia da linguagem a partir de Peter Winch, Ludwig Wittgenstein e Willard van Orman Quine. Segundo Fretlöh o debate entre relativismo e universalismo teria surgido a partir do livro *Understanding a Primitive Society*, de Winch. Diz Fretlöh, “em ligação com a pergunta de Winch sobre o entendimento das sociedades estrangeiras (‘primitivas’), que estava ligada com os temas (linguísticos) filosóficos de sua recepção da filosofia tardia de Wittgenstein, chega-se à polarização em posições ‘relativistas’ e ‘universalistas’. O ‘relativismo’ apresenta em uma nova controversa um desafio e uma ameaça para todas as concepções universalistas, nas quais com diferentes argumentações (e aproximações) devem introduzir uma unidade ou base comum de todos os modos de pensamento, linguagens, sociedades etc” (Fretlöh, 1989: 9, 10).

Se o universalismo havia sido condenado no princípio da segunda metade do século XX, em seu fim o relativismo é que sofreu ataques. Em verdade, o próprio Lueken aponta que “relativista hoje dificilmente alguém quer ser. Nós tomamos as posições relativistas por não atrativas, até mesmo talvez perigosas” (Lueken, 1998: 292). E a UNESCO, em sua defesa do “pluralismo de mídias, diversidade linguística de conteúdos locais” se envolve na “promoção da diversidade cultural, quando ela enfrenta seus novos desafios, sem apoiar o relativismo cultural e o fundamentalismo” (UNESCO, 2000: 17, 18). A oposição filosófica ao relativismo não coincide com a oposição política da UNESCO. A última, e a relação que essa faz entre diversidade e universalismo, veremos no último item deste capítulo. A primeira, ao condenar o relativismo se volta essencialmente contra a presunção pós-moderna de que não há normas racionais universais que a filosofia possa lançar mão ao lidar com conflitos culturais. De diferentes maneiras, essa é a posição de autores como Habermas (ver 2002), Honneth (ver 1992), Böhler (ver 1998) e Apel (ver 1995).

O relativismo, então, é ligado ao pluralismo e isso vemos na posição apresentada por Dietrich Böhler:

“Quando o consenso [*Zustimmungswürdigkeit*] universal, livre argumentativo não é provado e aplicado como critério para validade e obrigatoriedade [*Verbindlichkeit*] de um esforço de paz e de um acordo fático, permanecem a produção da tolerância [*Verträglichkeitsherstellung*] assim como o esforço de paz moralisticamente neutro e cego. Um pluralismo cultural se tornaria então incapaz de diálogo assim como incapaz de crítica. Isso significa: ele recai em um relativismo cultural, que não conhece quaisquer obrigações. Pois, como se deve, sem critérios válidos, se diferenciar ‘paz’ do ‘ato de evitar o conflito e a tolerância a qualquer preço’ – ou de um acordo as custas de terceiros, que podem se referir a um mero cálculo de vantagens momentâneas? Sem critérios legítimos de paz e sem uma obrigação visível para o esforço pela paz (legítima), uma orientação de paz não ganha qualquer vinculação, de tal forma que ela possa se tornar um meio para fins, assim como interesses particulares” (Böhler, 1998: 131, 2).

Substitua-se paz por qualquer outro conceito que supostamente careceria de validade universal e se tem repetidamente a crítica ao relativismo e, por consequência, ao pluralismo. Baghramian e Ingram anotam que o “espectro do relativismo assombra o pluralismo e as fronteiras entre os dois parecem bastante nebulosas” (Baghramian & Ingram, 2000: 3) e, de fato,

a “[h]ostilidade ao pluralismo então se foca em sua associação com formas radicais de relativismo e irracionalismo” (Baghrarian & Ingram, 2000: 6).

Mais especificamente em relação ao multiculturalismo, a crítica segue ao afirmar que a afirmação da diferença teria levado a uma crescente intolerância, no sentido de que uma sociedade que não se unifica permite que suas várias “partes” (“grupos”) se olhem com desconfiança. Segundo Gilles Paquet, a política do multiculturalismo teria se degenerado para uma política da contenção, levando ao particularismo étnico e a uma ‘tribalização’ das sociedades. Olhando para o caso canadense, o autor afirma que “uma rápida pesquisa na literatura menos de vinte anos após a declaração original da política do multiculturalismo [no Canadá] em 1971 reconheceu uma crescente intolerância entre os canadenses, um certo grau de xenofobia e um forte sentido de que havia uma necessidade de se desenvolver uma identidade nacional inclusiva” (Paquet, 2008: 43). A intolerância supostamente derivada do multiculturalismo é novamente relacionada a um novo tipo de racismo por outro autor. Mario Margulis afirma que hoje reaparecem:

“velhos modos de estigmatização, dirigidos ao estrangeiro, ao pobre, ao imigrante, que se enraizam e se nutrem da crise social. Surgem novas formas de racismo: na Europa o discurso racista prospera, mas também em algumas de suas manifestações se moderniza e encontra modalidades sutis, adota inclusive a linguagem culta dos antropólogos, fala agora das culturas, do mundo dos signos, já não toma como principais referentes a herança e o corpo, desacreditados como veículos apropriados para portar os preconceitos e os esteriótipos excludentes, agora aparecem também formas de racismo que operam solapadamente em discursos que aludem à incomensurabilidade das culturas e, ainda, em seu direito à diferença” (Margulis, 2003: 48).

No mesmo texto, Margulis cita Michel Wieviorka que segue na mesma direção, dizendo que se fala “cada vez mais de um neo-racismo ou novo racismo, de racismo cultural ou também de racismo diferencialista (...). De agora em diante, em perspectiva, o racismo é cada vez mais velado (...), se desvia para cultura, ataca grupos humanos definidos pela nação, religião e etnicidade (...), e não passa explicitamente ou diretamente pela raça” (in Margulis, 2003: 49). Portanto, para esses autores a formação de grupos dentro de uma sociedade que se subrepõem a regulações – simbólicas ou legais – mais abrangentes levaria à formação de um novo racismo, dessa vez não baseado na raça, mas na cultura. Certamente um caso extremo do argumento seria

notado em 2011, quando um perturbado norueguês matou 85 pessoas em um acampamento de jovens do Partido Trabalhista. O manifesto escrito pelo autor do massacre traduz o novo racismo e a intolerância apontada na crítica. Nele, lê-se que a “razão da nossa preocupação e oposição deve-se ao fato de que a imigração massiva, a mistura racial e a adoção por não europeus são uma ameaça à unidade da nossa tribo (...). Primeiramente, um país que tem culturas competitivas vai se dilacerar ou vai acabar como um país disfuncional, como o Brasil e outros países” (UOL, 2011). Notamos que aqui não julgamos que o absurdo xenófobo guarda qualquer relação com as políticas multiculturalistas. Ao contrário, nos aliamos aos que pensam (ver Folha.com, 2011) que justamente os ataques xenófobos de uma direita, declarada ou contida⁸⁸, contra um multiculturalismo resumido na presença de imigrantes nos países ocidentais têm maior relevância para pensarmos nas causas da tragédia. Contudo, o que mais importa aqui não é a opinião, sequer a nossa, mas entender que o diagnóstico de que o racismo se recoloca com novas faces é tragicamente notado.

A outra crítica ao multiculturalismo é por supostamente vincular indivíduos aos direitos de grupos. A questão é pensada nos termos de que quando o grupo detém direitos específicos, os indivíduos que dele fazem parte, mas que não estão de acordo com suas regras, não têm a quem recorrer. A conclusão a que se chegaria é que como os grupos são, na verdade, sociedades formadas por relações de forças específicas, ao se garantir a esses ordenamentos especiais, tais ordenamentos não se direcionariam exatamente ao grupo, mas aos detentores de forças capazes de subjugar os outros, impondo suas normas. Um caso radical seria a circuncisão feminina. Se a um grupo é dado o direito especial, ainda que contrário às cartas nacionais ou internacionais, de definir suas práticas culturais e entre essas práticas está a circuncisão feminina, supondo-se que essa seja um atentado ao indivíduo mulher que, no entanto, deve se adequar às normas do grupo, o multiculturalismo estaria legitimando uma prática nociva ao indivíduo (esse caso é tratado por Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000). Casos menos radicais, como o uso da Burka, na França, ou

⁸⁸ De fato 2010 não foi um bom ano para o multiculturalismo, ao menos na Alemanha. Além da declaração de Merkel e do lançamento do filme “Die Fremde” (do qual falamos adiante), agora em uma escala xenófoba (que não se aplica aos outros dois fatos), foi lançado o livro *Deutschland schafft sich ab*, (*Alemanha se abole*, em tradução livre) em que o antigo presidente do banco central alemão, Thilo Sarazin, critica a imigração alemã, o islamismo presente no território e a suposta incapacidade dos turcos em se integrarem (Sarazin, 2010). Sarrazin foi devidamente expulso de seu partido, SPD (principal partido de centro-esquerda do país), mas o livro acendeu um debate acalorado no país, o que expõe que o conflito está dado e não se resolve.

da corrida de Touros, em Pamplona, são, de um lado, defendidos por quem entende pela defesa da particularidade cultural, e, de outro lado, criticados em nome de alguma universalidade, seja ela dos direitos dos animais ou humanos.

De fato, todos esses conflitos expõem a complexidade não apenas do multiculturalismo como da relação entre universal e particular. Se o universal foi negado, muitas vezes ele é reclamado quando um particular se vê ameaçado por outro⁸⁹. É o caso de mulheres que apelam aos direitos humanos contra uma prática de seu grupo cultural. O filme “Die Fremde” (“A Estrangeira”) (2010), de Feo Aladag, retrata uma mulher turca, de início casada e vivendo em Istambul com um homem, pai de seu filho, violento e por quem não tem mais interesse. Em busca de melhores dias, a mulher, vivida por Sibel Kekilli, toma o filho do casal e foge para a Alemanha aonde migrara sua família. Naquele país, contudo, ela encontra seus pais vivendo em um duplo registro cultural. Se de um lado agem na sociedade alemã conforme as normas descritas como liberais, de outro mantêm uma suposta cultura tradicional, turca (retratada, especialmente, como islâmica). A filha é recebida pelos familiares que, contudo, não aceitam sua decisão de abandonar o marido, carregando o filho, e exigem que volte a Istambul. A mulher não acata a ordem, o que torna sua família discriminada dentro da comunidade turca. Mal aceita pela família, a mulher decide fugir também da casa dos pais, sendo então desprezada pela irmã mais nova – que passa a enfrentar dificuldades para ter um namorado, dentro da comunidade turca, que lhe aceite – e perseguida pelo pai e pelo irmão mais velho, restando à mãe um papel dúbio, entre a crítica e o consolo. Resignada, agora a intenção da família não é que a filha retorne ao seio marital, mas que mande o filho de volta para Istambul, para viver com o pai. A tentativa de retirada do filho de uma mãe coloca o espectador evidentemente contra o grupo (representado pela família) e a favor do indivíduo (a mãe vivida por Kekilli), o que é reforçado, caso alguém na platéia tenha conseguido permanecer simpático à família, na cena final em que o irmão mais velho mata o sobrinho que estava nos braços de uma mãe que, então, ensanguentada, cai ao chão em desespero. A cena choca e ao espectador só resta a concordância de que o direito do grupo não pode prevalecer ao direito individual. Não deve passar despercebido, que o filme, indicado pela Alemanha ao Oscar de melhor filme em língua estrangeira, foi lançado no mesmo ano da declaração de Angela Merkel, colocada acima, que pressupunha a morte do multiculturalismo.

⁸⁹ Ver também Kramer e Hoffmann (1995) sobre o conflito entre os direitos individuais (universais) e direitos de grupos (particulares).

Contudo, o que mais importa aqui notar é a complexidade da situação. Há dois particulares em embate, sendo o primeiro o grupo cultural e o segundo a mulher. O segundo particular se vê reprimido pelo primeiro, sendo essa a acusação que o multiculturalismo recebe em suas práticas. Em vista à sua repressão, a mulher, sem abandonar sua particularidade, demanda por direitos humanos, o que é comprovado no encarte promocional do filme, onde se lê ser essa obra apoiada pela associação Terre des Femmes – Menschenrechte für die Frau (www.frauenrechte.de), que advoga pelos “direitos humanos da mulher”. Ou seja, nota-se que no conflito entre dois particulares, um valor universal pode ser reclamado para o apoio a um dos pólos.

Isso se repete quando alguns autores e políticos não negam o multiculturalismo e o direito à diferença em seu todo, mas sim o relativismo em que eles supostamente decaem, buscando criar regras que permitam um “acomodamento da diferença”. Esse é o termo que Kymlicka e Cohen-Almagor utilizam. Para eles, o multiculturalismo, embora válido, precisa ser limitado para sua aplicação nas sociedades liberais. Para tanto, eles diferenciam dois direitos. O primeiro seria o direito à “restrição interna”, bem entendido como aquele utilizado pelo grupo para agir contra seus membros. O segundo é chamado de direito de “proteção externa”, quando um grupo pode exercer uma força contra a intromissão de poderes externos a ele para a garantia de suas práticas culturais. Os autores, então, dizem aceitar o segundo direito, sendo ele passível de integração nas sociedades liberais; o primeiro direito, contudo, é condenado e não deve vigorar no seio dessas sociedades (Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000: 235 e ss). Contudo, como diferenciar um direito de proteção à integridade cultural legítimo daquele que se volta contra seus próprios membros? Buscando o mínimo de intervenção coercitiva aos grupos, a resposta dos autores, então, se baseia na adoção da régua universal dos direitos humanos.

“Então, há muitas maneiras de se fortalecer os mecanismos para o respeito dos direitos individuais em uma maneira consensual, sem simplesmente impor valores liberais a minorias nacionais. Isso não é dizer que a intervenção coercitiva em questões internas de uma minoria nacional nunca é justificado. A intervenção é justificada no caso de uma brutal e sistemática violação dos direitos humanos, tal qual escravidão ou assassinato ou a infringência severa de danos corporais em certos indivíduos ou expulsões de pessoas” (Kymlicka & Cohen-Almagor, 2000: 246).

Voltaremos aos direitos humanos no último item deste capítulo. O que importa agora é notar que no multiculturalismo e na política da diferença há uma série de conflitos e tentativas de acomodação, que revelam como não há meramente pólos opostos, mas zonas de tensão permanentes. Mesmo aqueles que apóiam o liberalismo em detrimento do multiculturalismo notam que, na sociedade atual, os termos não necessariamente se excluem. Lawrence H. Fuchs nota que o liberalismo possui esse paradoxo com o multiculturalismo. “O paradoxo é que enquanto a Constituição [norte-americana] insiste nos direitos individuais como a princípio central da vida cívica americana, os programas de ações afirmativas avançadas como remédios para proteger esses direitos individuais sancionam direitos de grupo, ao menos temporariamente” (Fuchs, 1999: 200).

Justamente por essa zona de tensão, na qual particulares e universais são afirmados e negados o tempo todo, em relação às práticas sociais que nunca estão plenamente de acordo com as análises que fazemos delas, que o discurso da diversidade, em sua amorfia, ganhará fôlego. Mas não apenas neste sentido. Se o multiculturalismo coloca a questão étnica como índice de diferenciação, presente, então, no discurso da diversidade, a suposição multicultural de que seu fato é marcado pela formação de comunidades culturalmente homogêneas ou “autênticas” é criticada mesmo por aqueles que viam no multiculturalismo um valor. Um nível da crítica está na mudança contemporânea dos próprios fluxos migratórios, que teria se tornado mais diversa. Ao invés da prática dos anos 1980 de grandes contingentes migratórios de uma origem para um destino específico, a realidade atual é a migração de pequenos grupos, de vários lugares para vários destinos. Isso é percebido e anotado por autores e governos. O governo da cidade de Nova Iorque aponta que:

“A demografia da cidade de Nova Iorque não é estática, mas um processo dinâmico definido pela vazão e fluxo de pessoas. Assim como pessoas deixam as cidades por pontos na região e além, a população da cidade continua a ser reabastecida por um fluxo de novos imigrantes. Esses processos democráticos resultam em um nível elevado de diversidade: 43 por cento dos 2,9 milhões de residentes da cidade nascidos no estrangeiro chegaram aos EUA nos últimos dez anos; 46 por cento da população fala outra língua que não o inglês em suas casas; em apenas 30 anos, o que era primariamente uma população européia se tornou o espaço sem uma raça/etnia ou nacionalidade dominante. De fato, Nova Iorque epitoma a cidade mundial” (Statistics, 2004).

De modo similar, revela o estudo de Steven Vertovec sobre a Inglaterra. Analisando os fluxos migratórios para aquele país, o autor aponta que em Londres viviam em 2001 pessoas de 179 nacionalidades. Essa percepção faz com que Vertovec não chame Londres de uma cidade multicultural, mas sim super-diversa. A propósito, o fenômeno ganha do autor a alcunha de “super-diversidade”:

“A Grã-Bretanha pode ser caracterizada por ‘super-diversidade’, uma noção pretendida para acentuar um nível e um tipo de complexidade que ultrapassam qualquer coisa que o país tenha experimentado anteriormente. Tal condição é distinta por uma interação dinâmica de variáveis entre um número aumentado de imigrantes novos, pequenos e dispersos, de múltiplas origens, conectados transnacionalmente, diferenciados sócio-economicamente e legalmente estratificados que chegaram na última década” (Vertovec, 2007: 1024).

E justamente a diversificação da imigração é utilizada como valor positivo para o país no cenário internacional, quando então o multiculturalismo ganha a adjetivação mais abrangente da diversidade. O comitê olímpico inglês, em sua campanha bem-sucedida para abrigar os jogos de verão, diz que “em 2012, nossa diversidade multicultural significará que toda nação competidora nos Jogos encontrará torcedores locais tão entusiasmados quanto aqueles que estão em casa” (in: Vertovec, 2007: 1025).

Essa mudança na característica da migração reforça a idéia de que as comunidades existentes em cada país não formam um todo cultural homogêneo. Em oposição a uma idéia identitária autêntica, diversos autores passam a entender que os processos identitários são complexos e pluri-semânticos. Stuart Hall fala das identidades múltiplas (Hall, 2009c: 26, 7), Bauman de identidades palimpsestas (apud Werbner, 1997: 54), Schulte de múltiplos referentes identitários (Schulte, 1993: 61) e Stichweh fala da pluralização das afiliações (Stichweh, 2010: 156), que também é afirmada por Hall (Hall, 2009d: 326) e Hilf (Hilf, 2000) ao trabalharem sobre identidades hifenizadas, ou seja, que não se operam sobre o registro do sistema cultural fechado. Segundo uma tendência que veremos com mais esmero no capítulo seis, a identidade perde seu purismo e o híbrido, a mistura ganham em valor. Para os autores que perceberam o multiculturalismo como embasado em comunidades de sistemas culturais fechados (como propõe Parekh, 2000: 4), o termo se torna insuficiente, seja para seus diagnósticos, seja para seus desejos. É nesse sentido que surgem vocábulos alternativos, como o *inter* e o *transculturalismo*,

sendo que ambos, a suas maneiras, apontam, justamente, à dinâmica das trocas – e não da fixidez – cultural identitária (ver sobre os termos Elberfeld, 2007: 92-94; Schulte, 1993: 36-40; Paquet, 2008: 49).

Dessa forma, se o multiculturalismo contribui para colocar a questão da diferença na pauta e para relacioná-la à afirmação étnica-cultural, ele se torna demasiadamente carregado semanticamente. Ele é, dependendo de quem olha, causa e vítima de atentados como o da Noruega em julho de 2011; razão de reconhecimento de grupos minoritários e do crescimento da intolerância; motivo da negação ao racismo e de sua reafirmação; responsável pela inclusão de indivíduos nas sociedades e de sua exclusão; afirmação de identidades rígidas e de múltiplas afiliações identitárias; oposição entre culturas e suas conciliações. De qualquer modo, falar de multiculturalismo é tomar posição. O discurso da diversidade se valorizará pela agenda colocada pelo multiculturalismo, mas também pela possibilidade de sua articulação em uma zona contida. Processo similar ocorre em relação ao debate da exceção cultural.

Exceção Cultural

A tensão no debate sobre o multiculturalismo se repete na história da formação do principal documento internacional da diversidade cultural, a Convenção da UNESCO, lançado em 2005. Vamos focar nessa história, mas com um objetivo específico: mostrar os conflitos em torno do valor simbólico, de um lado, e econômico, de outro, da cultura. Para tanto, precisamos lembrar a entrada de uma cultura inicialmente produzida nos Estados Unidos – e depois remetida a ela – em um espaço no qual a cultura européia tinha a primazia. Isso se refere tanto a uma problemática simbólica quanto mercadológica, como se torna cada vez mais relevante com o avançar do século XX e início do XXI. Em outras palavras, por questões de mercado e primazia cultural, a perda da posição cultural européia no cenário global e o avançar dos Estados Unidos é o pano de fundo fundamental de uma história que interessa neste trabalho.

Assim como na literatura, na música, nas artes plásticas, nas ciências, na política, na economia etc, como vimos no capítulo anterior, o século XX apresenta um novo produto cultural que também tem a Europa na sua vanguarda. Contudo, tanto quanto nas outras áreas, o cinema já expõe à Europa que sua supremacia não se dá mais sem uma tensa interação com o

desenvolvimento norte-americano. A França, terra onde nasceram e viveram Auguste e Louis Lumière, a quem a paternidade do cinema é atribuída pela patente do cinematógrafo, também era a terra da Pathé, primeira grande empresa cinematográfica do mundo. O cinema já nasce global, na verdade, e nos primeiros anos do século XX a Pathé possuía dezenas de agências representando seus produtos pelo mundo, sendo que seu mercado principal não estava na Europa, mas nos Estados Unidos. Esse país, ao mesmo tempo em que a Pathé ditava as ordens da indústria cinematográfica mundial, vivia um verdadeiro boom de Nickelodeon, casas de cinema apertadas e populares, que juntava no próprio nome o paradoxo da sétima arte: cultura e economia. Se o cinema estava em um odeon, nome grego para teatro, ele era um produto que se referia à economia massificada pelo preço de um nickel por ingresso.

E já no outono de 1906, os nickelodeons já estão espalhados pelos Estados Unidos⁹⁰, quando, então, a maior parte dos filmes que atraía uma multidão para suas sessões era fornecido pela Pathé.

“O fato de a Pathé ter sido capaz de dominar o mercado norte-americano em 1906, em especial os *nickelodeons*, deu-se pela sua capacidade excepcional de produção e distribuição. Ao contrário de empresas norte-americanas como a Edison, a Biograph e a Vitagraph (nenhuma delas possuía mais de um único estúdio para filmar cenas de interiores), a Pathé contava com três estúdios (dois dos quais com palcos duplos) nos arredores de Paris” (Abel, 2001: 262).

A supremacia da empresa francesa é notada também por sua quantidade de produções. “Ao contrário das empresas norte-americanas, que conseguiam finalizar apenas um filme a cada semana ou duas, no verão de 1906 a Pathé estava lançando de três a seis filmes por semana (...)”. Em 1907, a Pathé vendia aos Estados Unidos “entre 9 e 12 milhões de metros de filme por ano (...), quase duas vezes mais do que todas as empresas norte-americanas juntas” (Abel, 2001: 267, 8). Em, em 1908, os filmes franceses dominavam 70% das telas norte-americanas (Alvarez, 2008: 88).

Parece irônico hoje, mas o galo vermelho da Pathé passou a ser visto como um atentado aos Estados Unidos, e sua supremacia deu início a uma “luta pelo controle do que se refere aos ‘interesses norte-americanos’ *versus* os ‘interesses estrangeiros’”, como se percebia na época

⁹⁰ No fim desta década havia entre oito mil e dez mil nickelodeons nos Estados Unidos, aonde 20% da população americana se dirigiam todas as semanas (Hobsbawn, 1994: 238, 239).

(Abel, 2001: 267). As asas do galo precisavam ser cortadas. Com uma campanha que uniu governo, imprensa e empresas norte-americanas, reunidas no fim da década de 1910 na United Film Service Protection Association (UFSPA), associação única “reguladora nacional” (Abel, 2001: 269), os franceses passaram a ser relacionados ao “‘mau gosto’ e à imoralidade” (Abel, 2001: 273). “A Pathé viu-se cada vez mais circunscrita no discurso público como representativa de grande parte do que era ‘baixo’ e ‘ilegítimo’ no cinema” (Abel, 2001: 179). Não vamos continuar a história do deparar do galo, nem tampouco da formação da indústria norte-americana do cinema⁹¹, pois o que importa é que já no fim da I Guerra Mundial os filmes norte-americanos invertem a dominação francesa e são eles que ocupam boa parte das salas de cinema também na Europa. Contra isso, em nome também dos interesses nacionais, em 1928 França e Inglaterra lançam mão de uma prática que, aliada a diversos novos elementos que veremos em seguida, é pauta até hoje de conflitos: estão inauguradas as políticas de contingenciamento contra o cinema norte-americano, com o sistema de cotas de salas (Sojcher, 2002: 305; Mattelart, 2005: 47). O antagonismo entre Estados Unidos e Europa, então, muda de lado, mas continua operando.

O próximo capítulo dessa história se dá com o fim da II Guerra Mundial. De um lado, os Estados Unidos assumem a idéia do livre fluxo comercial, inclusive para bens culturais, como o eixo central de sua política externa. Segundo um memorando do governo em 1946, o “Departamento de Estado pretende fazer tudo o que está a seu alcance, em conformidade com suas linhas de ação política e diplomática, a fim de contribuir na derrubada das barreiras à expansão dos produtos das empresas privadas americanas, sejam elas agências de notícias, revistas, filmes ou outros meios de comunicação, em todo o mundo” (in Mattelart, 2005: 56). De outro, o continente europeu está destruído pela Guerra e os norte-americanos lançam um plano de ajuda econômica para sua reconstrução, então batizado de plano Marshall. Evidentemente, a posição que os Estados Unidos ocupam na mesa de negociação do plano lhes dava privilégios capazes de facilitar a abrangência de sua proposta pela quebra de barreiras comerciais. E essa é imposta, como no acordo Blum-Byrnes, assinado entre o representante francês Léon Blum e o secretário de Estado americano James Byrnes, sobre as cotas de importação de filmes do segundo ao primeiro país. Embora no acordo se instituiu um teto de número de filmes

⁹¹ Para a primeira questão, indicamos que o leitor continue lendo o texto que seguimos até aqui (Abel, 2001) e Alvarez, 2008: 88 e ss. Para a segunda, indicamos o livro de Gregory D. Black, conforme bibliografia (Black, 1998).

americanos que poderiam ser exibidos na França (Sojcher, 2002), a demanda francesa foi reprimida. Os franceses requeriam que seis de um período de treze semanas fossem reservadas, em cada sala de cinema do país, para a exibição de filmes nacionais. Os norte-americanos limitaram a quatro, colocando em negociação, em troca, a negociação das dívidas existentes entre os dois (Alvarez, 2008: 98). Resultado: o tempo na tela reservado aos filmes franceses abaixou de 50 para 31% naquele momento (Mattelart, 2005: 62).

É justamente nesse momento que é lançado o General Agreements on Trade and Tariff (GATT), acordos de 1947 que 48 anos depois darão fundamento à OMC (Organização Mundial do Comércio), e que representam a ordem econômica de um novo acerto internacional que também viu nascer instituições como a ONU e a UNESCO (ambas de 1945). Muito embora o GATT contivesse, em seu documento original, uma cláusula que visava “proteger tesouros nacionais de valor artístico, histórico ou arqueológico” (Kennedy, 2002), sua visão se conformava com a dinâmica norte-americana e se baseava no livre comércio (Braman, 2003: 283).

Com a nova ordem internacional, os debates sobre a indústria audiovisual e os interesses nacionais, embora liderados ainda por Estados Unidos e França, ganham uma nova arena e novos atores. Insatisfeitos com as regras do GATT, que restringiam sua capacidade de proteção de um mercado cultural insipiente, abrindo-o a um livre fluxo de informação, países em desenvolvimento ainda na década de 1950 levavam suas reclamações para o recém fundado sistema ONU, em especial a suas agências UNESCO e UNCTAD (Braman, 2003: 283). Contudo, é na década de 1980, justamente quando a globalização representa uma reorganização da ordem mundial, que os debates se acirram e novos elementos são introduzidos.

Em 1982 os Estados Unidos forçam para que o comércio de serviços fosse incluído na agenda do GATT, o que significava a inclusão correspondente de bens e serviços culturais e, em especial, audiovisuais (Braman, 2003: 284) nos processos de liberalização. Isso segue a estratégia norte-americana inaugurada em 1974 para o desenvolvimento de regras regulatórias a serviços e que desembocará na lei de 1988 (Omnibus Trade and Competitiveness Act) naquele país, que igualou serviços e produtos em termos de comércio e competitividade (Braman, 2003: 284). Em relações práticas, por determinação legal, um filme, um livro ou uma música não deveriam possuir distinção de qualquer outro produto em termos de comércio, sendo vedada a

proteção especial em nome de um valor cultural maior. Mas não é coincidência que ao mesmo tempo em que os Estados Unidos levavam suas propostas para a arena internacional, representada pelo GATT, a UNESCO, em sua Conferência no México em 1982, formalizava um processo, que já vinha se afirmando, para esboçar “o princípio de uma política fundada no reconhecimento da diversidade” (Mattelart, 2005: 87). E é na mesma Conferência que o então ministro francês da cultura, Jack Lang, do partido socialista do presidente François Mitterrand, “lançou um ataque vigoroso contra o ‘imperialismo cultural americano’” (The Economist, 1993). Na ocasião, Lang disse que “certas grandes nações (...) não tem qualquer outra moralidade do que aquela do lucro, que procura impor uma cultura uniforme em todo o mundo e ditar suas leis a países livres e independentes” (in: The Economist, 1993). O processo que avançava no GATT levará ao debate sobre “exceção cultural” na Rodada do Uruguai, iniciada em 1986 e encerrada em 1993; aquele da UNESCO, à declaração da diversidade cultural (de 2001) e sua convenção (de 2005). Os processos, contudo, são totalmente entrelaçados.

A insistência dos norte-americanos em incluir o audiovisual nos processos de liberalização do GATT teve seu teste poucos anos antes, na discussão da criação com o Canadá da zona de livre comércio, futuro NAFTA. Enquanto os Estados Unidos insistiam na liberalização, o Canadá respondia com a afirmação da peculiaridade cultural em relação ao comércio. Muito embora o acordo lançado em 1990 excluía as indústrias culturais do documento final, ele fora capaz de “impedir o governo de apoiar e promover produtos culturais de seus próprios cidadãos ou grupos culturais” (Braman, 2003: 291). O embate se seguiu na rodada do Uruguai, que levou à criação da OMC (Organização Mundial do Comércio) em 1995. Novamente, os Estados Unidos insistiam no tratamento de serviços pelo viés da liberalização. Apelando para três princípios do GATT – Princípio da Nação Mais Favorecida (NMF), Princípio do Tratamento Nacional (TN) e o Acesso a Mercado⁹² – os esforços norte-americanos buscavam derrubar os programas de subsídios governamentais para serviços nacionais, a política de cotas para exibição de filmes e os benefícios cedidos a um país por outro que não se estenderiam a qualquer signatário do GATT e da recém criada OMC. Como se sabe, França (ver Hochschild,

⁹² NMF estipula que o tratamento que favorece um país deve ser estendido a todos os outros; TN estipula que o mesmo tratamento que se dá para produtores nacionais deve se estender a produtores estrangeiros; Acesso a mercado busca garantir que todas as restrições nacionais à importação sejam canceladas (Alvarez, 2008: 114 - 117).

1998) e Canadá (ver Braman, 2003: 291, 292), entre outros, são países que historicamente financiaram suas indústrias culturais com dinheiro público e, especialmente a França, há tempos reservavam parcialmente suas telas de cinema e TV para filmes que consideravam nacionais⁹³. Ainda, a demanda norte-americana encerraria a diretiva europeia Television Sans Frontiers, que garantia 50 ou 60% da programação televisiva dos quinze países da Comunidade europeia aos próprios comunitários (desse montante, a França ainda garantia que 2/3 dos programas fossem franceses) (The Economist, 1993).

Em resposta a isso, a França lançou a expressão “exceção cultural” nos debates sobre o GATT, na Rodada do Uruguai, logo encampada pelo Canadá. Embora seja um termo sem qualquer relevância legal – pois não consta de documentos oficializados em acordo (Pradip, 2003) – em torno dele se argumentou pelo tratamento diferenciado da cultura em relação ao comércio internacional. Pelo mote da “exceção cultural” “os mercados audiovisuais deviam ser excluídos dos esforços globais de liberalização por fundamentos culturais – pois cultura (audiovisual) carece da proteção contra uma liberalização que, do contrário, deveria levar à perda da diversidade cultural, que levaria a uma homogeneização cultural em escala global” (Romano, 2004: 1).

A exceção cultural dividiu as opiniões dos países em dois grupos principais, sendo o primeiro daqueles que entendiam o audiovisual como “sujeito de regras de liberalização comercial”, liderados pelos Estados Unidos, e os que sustentavam a tese da exceção, posicionando o audiovisual como um produto cultural, tendo a França na proa, mas Canadá e União Europeia como aliados (Graber, 2004: 15). No meio entre as duas posições havia países, como o Brasil, que, embora aceitassem considerar o audiovisual como mercadoria, buscavam introduzir exceções entre as práticas (sobre a posição brasileira, ver Alvatrez, 2008: 175-204).

As razões para a defesa da tese da exceção cultural são várias: questões econômicas locais (defesa dos mercados de trabalho nacionais), econômicas globais (desejo de expansão para outros mercados dominados pelo cinema norte-americano), políticas (pois é importante lembrar

⁹³ A própria definição de conteúdo cultural como nacional é controversa, como já vimos em relação à música na nota 6 (do Gebesmair, cap. 1). Mas, como exemplo, enquanto a Europa em geral define conteúdo audiovisual nacional em relação à nacionalidade das pessoas envolvidas na produção, a suprema corte da Austrália o considerou, em 1998, em relação à percepção do tópico do programa, se aquilo que ele “transmite reflete a identidade, caráter ou cultural australiana”, independente de quem o produz (Graber, 2004: 31).

que o contexto francês é, em 1993, de um governo socialista e nacionalista), históricas (em relação a uma visão enraizada de cultura como bem simbólico em relação ao qual o mercado seria necessariamente corruptor) e identitária (cultura como promotora de valores identitários nacionais, em ameaça pela globalização). Não nos interessa discutir essas razões especificamente, mas mostrar que a questão identitária – sem o prejuízo das outras causas – é que toma a frente nos debates a favor da tese da exceção cultural.

Percebamos, então, que a tese da exceção cultural se embasa especialmente na crescente presença dos filmes norte-americanos nas telas de todo o mundo, assim como seus programas nas televisões. De fato, há nesse período um crescimento avassalador da presença cultural norte-americana e a indústria audiovisual é o elemento mais visível. Se em 1986 os EUA exportavam, em forma de filme ou fita para alugar, 1,698 milhão de dólares, em 2001 esse montante passou a 9,304 milhões (Scott, 2004: 54). Dessa forma, entre 1986 e 1996 os filmes franceses – e europeus, de maneira geral – perderam metade de seu mercado para os filmes de Hollywood, uma tendência que apenas aumentaria com o crescimento da participação de empresas como CNN e do grupo mediático News Corporation, entre outros, nas programações televisas, após a desregulamentação em processo em todo o mundo na década de 1990⁹⁴ (Hochschild, 1998: 1231).

E essa relação não era recíproca, como se nota pelo balanço entre aquilo que os Estados Unidos exportavam em produtos audiovisuais para a Europa e a via inversa. Se em 1993 os EUA exportaram para a Comunidade Européia, em produtos audiovisuais (filmes, TV e videotapes), algo em torno de 4 bilhões de dólares – o dobro de dez anos antes – a Comunidade Européia exportou dos mesmos serviços para os Estados Unidos apenas 250 milhões de dólares (Singer, 1994: 54); em 1994, três quartos do faturamento da Comunidade Européia com filmes foram para os Estados Unidos (Singer, 1994). O domínio cinematográfico norte americano é claramente notado na planilha a seguir, referente ao ano 2000:

⁹⁴ Até a metade da década de 1980 boa parte da mídia televisiva européia era exclusivamente pública e seu conteúdo controlado pelo “interesse nacional”. É justamente nessa década que há a desregulamentação das mídias, com a permissão de empresas privadas operarem, sem o controle direto do Estado.

Tabela 6: Estrutura de mercados nacionais selecionados de filmes, 2000

País	Número de filmes produzidos	Total de bilhetes de cinema (milhões)	Total de receita (US\$ milhões) ⁹⁵	Parte da indústria de filmes domésticos (%)	Parte da indústria norte-americana de filmes (%)
Austrália	31	82.2	401	8	87.5
França	204	165.5	821.3	28.9	58.3
Alemanha	75	152.5	463.5	9.4	81.9
Itália	103	103.4	258.1	17.5	69.5
Japão	282	135.4	1585.3	31.8	64.8
Espanha	98	135.3	297.1	10.1	82.7
Reino Unido	90	142.5	941.2	19.6	75.3
Estados Unidos	460	1420.1	7661	96.1	

Fonte: CNF Info, No. 283, 2002, Paris: Centre National de la Cinématographie (in: Scott, 2004).

Os norte-americanos justificavam sua supremacia por uma mera questão de qualidade, o que tornaria qualquer restrição a ela injusta. A negociadora representante do presidente Bush na rodada uruguaia chegou a dizer ao representante francês: “[f]açam filmes tão bons quanto seus queijos e vocês vão vendê-los” (in: *The Economist*, 1993). Já os franceses, reclamavam ser impossível para seus filmes entrarem no mercado norte-americano, já que lá, argumentava-se, não se gosta de filmes dublados ou com legendas. Ainda, os filmes norte-americanos tinham uma grande vantagem frente ao resto do mundo, pois eles chegavam aos outros mercados a preços baixos, “já tendo a maior parte de seus custos de investimentos pagos pelas vendas domésticas (...). Taxas de audiência mostra[ria]m que os espectadores franceses preferem filmes franceses em relação aos americanos [na televisão], mas os primeiros custam dez vezes mais” para serem adquiridos pelos exibidores. O mesmo seria verdade em relação às telas de cinema, e alguns se perguntavam como competir com os norte-americanos se um filme como *Jurassic Park*, de 1993, ocupou naquele ano “20% das telas nas cidades franceses com mais de 20 mil habitantes?” (*The Economist*, 1993).

⁹⁵ Dados referentes aos mercados nacionais.

Embora esse fosse o diagnóstico que podia embasar uma defesa da manutenção de políticas de cotas, subsídios e preferências, ele não se tornou o argumento central da tese da exceção cultural. Afinal, o ataque à indústria norte-americana não era de todo verdadeiro em um momento de globalização. Os maiores estúdios cinematográficos norte-americanos, responsáveis por quase a totalidade dos filmes que dominam as telas de cinema e de TV no mundo, são muito menos norte-americanos do que se pode supor. Esses estúdios, organizados na Motion Picture Association of America (MPAA), são sete: The Walt Disney Company, Twentieth Century Fox, MGM, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal e Warner Bros. Desses, já em 1994, no contexto da discussão do GATT, portanto, a Universal pertencia à empresa japonesa Matsushita (sendo mais tarde comprada pelo grupo mediático francês Vivendi), do mesmo modo a Sony Pictures pertencia à japonesa Sony Group, a Fox ao grupo australiano News Corporation e a MGM ao banco francês Crédit Lyonnais (Singer, 1994: 56; Romano, 2004: 7). Apenas a Walt Disney, Paramount e Warner Bros eram estúdios pertencentes a corporações norte-americanas, o que levou a Gaetano Romano afirmar, com razão, que “Hollywood não é americana” (Romano, 2004: 7). E o contrário também é verdadeiro. Graças às taxas aplicadas sobre vídeos e filmes estrangeiros e usadas como fomento à indústria audiovisual européia, 75% de sua produção é financiada, na prática, pela exibição de filmes anotados como norte-americanos (Alvarez, 2008: 83).

Dessa forma, basear uma luta contra os interesses colocados pelos Estados Unidos em termos de mercado dificilmente prosperaria em um cenário global, no qual mesmo a França era parte, embora em desvantagem, e não vítima apenas. Parte também porque além de controlar em 1994 um e em 2002 dois dos estúdios cujos filmes atacava, seu interesse em outros mercados, especialmente na África, era claro. Parte, contudo, em desvantagem, pois a presença dos filmes norte-americanos nas telas de cinema não era, portanto, apenas um problema nacional, mas um impeditivo da própria expansão global das indústrias daqueles países que advogavam pela idéia da exceção cultural.

Se, portanto, o argumento econômico não era o que mais mobilizava os franceses, que, ao contrário, nunca desconsideraram o potencial da indústria cinematográfica nesses termos, a proposta norte-americana feria aquilo que mais se temia perder com a globalização: a identidade nacional. Paradoxalmente, é em torno de um apelo nacional que a tese da exceção cultural é

advogada. A cultura, afinal, formaria as mentes e os gostos das pessoas e, portanto, não poderia ser concentrada em apenas uma origem identitária, sob a perda das próprias identidades nacionais. De fato, ainda em 1947, o Motion Picture Export Association (MPEA) fez constar no código de produção da MPAA, que “os filmes destinados à exportação devem ‘vender’ o *American Way of Life*” (Mattelart, 2005: 69). É evidente que após 1989 esse aspecto nacionalista norte-americano se perde, mas a idéia de que o filme pode formar a mente de sua audiência a partir de uma temática se mantém. Esse poder formador da cultura é o mote da ironia de uma consultora de François Mitterrand. Régis Dubray ouviu uma conversa entre um executivo da Time Warner com o presidente do canal franco-alemão ARTE, na qual o norte-americano argumentava – como o fizera aquele representante de Bush –, que os franceses eram os melhores com “queijo e vinho”, sendo o cinema uma especialidade norte-americana. Dubray, então, comentou ironicamente que nas sublinhas do diálogo estaria: “nos deixe formar as mentes e vocês ficam com os estômagos” (Singer, 1994).

Assim, os defensores da tese da exceção cultural buscavam afastar cada vez mais a cultura de um processo econômico e entendê-la em sua dimensão simbólica, seguindo uma tradição francesa que já em 1987 via surgir uma frente ampla de artistas que adotava uma “Declaração dos direitos da cultura”, tendo como *leitmotiv* que “um povo que abandona seu imaginário aos grandes negócios se condena a liberdades precárias” (Mattelart, 2005: 119, 20). Na passagem da década de 1980 para a de 1990, quando se percebia que a nação estaria sob ameaça pela globalização e que a identidade havia sido valorizada, como vimos ao discutir o multiculturalismo, é justamente em torno desse tema que a posição da exceção cultural se funda. Para um analista da época, se é verdade que os estúdios norte-americanos são globais, isso não mudaria em nada o fato de que seus filmes seriam norte-americanos e, com isso, representariam um domínio cultural daquele país. Sua presença nas telas e TVs colocava a “identidade cultural da Europa em xeque” (The Economist, 1993). E, de fato, como aponta Patricia M. Goff, “as políticas canadense, francesa e européia (...) percebem as indústrias culturais como um instrumento de formação identitária” (Goff, 2000: 540) e, portanto, necessária de resguardo frente à globalização. É isso que advoga Lionel Jospin, ainda em 1996, quando volta seus olhos para a nação em suas preocupações culturais. Nas próprias palavras daquele que no ano seguinte se tornaria primeiro-ministro francês, “os produtos da mente, os frutos da criatividade não podem

ser assimilados por nenhum outro tipo de produtos. (...). Eles expressam nossa individualidade nacional e européia. O governo será, portanto, vigilante na defesa da exceção cultural” (in Ingram, 1998: 805, 6). Dessa forma, o ministério da cultura francês estava comprometido com os “objetivos do nacional republicano”, que, de acordo com o panorama da época, se incluía a democracia, também incluía o pluralismo (Ingram, 1998: 806).

Contudo, o GATT e a recém-formada OMC não são arenas para debates simbólicos. Ao insistirem na tese da exceção cultural, seus representantes não simplesmente venceram uma batalha (pois os serviços audiovisuais, afinal, não foram incluídos nos documentos da rodada do Uruguay)⁹⁶, mas a inseriram em um outro fórum. Retomando o que ocorreu em 1982, aqui já narrado, o debate sobre a cultura no cenário global encontrou morada na UNESCO.

UNESCO – da exceção à diversidade cultural

Quando o debate narrado acima entra na UNESCO, o enunciado da exceção cultural perde sua relevância em prol de diversidade cultural. Em fins de 1999, membros da União Européia e Canadá, em especial, “substituíram a expressão ‘exceção cultural’ pela de ‘diversidade cultural’, sob o pretexto de que ela é mais positiva e conota menos uma posição defensiva” (Mattelart, 2005: 128). Como aponta Vera Cintia Álvarez, a “tese da ‘exceção cultural’ está hoje superada, substituída pelo tema amplo e consensual da ‘diversidade cultural’” (Álvarez, 2008: 21) Nos interessa agora entender as razões para a supremacia do novo enunciado, o que embasará a conclusão deste capítulo sobre o apogeu do discurso da diversidade.

Uma das razões é de legitimidade, na medida em que diversidade já era expressão nos anos 1970 para se referir à proteção ambiental, presente nos discursos ecológicos, sendo essa, por analogia, passada para o campo cultural. Naquele momento, como hoje, se falava em biodiversidade como condição de uma vida melhor e de preservação do planeta, em uma clara inversão da noção do século XIX, quando o progresso significava o domínio da própria natureza.

⁹⁶ Em 2001, na Rodada de Doha, surgiu um novo acordo na OMC chamado GATS (General Agreement on Trade on Services), no qual o audiovisual estava incorporado. Contudo, os serviços audiovisuais são apresentados em uma lista positiva, ou seja, os países precisam dizer quais os serviços que desejam inserir nas regras liberalizadoras. Essa história ainda está por se encerrar, pois até hoje a rodada não encontrou uma conclusão. Ver sobre o GATS: Gebesmair, 2008: 67; Graber, 2004; Álvarez, 2008; Netto, 2005.

Não interessa aqui tratar da biodiversidade, mas sim notar que essa é utilizada para legitimar o discurso da diversidade cultural. Como percebeu Renato Ortiz, a ecologia passou a ser uma metáfora de salvaguarda e “o desaparecimento de idiomas equivaleria à perda da biodiversidade, uma ameaça ao equilíbrio vital entre homem e natureza” (Ortiz, 2008: 39, 40). De fato, em 1972, na Conferência da ONU sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, ocorrida em Estocolmo, o tema da defesa da biodiversidade é associado “ao da diversidade cultural, todas duas realidades ameaçadas pelas lógicas predatórias e desiguais do modelo de crescimento ocidental, impulsionado pelo consumo excessivo de recursos naturais como bens materiais” (Mattelart, 2005: 137). Cientistas e políticos faziam “um paralelo entre a erosão da biodiversidade e o desaparecimento de modos tradicionais de vida (...)” (UNESCO, 2009: 17) e estudos buscavam relacionar uma maior biodiversidade a uma maior diversidade cultural, como já vimos no primeiro capítulo. Uma física, Vandana Shiva, chegou a propor que “assim como a monocultura da terra leva ao desaparecimento das espécies, a monocultura das mentes fará estiolar as idéias” (in Alvarez, 2008: 32)

Dessa forma já na Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, promulgada na 31. Conferência Geral da UNESCO, em outubro de 2001, no primeiro artigo, em que a diversidade cultural é elevada à posição de “patrimônio comum da humanidade”, ela é considerada tão vital “para o gênero humano quanto a biodiversidade na ordem dos seres vivos” (in: Mattelart, 2005: 138, 9). Em 2002, em Joanesburgo, a UNESCO promovia a mesa sobre “Diversidade Cultural e biodiversidade para Desenvolvimento Sustentável” (UNESCO, 2009: 219). A analogia entre cultura e ecologia e a legitimidade que a diversidade havia assumido para esse último termo é uma das razões de diversidade cultural ter entrado como termo na pauta da UNESCO.

Mas diversidade cultural também é adotado pela UNESCO porque é descarregada da oposição entre mercado e símbolo em que se embasava a exceção cultural e isso é o que mais nos interessa aqui. Se é verdade que o tema entrou na UNESCO justamente por essa oposição – os serviços audiovisuais “deveriam ser regulados por instrumentos não limitados por missão comercial” (Pradip, 2003: 3487) –, o aspecto comercial não poderia ficar de fora do debate. Isso será trabalhado no último item deste capítulo, junto a outras oposições que a diversidade ameniza. Agora, vejamos rapidamente a ascensão da diversidade cultural na UNESCO.

Em 1996, o Escritório da Comissão Mundial em Cultura e Desenvolvimento da UNESCO lança o relatório “Our Creative Diversity”. Nesse, a UNESCO relaciona diversidade cultural e desenvolvimento com a seguinte aproximação: “quando nossa comissão começou seu trabalho, se tornou claro que desenvolvimento era uma empreitada muito mais complexa do que foi originalmente pensado. Ele não pode mais ser visto como uma via simples, uniforme, linear, pois isso levaria inevitavelmente a eliminar a diversidade cultural e a experimentação, e perigosamente limitar as capacidades criativas da humanidade em face de um passado rico e de um futuro imprevisível” (World Commission on Culture and Development, 1996: 7). O foco, de fato, era compreender a cultura como necessária ao “desenvolvimento sustentável” (Obuljen, 2005: 123). Essa relação se situa, segundo outro texto da entidade, em um período de preocupação da instituição com o desenvolvimento, sendo esse não mais encarado a partir de uma idéia linear, baseada nas experiências de certos países, mas relacionado à diversidade, pois cada cultura deveria encontrar em suas características seus caminhos para o desenvolvimento (UNESCO, 2000: 4). Embora diversidade cultural esteja presente no documento, ela só aparece em cinco oportunidades em suas 66 páginas e, de fato, não é uma expressão catalizadora ainda.

Em 1999, contudo, diversidade cultural se torna um enunciado capaz de mobilizar demandas e políticas, substituindo exceção cultural. É nesse ano que o Ministério Canadense para Comércio Internacional demandou do Cultural Industries Sectoral Advisory Group on International Trade (SAGIT) um “novo instrumento internacional sobre diversidade cultural”, com os seguintes objetivos:

“1) reconhecer a importância da diversidade cultural; 2) reconhecer que produtos e serviços culturais são significativamente diferentes de outros produtos; 3) reconhecer que medidas e políticas domésticas pretendidas para assegurar o acesso a uma variedade de produtos culturais são significativamente diferentes de outras políticas; 4) estabelecer regras sobre o tipo de regulação doméstica e outras medidas que países podem e não podem usar para aprimorar a diversidade cultural e linguística; 5) estabelecer como disciplinas comerciais se aplicariam ou não se aplicariam a medidas culturais que atendam as regras acordadas” (apud Pradip, 2003: 3487).

Esse documento, que antecede e influencia as negociações na UNESCO para a Declaração e a Convenção da diversidade cultural, “volta suas costas para a estratégia anterior da exceção cultural” e toma diversidade cultural como seu mote (Mattelart, 2005: 79).

No mesmo ano, 1999, surge, por incentivo também do Canadá, a Rede Internacional para Política Cultural (INCP), que contava com ministros da cultura de diversos países. O INCP representou as propostas do SAGIT na formulação de instrumento internacional sobre a diversidade cultural, tendo dezesseis de seus membros se encontrado em 2003 com o diretor geral da UNESCO, Koichiro Matsuura. Na oportunidade, os ministros demandaram uma “convenção sobre diversidade cultural” que “estabelecesse direitos e responsabilidades para todos os países e legitimasse seus direitos para preservar e implementar políticas culturais nacionais de apoio à produção e disseminação do conteúdo cultural” (Bernier, 2004: 65). Seguindo o exemplo da INCP, em 2000 “representantes de ONGs, artistas, operadores culturais, organizações profissionais e acadêmicos estabeleceram a Rede Internacional pela Diversidade Cultural (INDC), que, em cooperação com o INCP, pressionavam a UNESCO pela formulação de uma política sobre o tema” (Obuljen, 2005: 124).

De fato, nesse momento diversidade cultural é enunciado comum em tantos outros debates. Ainda em dezembro de 2000 ocorreu na UNESCO uma “Mesa-Redonda de Ministros da Cultura em Diversidade Cultural: Desafios do Mercado”, clamando “para o fortalecimento do papel da UNESCO na promoção da diversidade cultural no contexto da globalização” (Obuljen, 2005: 125). Ainda em 2000, ministros de diversos países pressionavam a UNESCO para tratar expressamente da diversidade cultural em relação com o mercado. Naquele ano, por exemplo, houve um encontro entre 59 ministros em Paris sob o nome “2000-2010 Cultural Diversity: Challenges of the Marketplace” (Bernier, 2004: 73). Também em 2000, a Assembléia Geral das Nações Unidas lança a resolução n. 54/160, sobre “Direitos Humanos e Diversidade Cultural”, na qual se propõe um elo entre os dois termos (Obuljen, 2005: 125). Essa questão é importante, pois coloca no mesmo espaço termos que circulam em contextos separados. Se os direitos humanos apontariam justamente para uma visão universalista, a diversidade cultural se voltaria ao particular. Contudo, aqui eles não apenas não se opõem, mas se beneficiam um do outro, como também notamos tanto na Declaração, quanto na Convenção sobre diversidade cultural da UNESCO. Voltaremos a isso.

Em 2001, então, a UNESCO lança o primeiro documento oficial de relevância internacional que trata especificamente da diversidade cultural, aqui já citado: a Declaração Universal da Diversidade Cultural. Bastante no contexto das oposições às teses liberalizantes

propostas na OMC, a Declaração busca afirmar as políticas públicas de proteção cultural contra a livre intervenção do mercado. Assim, em seu artigo oitavo, “os bens e serviços culturais” “não podem ser consideradas como mercadorias ou bens de consumo como as demais”. Ainda, recolocando a relação entre desenvolvimento e diversidade cultural, o documento propõe em seu artigo onze que “forças de mercado, por si sós, não podem garantir a preservação da diversidade cultural, condição de um desenvolvimento humano sustentável. Desse ponto de vista, convém fortalecer a função primordial das políticas públicas, em parceria com o setor privado e a sociedade civil”. Outro ponto importante da Declaração é que novamente a diversidade cultural é vista em relação à identidade. Em seu primeiro artigo, lê-se que “a cultura adquire formas diversas através do tempo e do espaço. Essa diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade de identidades que caracterizam os grupos e as sociedades que compõem a humanidade” (UNESCO, 2002. Ver também Pradip, 2003).

A Declaração, contudo, não tem força vinculativa e não demanda dos signatários o cumprimento daquilo que está previsto. É, como o próprio nome diz, um documento declaratório. Novamente são França, Canadá e os órgãos intergovernamentais e da sociedade civil que demandam da UNESCO uma convenção. Ela surge em 2005, como resultado de decisão tomada na 32. Conferência Geral de 2003, com o título “Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais”. Sua aprovação se deu com 148 votos a favor, dois contra (EUA⁹⁷ e Israel) e quatro abstenções (Austrália, Honduras, Nicarágua e Libéria) (Alvarez, 2008: 17), tendo sido ratificada até setembro de 2009 por 98 países⁹⁸ (49% dos membros ou membros associados da organização (UNESCO 2009, 277-280)). Não nos interessa, tanto quanto em relação aos outros documentos, fazer qualquer análise aprofundada sobre a Convenção (para tanto, ver Mattelart, 2005, Vincent-Wunsch, 2006, Graber, 2008, Alvarez, 2008), mas, no momento, realçar um ponto.

⁹⁷ Os Estados Unidos passaram mais de vinte anos fora da UNESCO e havia naquele ano acabado de retornar à entidade.

⁹⁸ Das oito convenções culturais da UNESCO, essa é que obteve a mais rápida quantidade de ratificações. Para se ter uma idéia, a “Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage”, assinada em 1972, que possui o maior número de ratificações (186), havia obtido no quarto ano de sua existência apenas 26 ratificações. A Convenção que mais se aproxima daquela da “Diversidade das Expressões Culturais”, em termos de velocidade em ratificação, é a “Convention for the Safeguarding of the Underwater Cultural Heritage” que, assinada em 2001, havia obtido até 2005 87 ratificações. Hoje conta com 114 (UNESCO 2009, 277-280).

Se a Declaração, como vimos, recoloca a cisão entre cultura e mercado, presente no enunciado da exceção cultural, a Convenção é bastante mais conciliadora nesse ponto. Embora essa reafirme a relação entre cultura e identidade, definindo conteúdo cultural como “caráter simbólico, dimensão artística e valores culturais que têm por origem ou expressam identidades culturais”, a Convenção está “*convencida* de que as atividades, bens e serviços culturais possuem dupla natureza, tanto econômica quanto cultural, uma vez que são portadores de identidades, valores e significados, não devendo, portanto, ser tratados como se tivessem valor meramente comercial”. Ainda, em sua lista de princípios, o quinto ponto institui o “Princípio da complementaridade dos aspectos econômicos e culturais do desenvolvimento”, que é completado pela seguinte explicação: “sendo a cultura um dos motores fundamentais do desenvolvimento, os aspectos culturais desse são tão importantes quanto os seus aspectos econômicos e os indivíduos e povos têm o direito fundamental de dele participarem e se beneficiarem”. Por fim, no artigo 14 lê-se que as partes da convenção devem cooperar para “favorecer a emergência de um setor cultural dinâmico pelos seguintes meios”, entre eles, na alínea “a” “o fortalecimento das indústrias culturais em países em desenvolvimento”, facilitando, segundo o inciso ii, “um maior acesso de suas atividades, bens e serviços culturais ao mercado global e seus circuitos internacionais de distribuição” (UNESCO, 2007).

A diversidade cultural vai se tornando, com a proliferação de seu uso, um enunciado cada vez mais largo que atinge seu apogeu na contemporaneidade exatamente porque é capaz, em sua flexibilidade, de conter diversas tensões presentes nos debates sobre a diferença. No caso visto acima, a diversidade cultural subsume a exceção cultural, porque se a segunda é radical em sua oposição ao mercado, a primeira é suficientemente ampla e, assim, “de difícil contestação” (Alvarez, 2008: 48). Ampliemos esse ponto no último item deste capítulo, apontando as tensões que sob a diversidade convivem.

O discurso da diversidade como contenção da diferença

O discurso da diversidade se forma na articulação dos enunciados investigados acima, que lhes dão um índice de definição da diferença privilegiado e a condição de co-existência de antagonismos. Por isso, se em termos práticos, nos debates políticos especialmente, o enunciado

da diversidade cultural substitui a exceção cultural e, em certo grau, também o multiculturalismo, em termos de discurso todos os enunciados permanecem em articulação. Em outras palavras, além das materialidades históricas-sociais, é na relação dos enunciados que eles formam um ao outro e, por consequência, formam em conjunto o discurso da diversidade.

Neste momento queremos entender um pouco mais como o enunciado da diversidade cultural, em sua articulação com os outros enunciados, permite a formação de um discurso maleável, capaz de dar sentido a práticas sociais que reforçam a diferença, mas ao mesmo tempo a contém. Em um mundo no qual regras se dispersam e que o uno perdeu a prevalência frente ao múltiplo, o discurso precisa poder ser assumido em diferentes sentidos, por diferentes atores, correspondente a diferentes interesses, sendo, em todos os âmbitos, assumido como um valor positivo. Não apenas o discurso deve permitir que diferentes posições – mesmo antagônicas – sejam nele contidas, mas também que seu uso se espalhe na sociedade referindo-se às mais diversas preocupações. Dessa forma, é pela valorização da diversidade que ela poderá ser aplicada, com igual falor positivo, à questão ecológica (pela biodiversidade), à questão cultural (tema que nos atrai aqui) e à questão sexual (quando a diversidade também é articulada na defesa do direitos dos homossexuais).

Mas atentemos ao ponto da contenção que é trazido ao discurso da diversidade pelo enunciado da diversidade cultural. Tentamos mostrar neste capítulo que os enunciados que surgem na contemporaneidade – especialmente a partir da década de 1970 – e que carregam em si uma série de debates políticos e intelectuais, em âmbito global ou nacional, trazem conflitos que não se resolvem sem uma tomada de posição. A diversidade cultural, contudo, é capaz de aplicar a esses uma forma mais maleável de relação, o que permite que eles próprios continuem em operação, como foi o caso aqui já mostrado da promoção da cidade de Londres para abrigar as Olimpíadas de 2012, na qual o termo “diversidade multicultural” foi utilizado.

Mas quais são os conflitos encampados sob a diversidade cultural e em relação aos debates que vimos até aqui? Há dois conflitos que gostaríamos de tratar neste momento, enquanto outros aparecerão nos próximos capítulos: relativismo (ou particularismo) e universalismo; mercado e bem simbólico. Com esses conflitos analisados teremos subsídios necessários para concluir o capítulo. Começemos pelo primeiro.

A acusação que o multiculturalismo trazia de recair em um relativismo é contornada pelo enunciado da diversidade cultural. Nele, a diferença pode ou não se referir ao universal. Dessa forma, de um lado a diferença, especialmente pela crítica pós-moderna (ver: McGowan, 1991), é articulada para romper com o centro, com toda a totalidade, com o universalismo e, em especial, com o eurocentrismo, como na citação abaixo:

“Como um movimento intelectual, multiculturalismo reflete o status epistemológico reduzido do ocidente depois de ser confrontado com o ‘Outro’ rebelde oriental. De uma etnologia reflexiva de James Clifford, pós-estruturalismo francês, até ao sistema teórico ‘autopoietico’ de Niklas Luhmann, a idéia ocidental e o ideal de observação de um ponto livre e o conhecimento objetivo foi abandonado. (...). Este novo relativismo guia a atual crítica do ‘Eurocentrismo’ nas humanidades e nas ciências sociais, que é elevado no nome da ‘diversidade’” (Joppke, 1995: 3).

De outro lado, contudo, a diferença também é clamada para fundar o próprio universalismo⁹⁹ e propostas de enunciados universais, que são por muitos entendidas como

⁹⁹ Quando Derrida busca romper com o pensamento europeu, ele lança o termo *différance*, que com uma mudança gráfica no vocábulo francês *différence*, reúne no mesmo vocábulo a diferença que é simultaneamente espacial e temporal, no sentido de adiamento perpétuo de um sentido que nunca se fecha. Dessa forma, sob o termo *différance* a diferença é colocada em um “jogo livre” de signo, que se mantém perpetuamente em mutação, que nunca se encerra e, portanto, nunca forma uma totalidade. A “totalidade maior” que o autor visa desconstruir é o logocentrismo – “o conceito de *episteme* e a metafísica logocêntrica – em que se produziram sem jamais colocar a questão radical da escritura, todos os métodos ocidentais de análise, de explicação, de leitura ou de interpretação” (Derrida, 2006: 56). Quando, por fim, Derrida fala do Outro, por exemplo, como a possível manifestação da diferença, esse Outro, sob o termo da *différance*, deve permanecer “em um sentido radical o Outro” (Kimmerle, 1997: 50), ou seja, nunca formar uma identidade fechada que possa ser tomada como um todo. Dessa forma, e isso é o que nos interessa aqui, toda a preocupação de Derrida é em negar o universal, afirmando os particulares que não estão em relação dialética com qualquer totalidade e, portanto, se mantêm como particulares em jogos livres de signo (ver também: Derrida, 2009; Derrida, *Das Différance*, 2007; Derrida, *Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen*, 2007). Voltaremos a Derrida e à *différance* no capítulo 6.

Contudo, a diferença também pode ser vista como parte de uma relação dialética entre o particular e o universal. Essa é a posição mais comum da etnologia, área que Derrida, inclusive, critica com constância. Para ela, como veremos ao falar da etnomusicologia, se o universal não pode ser encontrado a partir de um modelo determinado em alguma cultura específica – o que é negar o etnocentrismo – ele sempre será encontrado no mínimo divisor comum entre as diversas culturas do mundo. Quando a etnomusicologia busca definir o conceito música, ao contrário da musicologia tradicional que parte de uma noção estabelecida, em geral relacionada com a música erudita européia, ela o faz tentando entender o que há de comum em todas as culturas, negando qualquer relação hierárquica. Voltamos a isso no capítulo cinco. O que importa, aqui, contudo, é perceber que a diferença é afirmada, mas usada para que se revele o universal da humanidade.

eurocentrismo, passam a ser articuladas com a diversidade cultural no discurso da diversidade. Esse último é o caso da relação da diversidade cultural com os direitos humanos, como adotado pela UNESCO. A entidade se preocupou em relacionar os dois termos e adotou a Declaração Universal de Direitos Humanos, da ONU (UNESCO, 2007: 3), em seu primeiro princípio na Convenção (UNESCO, 2005), algo que já havia feito na Declaração Universal da Diversidade Cultural, em seu artigo quarto (UNESCO, 2002).

Dessa forma, de um lado a UNESCO eleva a diferença ao universal e, portanto, à totalidade. Em sua percepção, a humanidade se forma – ou seja, há um todo em consideração – a partir da diferença que constitui uma totalidade, algo próximo da noção antropológica que a UNESCO declaradamente assume. De outro, contudo, ao relacionar essa universalidade aos direitos humanos como proclamados pela ONU a entidade recai naquilo que diversos autores e alguns países reconheceram como uma manifestação do eurocentrismo¹⁰⁰. Sobre a declaração de 1948, um autor aponta que nela “o manuscrito de Eleanor Roosevelt e dos representantes de uma interpretação ocidental-liberal de direitos humanos não era de se negligenciar” (Kühnhardt, 1987: 114). Outro se pergunta se poderíamos de fato falar em universalização dos direitos humanos: “em minha opinião nós só podemos realmente falar de universalização no contexto da história europeia e norte-americana; assim que olhamos para a cultura não-europeia se torna mais pertinente se falar de um processo de europeização” (Rüsen, 1993: 29). Para Immanuel Wallerstein, os direitos humanos são vistos como uma nova manifestação do univesalismo europeu, uma “retórica do poder”¹⁰¹ (Wallerstein, 2007).

Dessa forma, vemos duas posições tensionadas em relação à diferença. Contudo, ambas cabem no discurso da diversidade, que pode ser articulado tanto para negar qualquer totalidade, quando para afirmá-la a partir das diferenças.

¹⁰⁰ Harro von Senger mostra que, na verdade, os países ocidentais resistiram bastante à criação, na recém inaugurada ONU, de um documento sobre direitos humanos. Foi, em verdade, a pressão de países como China e os latino-americanos que fizeram com que os ocidentais abraçassem a demanda (Senger, 1993). Para mais sobre a história da Declaração Universal dos Direitos Humanos, pela ONU, ver também Glendon, 2001. Sobre a história dos direitos humanos, em geral, ver Hunt, 2007.

¹⁰¹ Ao mesmo tempo em que temos a nota anterior, é também importante uma pesquisa recente, cofinanciada pela União Europeia, feita com habitantes da União Europeia. Podendo escolher mais de uma opção, lhes foi perguntado qual “o objetivo principal da construção europeia”. As alternativas eram as seguintes e as médias das respostas, segundo os países, está em parênteses: 1. “Desenvolver a economia e o desenvolvimento da UE” (34%); 2. “Fazer da UE um dos maiores atores diplomáticos no cenário internacional” (23%); 3. “Melhorar o nível de vida de todos os cidadãos e cidadãs da UE” (51%); 4. “Combater as ameaças globais (terrorismo, alterações climáticas) (19%); 5. Contribuir para o desenvolvimento dos países mais pobres, não-membros da UE” (31%); 6. “Promover a democracia e os

A relação entre direitos humanos e europeização é também considerada por países críticos à noção adotada pela ONU, mesmo se signitários. É o caso da China, que, em um informativo de 1982, apontava que

“Em nome dos direitos humanos, a burguesia trocou o poder feudal e privilégios hereditários por privilégios que emanam de seu controle sobre o dinheiro. Os direitos de liberdade se referem principalmente ao direito de propriedade privada. O direito de acesso ao bem-estar se refere, na verdade, ao direito de explorar os trabalhadores ao máximo e de lutar pela opulência” (in Senger, 1993: 14).

Do mesmo modo, alguns países islâmicos, que clamam que o próprio Corão deve ser a base dos direitos humanos, como o é em várias declarações que esses países fizeram sobre o tema (ver Abu-Sahlieh, 1993)¹⁰², não aceitam a laicidade do documento da ONU.

“As diferenças são claras agora. Em poucas palavras, a Declaração Universal da ONU, como uma expressão da concepção ocidental de direitos humanos, é um documento secular da origem humana baseado na experiência pragmática e, de tal forma, pode ser modificado; se volta para atingir objetivos materiais. De outro lado, a Declaração islâmica é, de acordo com seus autores, documento religioso de origem divina, baseado na revelação, que não pode ser modificado (...)” (Abu-Sahlieh, 1993: 243).

Direitos do Homem no mundo” (47%); 7. “Manter a paz e a estabilidade” (47%); 8. “Proteger os cidadãos e as cidadãs contra os efeitos negativos da mundialização” (21%); 9. “Permitir que os cidadãos e cidadãs da UE beneficiem dos efeitos positivos da mundialização” (37%) (Euromedinculture Cidadania, 2009: 21). Nota-se, portanto, que a promoção dos direitos humanos e da democracia é o segundo objetivo mais votado entre os nove. Ainda, na mesma pesquisa, quando se perguntou “qual a importância atribuí aos valores seguintes para definir a cultura europeia”, entre duas possíveis respostas – “muito importante” e “não importante”, “democracia e direitos humanos” receberam 96% de “muito importante”, sendo o valor mais alto atribuído, entre as nove opções (Euromedinculture Cidadania, 2009: 34). Com isso, se percebe como democracia e direitos humanos se tornaram, de fato, na contemporaneidade valores tanto internos quanto globais para os europeus.

¹⁰² Árabes e islâmicos possuem uma série de documentos relativos aos direitos humanos que consideram mais válidos do que a declaração da ONU. Entre os islâmicos, temos: Draft Human Rights Declaration and Fundamental Obligations in Islam, Muslim World League, 1975; Universal Islamic Declaration, Islamic Council, London, 1980; Universal Islamic Declaration of Human Rights, Islamic Council, London, 1981; Draft Document on Human Rights in Islam, Summit of the Organization of the Islamic Conference (OIC), Taef, 1981; Islamic Declaration on Human Rights, OIC foreign ministers in their Cairo meeting, 1990 (apud Abu-Sahlieh, 1993: 241). Entre os árabes: Draft Arab Charter of Human Rights, Arab League 1982; Draft Charter on Human and People’s Rights in the Arab World, adopted by Arab Jurists Colloquium, Syracuse, 1986; The Great Green Charter of Human Rights, Libya, 1988 (apud Abu-Sahlieh, 1993: 241).

Assim, na diversidade cultural a diferença pode ser afirmada pelos mais antagônicos atores e interesses, negando, afirmando ou relacionando o universal. Aos que afirmam o universal, a diversidade aparece como sua própria constituinte: “o que é comum ao homem, segundo seu Ser, se expressa em uma diversidade cultural de formas” (Rockefeller, 2009: 82); a universalidade de direitos não pode ser questionada, segundo Habermas, mas a construção patriótica “deve muito mais criar o sentido para a diversidade diferencial e a integridade de diferentes formas de vida co-existentes de uma sociedade multicultural” (Habermas, 2009: 149); “dadas as diferenças em suas histórias, tradições e cultura moral, é inevitável e desejável que diferentes sociedades interpretem, priorizem e realizem grandes valores morais (...). Esse é o único modo para que possamos aprofundar nossos conhecimentos na complexidade e grandeza da vida humano e ater crescentemente cada vez mais altos níveis de moral universalista” (Parekh, 2000: 141).

Em relação ao segundo conflito – valor mercadológico e simbólico da cultura – o enunciado da diversidade cultural também é capaz de colocar a diferença em um campo no qual pode ser assumida pelas mais antagônicas posições. Se vimos que a diversidade cultural foi encampada na UNESCO pelos mesmos atores que anteriormente advogavam pela exceção cultural, também percebemos que sua Convenção fala da convivência da dupla natureza da cultura. De fato, a diversidade cultural possibilitou que o próprio mercado assumisse a diferença como valor, quando então até um herói tipicamente norte-americano é valorizado em torno da diversidade. Peter Parker, o homem-aranha sem fantasia, morreu nos quadrinhos. A detentora dos direitos do desenho, a Marvel, então fez o herói renascer, mas na pele de outro personagem, dessa vez negro e hispânico. Diz o editor-chefe da editora: “[q]uando apareceu a oportunidade de criar um novo Homem-Aranha, sabíamos que tinha que ser um personagem que representasse a diversidade, tanto pela origem como pela experiência, do século 21” (Axel Alonso, in: Agência EFE, 2011).

É um representante da MPAA (Motion Picture Association of America), principal interessado na liberalização dos serviços audiovisuais na OMC e oponente da tese da “exceção cultural”, quando o tema recai na diversidade cultural dedica palavras mais cândidas. “A América e a indústria americana do filme abraçam a diversidade cultural” (Richardson, 2004: 112). O então presidente do grupo Vivendi-Universal publicou em 10 de abril de 2001 no jornal

Le Monde um artigo intitulado “Vivre la diversité culturelle” (“Viva a Diversidade Cultural”) e sob esse conceito foi capaz inclusive de se mostrar um entusiasta do próprio multiculturalismo, mas negando a tese da exceção cultural:

“minha filosofia pessoal sempre me levará a ser um adepto entusiasta da diversidade, da mestiçagem e do multiculturalismo [...]. Ali onde alguns temem a uniformização, vejo ao contrário, vibrar um mundo mais diverso, mais aberto, mais tolerante [...]. O horizonte, para as futuras gerações, não será nem o da hiperdominação americana, nem o da exceção cultural à francesa, mas o da diferença aceita e respeitada das culturas” (in: Mattelart, 2005: 120).

Interessante notar, contudo, que a diversidade cultural pode ser utilizada como discurso em oposição à própria tese da exceção cultural¹⁰³, em prol da liberalização e do acesso a mercados. Já mostramos em outro lugar (Netto, 2009) como o Escritório de Exportação da Música Francesa se utiliza do enunciado com esse objetivo, mas vale trazer a questão uma outra vez. Lê-se em um de seus documentos:

“Nossa associação [o Escritório de Exportação da Música Francesa] criou e manteve sempre nestes anos [desde sua fundação] uma relação de privilégio e confiança com vários parceiros musicais [...], para promover a diversidade da música francesa no exterior [...]. [O]s projetos consistem em acompanhar as produções francesas em seus objetivos de conquistarem os muitos mercados e, assim, permitirem a diversidade cultural brotar¹⁰⁴”.

Portanto, para “a diversidade cultural brotar” é necessário que os mercados se abram aos produtos franceses. Mas não somente franceses. A seção europeia da IFPI (International Federation of the Phonographic Industry), que reúne as maiores gravadoras do mundo, foi questionada pela Comunidade europeia sobre a posição da entidade em relação à inclusão da

¹⁰³ Outro dado interessante mostra esta mudança de humor nos tempos. Em pesquisa aqui já citada, perguntou-se aos europeus, em relação a “prioridades para a cultura na União Europeia”, “em seu entender, qual a importância que a União Europeia deveria dar aos temas abaixo discriminados”, sendo as respostas possíveis “muito importante” e “não importante”. O tema “promoção das competências interculturais e do diálogo intercultural” assumiu o primeiro lugar em importância, com 95% de votos neste sentido. No outro extremo, o tema “proteção dos produtos culturais europeus relativamente a influências exteriores” teve importância para apenas 52% das pessoas. Além destes dois temas, outros oito estiveram em pauta (Euromedinculture Cidadania, 2009: 61, 2).

¹⁰⁴ “Music - hip-hop/world/jazz/electro/chanson/rock/classique/dub/pop”. Revista/catálogo do escritório francês.

música nas negociações sobre os serviços audiovisuais do GATS (ver nota 96), em 2001. Em um relatório todo ele voltado ao argumento pela necessidade de tal inclusão com o objetivo de abertura de mercado para as gravadoras, em ítem chamado “sound recording industry and cultural diversity” (“Indústria de som fonográfica e diversidade cultural”), a IFPI europeia anotou que “ao mesmo tempo, a melhoria no acesso a mercado e a proteção de copyrights ajudaram a se tornar disponível uma mais vasta variedade de música aos consumidores” (IFPI - International Federation of Phonographic Industry). Nesse sentido, diversidade cultural se torna sinônimo de ampliação de mercado, na suposição de que um mercado mais aberto é capaz de fazer circular uma variedade maior de bens culturais. Não nos interessa aqui notar a ideologia da afirmação, mas sim o fato dela caber no enunciado da diversidade cultural.

Mas o mercado pôde abraçar a diversidade cultural também para a própria promoção de produtos. Devemos lembrar que países se utilizam da expressão para promoção mundo a fora. Foi o caso do Brasil, em 2006, quando seu Ministério da Cultura lançou o programa chamado Copa da Cultura, na Alemanha, em virtude do campeonato mundial de futebol. O mote da campanha, que segundo o ministro de então, Gilberto Gil, tinha por objetivo mostrar a “diversidade cultural” brasileira (in Schneider, 2006) foi, justamente, “Brasil, o país da Diversidade”. Do mesmo modo a Galícia, que ao promover sua música no mercado internacional, distribui um catálogo com o nome “A Terra da Diversidade Musical”¹⁰⁵.

Pelo que foi visto acima, entende-se que a diversidade cultural encontra seu apogeu na contemporaneidade por ser suficientemente competente em afirmar a diferença, mas ser maleável ao tratar dessa em um momento no qual as relações se fragmentam e se pulverizam. É isso, na articulação com os outros enunciados, que forma o discurso da diversidade. Isso, contudo, significaria dizer que o discurso da diversidade traduz um descontrole? Seria possível relacionar a fragmentação com a falta de controle? Em verdade, como lembra Renato Ortiz (2003), a descentralização ocorrida na globalização não pode ser confundida com o descontrole. Controle e fragmentação não são termos antagônicos (trataremos disso com esmero no próximo capítulo), como muitos mecenas da desregulamentação do mercado nos querem fazer crer.

No caso do discurso da diversidade, isso se nota perfeitamente quando ele entra em uma seara do discurso administrativo: a diversidade, hoje, se vê em volta de palavras como

¹⁰⁵ Esses e outros exemplos similares já havíamos trazido em outro trabalho (ver Netto, 2009).

“gerenciamento” e “governança”. Vamos entender esse ponto para perceber os aspectos que estão em jogo e notar que a maleabilidade do campo discursivo deve ser entendida como uma abertura para uma nova série de controles.

A aceitação generalizada da diversidade como um valor, o que lhe garantiu, inclusive, um dia em sua comemoração declarado pelas Nações Unidas¹⁰⁶, não exclui os conflitos. Dessa forma, ela requer gerenciamento, seja de governos, de instituições intergovernamentais, de empresas ou de instituições de ensino. A citação a seguir coloca esse ponto com clareza:

“Como uma proposição geral, diversidade cultural é tomada como uma nova realidade que deve ser levada em conta em decisões coletivas. Ela é tomada por todos, seja como um resultado de convicção pessoal ou como resultado de algum grau de correção política, como generalizadamente desejável. (...) [No entanto, surge o problema quando se discute] *quanto* a diversidade cultural é capaz de melhorar a economia, a sociedade e a política. De fato, conforme as conversações se seguem, torna-se generalizadamente claro que, para muitos, diversidade é primariamente um constrangimento ao desenvolvimento social, um problema a ser gerenciado. (...) [Para um grupo de observadores] diversidade só pode significar o fim do consenso. Consequentemente, ela deve ser domada” (Paquet, 2008: 21).

Como “um problema a ser gerenciado” e “domado”, mas um valor amplamente aceito, surgem nos últimos anos uma série de cursos e livros, voltados para organizações, que buscam “ensinar a diversidade” (Admin, 2010), criando “competências interculturais”. Basta uma rápida olhada nas prateleiras de administração das livrarias para encontrar livros com títulos como *Developing competency to Manage Diversity* (Jr., 1997) e uma passada por currículos de faculdades de administração para nos depararmos com cursos como “Cross-Cultural Management”¹⁰⁷ (Inglstadt School of Management, 2011). Mesmo publicações periódicas passam a tratar do assunto como uma chamada “Diversity-to-go”, que se promove da seguinte maneira: “Diversity-to-Go: isso é o que a nova publicação do Media planet oferece. Deve haver boas razões suficientes para uma aproximação estratégica da diversidade – dicas práticas com

¹⁰⁶ 21 de Maio, Dia Mundial para Diversidade Cultural para Diálogo e Desenvolvimento (UNESCO, 2011); ver resolução 57/249 da ONU: (United Nations, 2002)

¹⁰⁷ A variedade de cursos de administração que “ensinam” a lidar com diversidade cultural é imensa e não vale a pena trazer muitos exemplos. Indicamos ao leitor mais curioso uma rápida busca na internet. Contudo, aqui colocamos apenas mais um que nos parece bastante peculiar. Há cursos de “treinamento em gerenciamento de restaurante”, que, como nesse caso, prometem “entendimento da diversidade cultural e harmonia” nas relações de trabalho (Saporito, 2010).

foco nas dimensões da diversidade, gênero, incapacidade e diversidade cultural é o que você tem empacotados em 15 páginas nesse jornal” (Henkel, 2010).

Dessa forma, dentro das discussões sobre gerenciamento organizacional, a diversidade deve ser medida em termos de custos e benefícios. Isso é dito explicitamente na seguinte passagem: “diversidade implica na necessidade de um maior grau de variedade e pluralismo, e, portanto, causa novas dificuldades em se chegar à efetiva coordenação. De outro lado, pluralismo e variedade são também, inegavelmente, fontes de inovação e rica criação. É uma questão de custos e benefícios” (Paquet, 2008: 69).

Contudo, não é apenas no ambiente organizacional que a diversidade virou tema de gerenciamento. Nas relações internacionais o tema é recolocado. Um estudo sobre a ação das empresas multinacionais teria demonstrado que “a profunda diferença em valores essenciais culturais entre os diferentes países se torna cada vez mais em fonte de conflitos, onde o gerenciamento tenta tornar válidos padrões de valores universalmente válidos, por exemplo os Direitos Humanos, como parte da política corporativa global” (Steinmann & Scherer, 1998: 24). De fato, nos últimos trinta anos diversas empresas passaram a adotar códigos de comportamento em prol do gerenciamento dos conflitos culturais, sendo os direitos humanos reclamados como fonte desse gerenciamento. Em 1995, o Departamento de Comércio norte-americano declarou que “reconhecendo o papel positivo do negócio dos Estados Unidos em defesa e promoção à aderência aos padrões universais dos direitos humanos, a Administração encoraja todos os negócios a adotar e implementar voluntariamente códigos de conduta para fazer negócios pelo mundo” (Steinmann & Scherer, 1998: 30). O conflito entre a Google e o governo chinês, no qual a empresa se recusou a manter a ordem governamental de limitação de navegação em suas páginas, foi aplaudida pela Organização não-governamental Human Rights Watch, como um “forte passo em favor da liberdade de expressão e informação” (Human Rights Watch, 2010).

Sob o tema do gerenciamento, portanto, a diversidade encontra seus limites. “Enquanto a pluralidade de concepções de boa vida aumenta a abrangência de possibilidades valoradas, nem todas as possibilidades são razoáveis. Então há a necessidade para os limites e para a justificação de tais limites que excluam as possibilidades irracionais, ou meios irracionais de persegui-las, ou modos que possam simplesmente maximizar os conflitos” (Paquet, 2008: 69).

Nota-se que o gerenciamento da diversidade é um modo de escolher, entre as mais diversas possíveis expressões, aquelas que podem prosperar, de acordo com interesse. Isso seria óbvio observar dentro do ambiente empresarial. Contudo, a questão do gerenciamento é integrante do próprio discurso da diversidade. É isto o que está nos documentos da UNESCO. Em um deles, a entidade aponta que uma “idéia de que ‘o novo mundo que está tomando forma é sem dúvida menos homogêneo e daí menos ‘governável’ do que parece (...) destaca a necessidade urgente de concepções e estratégias para endereçar e gerenciar estas forças” (UNESCO, 2000: 16). Em outro documento, entre uma série de recomendações, uma delas, nomeada “Gerenciamento cultural”, propõe-se que as “habilidades profissionais de atores nativos na área de gerenciamento, mediação e aconselhamento culturais são muito fortes”, e logo após fala-se da necessidade de “medidas de Capacity Development” (UNESCO, 2010: 18). Ainda, em relatório global sobre a diversidade cultural os termos gerenciamento e governança aparecem repetidamente (87 vezes a palavra management; 110 a palavra governance (UNESCO, 2009)), em diferentes momentos como este, quando diz que a entidade trabalha “para ajudar indivíduos e grupos a gerenciar a diversidade mais efetivamente – pois esse é no fim é o maior desafio: *gerenciamento da diversidade cultural*” (UNESCO, 2009: 5). Está aqui um problema que remete ao capítulo um de nosso texto: a medição da diversidade revela uma tentativa de controle do diferente.

Dessa forma, notamos que o discurso da diversidade não é apenas a afirmação do diferente, mas a contenção do conflito sobre o diferente, no momento em que o vocabulário da administração se torna integrante do próprio discurso. Usamos repetidamente a expressão “contenção” para nos referirmos ao discurso da diversidade e, de fato, essa idéia nos é essencial. Ao usarmos o termo, queremos nos referir a seu duplo significado, no sentido de que a articulação do discurso da diversidade tanto abarca o conflito, ou seja, permite a articulação das posições mais antagônicas, quanto refreia esse conflito, permitindo seu gerenciamento. Isso significa dizer, conforme a tese que levantamos no primeiro capítulo, que o discurso da diversidade permite, em sua articulação, que as diferenças sejam definidas conforme interesses de atores em posições específicas. Ao quebrar o Outro estático do exótico, ao valorizar o pluralismo em detrimento do uno, a articulação desse discurso coloca outras forças em jogo na busca da contenção do diferente, no duplo sentido aqui empregado, no intuito de gerenciá-lo em

torno de interesses. Cada ator, em cada esfera social, agirá de um modo, se posicionando como um “gerenciador da diversidade”, na feliz expressão Kien Nghi Ha (Ha, 2005: 104). Vimos como empresas, entidades internacionais e governos operam como “gerenciadores da diversidade”. A partir de agora, nos dedicaremos a compreender o processo em uma esfera específica: a música.

Capítulo 4: Música na internet: descentralização e controle

Quando olhamos para a circulação de música na internet, e em sua relação com novas tecnologias e mídias, notamos um modo de organização social que corresponde àquele aqui descrito como condição material para o apogeu do discurso da diversidade: vemos a articulação de forças fragmentadas e globais, sem um centro controlador. Desejamos, então, olhar para esse espaço como uma metonímia da sociedade atual, buscando perceber, especificamente, como se operam processos descentralizados e, ao mesmo tempo, passíveis de controle. Dessa forma, não propomos um debate sobre como a internet se organiza, em toda sua complexidade, mas como ela pode nos revelar características da sociedade contemporânea que nos permitem compreender melhor o discurso da diversidade. Começamos nossa investigação, porém, notando que em discursos relativos a esse espaço a diversidade já é, em si, assumida como um valor positivo.

Gerd Leonhard, um auto-proclamado “futurista da mídia”, afirmara em co-autoria que “com o advento da tecnologia digital, é agora teoricamente possível distribuir todo filme em existência em todos os cinemas pela fração do custo. Essa é uma boa notícia para pessoas que gostam de diversidade, e nós acreditamos que, afinal, todos gostam” (Kusek & Leonhard, 2005: 163). Em outro texto, o mesmo “futurista”, agora em publicação sola, aconselha que olhemos “para os mercados de nicho altamente rentáveis, que são, agora, alcançáveis pelo uso das tecnologias digitais. Promover e perseguir a diversidade, não um-som-que-cabe-em-tudo” (Leonhard, 2009: 35). Também George Yúdice parece ter ligado – de forma bastante mais crítica, é verdade – a internet à diversidade. Diz o autor que “não há estilo de música que não apareça em sítios (...). Esses espaços incluem uma enorme diversidade de músicos, desde os mais conhecidos (...) a artistas de nichos (...)” (Yúdice, 2007: 52). E o antropólogo Hermano Vianna, fundador do Instituto Sociocultural Overmundo, que tem como missão “promover o acesso ao conhecimento e à diversidade cultural no Brasil, por meio de práticas inovadoras em comunicação, propriedade intelectual e tecnologia” (Instituto Overmundo, 2011), afirma que o website mantido pelo Instituto “é um viveiro de diversidade que recebe 670.000 de visitas [online] por mês” (in: Yúdice, 2007: 85).

As novas tecnologias também são relacionadas à diversidade pela UNESCO, ainda em sua Convenção, quando induz a cooperação internacional para “promover o uso de novas

tecnologias (...)” (UNESCO, 2007: artigo 12). Em documento posterior, largamente citado no capítulo anterior, a UNESCO é mais crítica à possibilidade de realização da diversidade cultural pela internet, chegando a propor que um estudo sobre o uso de línguas na rede, que mostra o amplo predomínio do inglês, “contradiz a noção popular de que a rede de alguma forma promove a diversidade linguística” (UNESCO, 2009: 87). Contudo, a entidade é capaz de afirmar, em outro momento do mesmo texto, que

“[i]nterações mediadas por computador por sites de Internet, tais como YouTube, Teen Second Life, Facebook ou MySpace, são meios onde pessoas hoje cada vez mais ‘vivem’ em mais do que uma realidade. As inúmeras combinações possíveis das novas mídias para expressões culturais e práticas culturais criam uma série de ‘culturas faça-você-mesmo’, que abre o caminho para uma ampla gama de novas formas de diversidade cultural” (UNESCO, 2009: 34).

De qualquer modo, a desconfiança ou o otimismo partem do mesmo pressuposto, segundo o qual a internet se relaciona à realização da diversidade. Contudo, queremos notar outro processo. Como podemos entender, tendo a música como objeto, as características da internet como a revelação do modo como a sociedade contemporânea se organiza que dão concretude para a articulação do discurso da diversidade? Com essa questão pretendemos escapar, mais uma vez, da visão redutora sobre um mundo mais ou menos homogêneo e jogar luz nas relações de força que definem a própria perspectiva da diferenciação.

Discutamos, então, neste capítulo aspectos fundamentais para a compreensão do discurso da diversidade. Começaremos pela questão da descentralização; em seguida discutiremos a relação entre variedade e o suposto empoderamento do povo; no próximo item nosso tema será a questão do controle; e fechamos o capítulo com a questão do poder, quando então queremos propor que se aplica a visão de Foucault sobre micro-poderes.

Descentralização

Nos setenta anos que antecedem a virada para o século XXI a indústria da música se caracterizou como uma esfera na qual a indústria fonográfica¹⁰⁸ detinha o controle. Se é verdade que ela nunca operou sozinha nessa esfera, também é verdade que sua condição de determinação das regras de operação era suficientemente privilegiada para lhe dar a centralidade. De fato, a partir da década de 1930 a venda de um software (cilindro, disco, LP, cassete, CD etc) impresso de música organizava todas as relações de uma indústria, determinando o comércio da música ao vivo, o marketing e a operação das empresas de tecnologia responsáveis pela criação dos tocadores do software, nomeados de hardware¹⁰⁹. Notemos que essa realidade só surge nesse momento, pois até o século XIX a indústria (termo anacrônico, mas aqui o deixamos para que acompanhem melhor o raciocínio) da música funcionou basicamente em torno das apresentações ao vivo, sendo que a partir da invenção da litografia, em 1796, a editoração musical também passou a operar nessa esfera (Wicke, 2001: 16). Contudo, mesmo após 1877, ano em que Thomas Edson patenteou o fonógrafo, tampouco se tornou o software o ordenador das relações na indústria da música, sendo a venda do hardware o negócio central.

Em verdade, a indústria da música gravada nasce como que por acidente, de tentativas de inventores em desenvolver as máquinas falantes, em experiências que se confundiam com a invenção do telefone. Ao buscar o aprimoramento do princípio do telégrafo, Thomas Edison acabou se deparando com o que ele chamou de fonógrafo. De início, nem mesmo Edison sabia que destino daria a sua invenção, pensando em usá-la “para gravar e retransmitir mensagens telefônicas para clientes que não podiam pagar a taxa anual de \$150 pelo aluguel da invenção de [Alexander Graham] Bell” (Koenigsberg, 1990). Entre os destinos catalogados no documento de patente, gravação de música aparecia como o quarto entre dez outros, sendo o primeiro a

¹⁰⁸ A indústria fonográfica é formada, em termos de música gravada, por venda de música (seja online ou em um suporte físico, CD ou DVD, por exemplo) e exploração de direitos, o que é feito por editoras. Algumas empresas só fazem um desses serviços (realidade em geral das chamadas das gravadoras independentes), mas outras, como a UMG, também fazem esses e outros, como o gerenciamento de artistas ou merchandising. Como os serviços fogem da esfera da música gravada não será aqui objeto de pesquisa.

¹⁰⁹ Segundo definição de Simon Frith: “hardware é o equipamento, o móvel, o capital ‘permanente’ do entretenimento no lar; software é o que o equipamento toca – particularmente discos e fitas” (Frith, 1988: 15).

“ferramenta de escritório para ditar cartas” (Blanning, 2011: 212), que, na forma gravada, poderiam ser enviadas sem a transmissão por fio. O próprio Graham Bell esteve envolvido na fundação da Graphophone Company, que se tornaria em seguida a Columbia Phonograph (Koenigsberg, 1990).

Dessa forma, tanto as empresas de Edson quanto, um pouco mais tarde, a de Emil Berliner – que inventa o gramofone onde se toca disco e não cilindro, como ocorria no fonógrafo – se destinavam a um mercado no qual a base era a venda do aparelho reprodutor de sons. De fato, as fonográficas, neste momento, eram parte da indústria dos bens eletrônicos, que ‘eram propriedade de engenheiros, inventores e especuladores do mercado de ações, pessoas que também dirigiam essas empresas e que tinham pouco a ver com os editores de música, os donos de teatro, os promoters e agentes, os *performers* ou os gerentes. “Eles nem mesmo pareciam muito interessados na música”, aponta Simon Frith (2007: 98). Assim, o software servia muito mais para dar um destino para o hardware do que fundar um tipo de negócio, sendo, portanto, um item subsidiário à venda do eletrodoméstico; ou seja, como coloca Krister Malm, “para vender o hardware, essas companhias também tinham que prover o software, ou seja, a música gravada” (Malm, 1992: 211). O software, portanto, não era desprovido de valor. Era com ele que não apenas as empresas davam destino ao hardware (que, então, deixava de concorrer com o telefone e passava a operar em um setor autônomo), mas também buscavam vencer a briga existente entre o formato a ser massificado, se aquele que tocava o cilindro (proposta de Edison) ou o disco (como queria Berliner). O resultado dessa disputa é bem conhecido: o disco toma o mercado. Colocando tal resultado em números, se em 1902 são vendidos na Alemanha 2,5 milhões de unidades discos, em 1907 já são 18 milhões, um número que cresce continuamente até 1928, quando chega a 30 milhões de unidades naquele país. As vendas então do gramofone acompanham àquelas do disco: entre 1925 e 1929 as vendas deste aparelho sobem de 196 mil unidades por ano para 427.400, por ano (Wicke, 2001, 93). Se, portanto, o software apresenta um valor para a indústria gravada, também fica claro que neste momento do qual estamos tratando sua fisionomia era determinada por aquele setor de bens tecnológicos.

Essa situação começa a se modificar apenas na década de 1930, momento que se segue à grande crise financeira. Tal crise levou as fonográficas à bancarrota¹¹⁰, a seu quase desaparecimento, sendo provavelmente assumida como algo do passado, uma realidade dos memoráveis anos 1920. Com o apaziguar da crise, contudo, a indústria da música se restabelece. A música gravada havia encontrado seu mercado por uma realidade social que demandava a possibilidade de apreciação musical em espaços diversos no próprio cotidiano, em momentos nada extraordinários – como extraordinário seria o de um concerto ou Ópera –, momentos de lazer ou relaxamento privado, típicos da vida moderna, nos quais a reprodução mecânica cumpria bem o papel. Dessa forma, o período pós-crise, ao manter as mesmas demandas sociais, viu ressurgir a música gravada, contudo sob uma nova configuração. As gravadoras, naquele momento, passam a assumir o comando daquela indústria que se retira do espaço típico do comércio de bens tecnológicos e se coloca – em virtude de sua destinação, mas também dos atores que passam a nela operar – no mesmo espaço da indústria do entretenimento e, num futuro próximo, cultural. Nesse momento, a venda do software é que passou a determinar as operações das empresas, sendo que o hardware, agora, passou a ser um negócio subsidiário. Como afirma Frith, “foi nos anos 1930 que a ‘popularidade’ da música passou a ser medida (e então definida) pela quantidade de discos vendidos e pelas execuções em rádios” (Frith, 1988). A relação de forças na esfera da música gravada, então, se modifica. Apoiada na indústria do cinema e do rádio, as empresas fonográficas começam a ter sob seu controle um novo modo de operação que determinará as características desse. Pode-se dizer que a partir de então e crescentemente até os anos 2000 se configura uma esfera na qual a ordem da indústria da música é centralizada em um de seus setores – indústria fonográfica – e no produto que ela definiu e dominou – o software. Todos os outros setores, incluindo os de apresentação ao vivo, se tornam periféricos em relação a essa realidade.

Mas não é só isso. O começo dos anos 80 marca a re-oligopolização da indústria fonográfica, depois de alguns anos de relativa desconcentração de mercado (ver Lopes 1992, 61, em texto aqui tratado no capítulo um). Especialmente por conta da crise internacional do fim dos anos 70, uma série de empresas musicais menores – entre gravadoras, distribuidoras e editoras – vão à falência, o que facilita a ação de multinacionais a empreenderem uma estratégia de

¹¹⁰ Dados da época mostram que entre 1927 e 1932 as vendas de discos nos Estados Unidos caíram de 104 milhões para seis milhões e a venda de máquinas fonográficas de 987 mil para 40 mil (Frith, 2007: 99).

incorporação dessas empresas, mantendo, contudo, seus selos, como sub-selos, em funcionamento¹¹¹.

Nesse contexto, a indústria fonográfica se serve do sucesso de sua nova mídia, o CD, que se valorizava ano após ano conforme a década de 90 se encerrava: se em 1983 foram vendidos seis milhões de CDs no mundo, em 1995 já foram 1,956 bilhões (Tosta Dias 2000, 106). O final da década de 1990 vê o apogeu desse modelo, quando em 1998 a Universal Music Group (UMG) compra a Polygram e se formam as cinco *majors* da música: além da UMG, Sony, BMG, Warner e EMI (em 2004 a Sony e a BMG vão se incorporar)¹¹², capazes de dominarem cerca de 80% do negócio mundial de música. E, justamente, entre 1995 e 1999 esse modelo de organização da indústria fonográfica atinge seu apogeu em termos de faturamento e de venda, ao menos em relação às duas décadas pregressas (IFPI: 2001: 3).

Temos então um caminho, cujo apogeu é no fim da década de 1990, no qual a indústria fonográfica se restringe a poucas empresas que possuem a única mídia em que se podia, globalmente, ter acesso à música gravada¹¹³, sendo essa mídia definidora de todo o campo mais amplo da indústria da música, incluindo as apresentações ao vivo que, em geral, ocorriam para a própria promoção do software, e os provedores de tecnologia. Nessa situação, podia-se dizer que a indústria da música tinha um centro: a indústria fonográfica, mais especificamente, as *majors*¹¹⁴.

É essa centralidade que se quebra no início dos anos 2000. O caminho para isso é mais longo do que a data que indicamos, mas não é nosso objetivo retracá-lo. Ao mesmo tempo em

¹¹¹ É importante notar que essa concentração da indústria fonográfica se reflete no Brasil. Indicamos sobre o assunto os textos de Márcia Tosta Dias (2000), Eduardo Vicente (2006), Rita Moreli (2009).

¹¹² Em novembro de 2011 a Universal Music adquiriu a divisão fonográfica da EMI Music e a Sony adquiriu a divisão editorial (EMI Music Publishing). Com isso, hoje é possível dizer que haja apenas três *majors*: UMG, Warner e Sony. (Gramophone, 2011).

¹¹³ Obviamente no rádio e na TV (especialmente nos programas destinados à música) também se tinha acesso à música gravada. Contudo, ambos só tocavam as músicas que estavam em um software, controlado pelas empresas fonográficas. Não se tocava em rádio músicas que não estavam em um software, nem tampouco se exibiam clips de música que não estavam na mesma mídia. Ainda, a TV e o rádio não permitem que o ouvinte decida a que ouvir/assistir e quando o fazer. Ele deve sempre esperar, passivamente, a programação que lhe é apresentada. O único modo, antes da internet, em que se podia agir ativamente era pelo uso do tocador de disco.

¹¹⁴ Também é importante perceber que mesmo com o surgimento das chamadas gravadoras independentes, esse centro não se quebra. Como mostrou Keith Negus (Negus, 2011) especialmente em relação à Inglaterra e Márcia Tosta Dias (Dias, 2000) em relação ao Brasil, as gravadoras independentes tinham seus negócios girando em torno das determinações das maiores gravadoras.

que a indústria fonográfica, tal como organizada neste momento, celebrava seu sucesso, se desenvolviam paralelamente a ela novas formas de compartilhamento de música gravada, nas quais as gravadoras se tornavam dispensáveis. Em 1998, Shawn Fanning criava o Napster, software capaz de buscar em qualquer computador conectado à internet arquivos de MP3 e disponibilizá-los a toda a rede, permitindo pessoas de todo o mundo (“conectado”) compartilharem ou trocarem arquivos sem quaisquer custos que não fossem aqueles regulares para a operação na rede. Esse modo de distribuição de música ficou conhecido como P2P (*peer-to-peer*), em relação ao qual a indústria fonográfica não ficou alheia. Com o lobby feito por ela, especialmente via sua representante mundial IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) e norte-americana RIAA (Record Industry American Association) os Estados Unidos decretaram o Digital Millenium Act, em 2000, e uma profusão de ações judiciais começaram a caçar os serviços de compartilhamento de música na internet. O Napster fora, então, logo declarado um serviço ilegal, fechando suas portas (temporariamente)¹¹⁵. Contudo, a situação mudara definitivamente. Ainda que a indústria fonográfica apontasse, já em 2001, que a internet era culpada pela queda de seu faturamento e de vendas de unidades referentes ao ano 2000 – após um longo período de contínua ascensão¹¹⁶ - o compartilhamento de música na internet não se refreava.

A indústria fonográfica continuaria a gritar contra esta situação – o que ainda faz – vociferando dados que mostrariam a decadência em suas vendas¹¹⁷ e imputando isso ao suposto desrespeito aos direitos autorais (uma prática que se convencionou chamar de pirataria - física ou online –, termo que a mídia acriticamente aceitou)¹¹⁸, que continuamente ocorreria no

¹¹⁵ Para ser definitivamente fechado no fim de 2011 (Terra, 2011).

¹¹⁶ Na década de 1990 as vendas de CD aumentaram 150% no mundo. As vendas desse produto aumentaram em todos os anos desde sua introdução, em 1983, até 2001. Ver IFPI, (IFPI, 2001 The Recording industry in numbers, 2001).

¹¹⁷ Segundo dados da própria indústria fonográfica, entre 2004 e 2009 seu faturamento despencou 30% (IFPI, Digital Music Report 2010: music how, when, where you want it, 2010: 7).

¹¹⁸ Os estudos sobre a relação entre trocas não-autorizadas de arquivos musicais e a queda no faturamento da indústria fonográfica são, em geral, extremamente carregados ideologicamente e pouco conclusivos. De qualquer maneira, há aqueles que negam a relação e chegam a afirmar que, ao contrário, quanto mais música disponível (autorizadamente ou não), maior será a promoção dessa música e, por conseqüência, em algum momento, sua venda autorizada. Outros mostram a relação direta. Outros, por fim, embora aceitem a relação, culpam as práticas históricas da indústria fonográfica pela situação (como alto preço dos discos, formas distribuição limitadas, diversos fonogramas que saem do catálogo e, assim, deixam de

compartilhamento na rede. Contudo, esse seria no máximo um sintoma do processo. Afinal, ainda que aceitássemos como dramáticos os dados que mostram a queda de vendas na indústria fonográfica, essa não é a primeira vez que ela ocorre na história sem que, nas outras, houvesse uma percepção de que a situação não era sazonal e que, de fato, não houvesse uma nova estrutura se formando. O incômodo na indústria fonográfica não é, na verdade, tanto seus prejuízos, mas algo muito mais importante e definitivo: a perda de sua centralidade.

Para que possamos entender esse ponto, precisamos fazer uma conceituação pouco usual sobre a indústria da música. Como mostra Patrik Wikström, a própria definição “indústria da música” é controversa entre políticos e acadêmicos, havendo várias à disposição (Wikström, 2009: 46-60). De qualquer modo, em geral ela é dividida em atividades-núcleo e atividades relacionadas. Nas atividades-núcleo encontram-se as que seriam típicas da música, ou seja, gravação, editoração e apresentação ao vivo; as atividades relacionadas possuem um espectro mais amplo, incluindo para uns internet/e-commerce, propaganda, filmes e vídeos (de acordo com o Departamento de Cultura e Esporte do governo britânico), e para outros hotéis, restaurantes e bares (de acordo com Engström e Hallencreutz, apud Wikström, 2009: 48), pois se há locais públicos onde a música é tocada há direitos autorais a serem recolhidos.

A centralidade da indústria fonográfica em relação à indústria da música, assim, se dava em dois níveis. Dentro das atividades-núcleo, em termos dos atores operantes, era aquela indústria que tinha as maiores condições de determinação de configuração. Como propusemos acima, os shows funcionavam basicamente de maneira subsidiária às estratégias e interesses das grandes gravadoras. Com respeito às atividades relacionadas, a própria nomenclatura indica que essas, em termos dos negócios em música, operavam de maneira subsidiária às atividades-núcleo, ou seja, à indústria fonográfica, garantindo a essa a centralidade em toda a configuração da indústria da música.

Contudo, a situação que hoje se apresenta deve questionar a própria nomenclatura da indústria da música definida dessa maneira. Em primeiro lugar, a apresentação ao vivo não mais é subsidiária à indústria fonográfica, mas dela se autonomiza. Isso se nota pelo fato de que enquanto a indústria fonográfica lamenta suas perdas, as indústrias de show celebram seu

ser acessíveis etc). (Ver, respectivamente: IFPI, *The Recording Industry 2006: Piracy Report. Protecting Creativity in Music*, 2006; Oberholzer & Strumpf, 2004; Karaganis, 2011).

sucesso¹¹⁹. No Reino Unido, em 2009, se gastou pela primeira vez mais recursos com música ao vivo do que com música gravada¹²⁰. Ainda, os festivais que ocorrem por todo mundo, formando uma série de circuitos, cada vez mais se desvinculam das gravadoras. Um exemplo claro se dá no Brasil, onde existe o Circuito Fora do Eixo, reunindo cerca de 59 festivais, cuja relação com as gravadoras é praticamente nula¹²¹. Também é importante notar que essa nova configuração faz com que os ganhos de artistas cada vez mais se desloquem da venda de discos para a participação em shows. “[S]e é verdade que até bem pouco tempo os músicos conseguiam dois terços de sua receita através da venda de fonograma (...), é preciso ressaltar que atualmente essa proporção se inverteu” (Herschmann & Kischinhevsky, 2011: 30). Mais uma vez tomando o exemplo brasileiro, uma pesquisa – limitada, contudo, a apenas 26 artistas – coordenada por grupo de estudos da USP, confirmou a perspectiva: 15, dos 23 artistas que responderam a um questionário, afirmaram que mais de 50% de sua renda advêm de “participação em shows e outros tipos de performance” (Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação, 2010: 86). De outro lado, nenhum dos 23 artistas indicaram que a “venda de CDs” perfaz mais de 50% de suas rendas (Idem: 88).

Ainda, alguns estudos parecem mostrar que o maior opositor da indústria fonográfica – o livre compartilhamento de dados – beneficia um maior ganho aos artistas em termos de faturamento em shows (Mortimer, Nosko, & Sorensen, 2010). Um exemplo precursor se deu com a banda icônica Grateful Dead que já na década de 1970 incentivava seus fãs a gravarem os

¹¹⁹ Dados sugerem que entre 2006 e 2009 o mercado de shows cresceu, no mundo, de US\$16,6 bilhões para US\$20 bilhões. Fonte: Emarketer: Global Music: Tuning Into New Opportunities <http://www.grabstats.com/statmain.asp?StatID=70>. Acesso em 30/01/2011. Notemos que esse é o mesmo período em que a indústria fonográfica declara como mais forte suas perdas.

¹²⁰ Coonan, Michael. “Live Music as Ideology”. 29 de Junho de 2011. Conferência proferida na IASPM 2011 17th Biennial International Conference, ocorrida em Grahamstown, África do Sul, entre 27 de Junho e 1 de Julho. Ainda, Coonan nos informa que a empresa promotora de shows, Live Nation, se tornou em 2009 a maior empresa musical do mundo, ultrapassando qualquer gravadora. Também vale notar que no Reino Unido, em 2009, a indústria de shows ultrapassou pela primeira vez, em termos de faturamento, a indústria fonográfica. Enquanto a segunda faturou o equivalente a 1,36 bilhão de libras esterlinas, a primeira faturou 1,54 bilhão (Cammaerts & Meng, 2011/. Disponível para consulta em <http://pt.scribd.com/doc/51217629/LSE-MPPbrief1-creative-destruction-and-copyright-protection>).

¹²¹ Segundo dados dos próprios representantes, 2500 bandas participaram de seus festivais entre 2008 e 2009 (Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação, 2010: 77).

shows em tapes¹²². Dos 2.350 shows que a banda apresentou desde sua criação, cerca de 2.200 foram gravados por fãs e a maior parte, depois, disponibilizada online. Segundo David Meerman Scott e Brian Halligan, essa prática foi “a idéia crucial para o aumento da base fãs de Grateful Dead” (*in* Wikipedia, 2011). De fato, hoje é raro um artista, em todo o mundo, que não disponibilize arquivos áudio ou audiovisuais – que estão ou não em discos – para a divulgação de shows¹²³.

Dessa forma, a indústria fonográfica não mais determina a configuração das atividades-núcleo da indústria da música, perdendo, assim, sua centralidade. Mas não é só isso. Mais importante é perceber que a separação entre atividades-núcleo e atividades relacionadas, conforme a usual nomenclatura da indústria da música não se aplica mais. Em verdade, atividades ligadas à mídia e tecnologia têm seus atores na própria configuração interna daquilo que vamos chamar de indústria da música gravada. Aqui está uma nova proposta de nomenclatura que fazemos. Reservamos o termo indústria fonográfica para as empresas cujo trabalho é a exploração direta de fonogramas, mais especificamente as gravadoras, editoras e distribuidoras (físicas ou online, sendo nesse último caso chamadas de agregadores). Com o termo indústria da música gravada queremos pensar em uma esfera mais ampla, que abarca uma série de negócios e atores: além das empresas da indústria fonográfica, também aqui se encontram todas as companhias que faturam com o negócio da música gravada; de modo mais importante, aqui estão incluídas as indústrias de tecnologia e mídia. Se pudermos usar os termos de Pierre Bourdieu (Bourdieu, 1996; 2003; 2004), nossa proposta analogamente pensa em um campo amplo da indústria da música gravada, com uma série de sub-campos, entre eles os que operam as indústrias fonográfica, tecnológica e mediática. Nesse campo amplo, as ações sociais são internalizadas e atores empregam seus capitais acumulados na busca pela configuração de sua fisionomia. A consequência, para nossos interesses, é que a indústria fonográfica, também no campo da indústria da música gravada, perde sua centralidade. Em suma: o negócio da música

¹²² Ward, John V. “Piracy or Preservation? The underground dissemination of bootleg recordings on the World Wide Web”. 28 de Junho de 2011. Conferência proferida na IASPM 2011 17th Biennial International Conference, ocorrida em Grahamstown, África do Sul, entre 27 de Junho e 1 de Julho.

¹²³ Em estudo aqui já citado, 24 dos 26 artistas entrevistados disseram utilizar a internet para “distribuição e promoção de suas produções” (Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação, 2010: 75).

não se centra mais, olhe-se por onde se queira olhar, na indústria fonográfica. Seus atores se multiplicam e seus negócios se pluralizam.

Em textos anteriores já tivemos a oportunidade de demonstrar como as indústrias de tecnologia e mídia, a partir de 2002 especialmente, deixam de ser subsidiárias à indústria fonográfica e passam a operarem no mesmo espaço, determinando – em relações tensas – a configuração dessa esfera que chamamos agora de indústria da música gravada (Netto, 2008, 2009, 2011b). Em verdade, a indústria fonográfica só vê crescer sua relação com aquelas indústrias, o que se nota pelo fato de que em 2009 27% do faturamento mundial da indústria fonográfica se deu através de negócios feitos em rede (via internet e telefonia celular) (IFPI, 2010). Não precisamos voltar a esta análise, baseada em demasia em dados, mas avançá-la um pouco pensando em questões mais essenciais.

O fulcro da questão aqui é perceber que a nova configuração da indústria da música gravada dispensa, pela primeira vez, o software para a apreciação de um fonograma. Até os anos 2000, qualquer pessoa que desejasse ouvir uma música gravada específica necessitava adquirir um software e o executar em um hardware, sendo esse software, como vimos, produto exclusivo da indústria fonográfica. Essa situação está hoje encerrada. Pode-se dizer que agora o software e o hardware não se diferenciam e diretamente da rede uma pessoa pode ouvir um fonograma, seja ele baixado em algum aparelho (computador, celular, tocador de MP3 etc) ou acessado por streaming¹²⁴ em um desses aparelhos que tenha acesso à internet. Em pesquisa conduzida na Inglaterra com pessoas entre 14 e 24 anos, e publicada em 2009, demonstrou-se que 68% das pessoas ouvem música diariamente em seus computadores, 58% em tocadores de MP3, 26% em rádios, 21% em telefones celulares, 19% em televisão e apenas 15% em tocadores de CD (Bahanovich & Collopy, 2009). Se lembrarmos que a partir da II Guerra Mundial a indústria fonográfica volta seu foco para a venda a jovens (Negus, 2011: 3; Wicke, 2001: 233), o fato de que tão poucas pessoas nessa faixa etária apreciam música em um tocador de CD é bastante relevante. Até porque, todos os outros meios (hoje, mesmo televisão e rádio), não são de controle exclusivo da indústria fonográfica, tampouco os aparelhos reprodutores de som e os espaços em que se acessa música são de propriedade daquelas empresas. Por consequência, a

¹²⁴ Streaming ou stream é o termo que se usa para se referir a uma música ou vídeo que se ouve ou a que se assiste online, sem que se faça a descarga para um aparelho, ou seja, sem que haja o download. Esse é o sistema, por exemplo, das chamadas rádios de internet.

mediação necessária do software não se dá mais e, com isso, perde a indústria fonográfica o controle técnico e físico sobre o que se escuta por reprodução mecânica. Ao se tornar supérfluo o software, a indústria fonográfica perde a possibilidade de ser central na indústria da música. Essa mudança é definitiva. Ainda que a indústria fonográfica consiga limitar a troca não-autorizada¹²⁵, a situação permanece, pois mesmo a troca autorizada se dá sem a necessidade de um software. Dessa forma, portanto, e esse é o ponto deste item, a indústria fonográfica não mais atuará em posição de centralidade na indústria da música, sendo que, agora, a configuração dessa é descentralizada.

Variedade e o empoderamento do povo

O fim da centralização da indústria da música foi percebida, na prática, como uma maior variedade de ofertas: tudo estaria disponível na internet. A história – representada nos discos que a indústria fonográfica relegou ao esquecimento e ao retirá-los de catálogo encerrou sua oferta – agora está nas diversas coleções acessíveis pela rede. A novidade – que de tanta não cabia nas prateleiras das lojas – agora se espalha por redes de compartilhamento de arquivos e por lojas digitais. E, mais importante, a música que nunca seria gravada, pois não interessaria às gravadoras, agora pode sê-lo e tornada disponível. De fato, o barateamento das técnicas de gravação e a distribuição instantânea que a internet provê permitiu que artistas gravassem suas faixas em suas próprias casas e as disponibilizassem na rede, sem grandes dificuldades e legalmente, caso detenham os direitos sobre a música. Com base nisso, um autor chegou a afirmar que agora os artistas “podem controlar o conjunto da cadeia produtiva da música” (Lévy, 2000: 141). Assim, no momento em que a indústria da música perdeu seu centro, a variedade de ofertas passou a ser celebrada como a nova conquista. Certamente o leitor já se pegou ouvindo que não há nada que se procure que não se encontre na rede.

É evidente que essa afirmação é exagerada. Em primeiro lugar, porque nela não se faz a reflexão de que, na verdade, a internet apenas oferece aquilo que está gravado, tornado em

¹²⁵ Como exemplo, apenas nos anos recentes, a Record Industry American Association impetrou 18 mil processos contra essa prática nos Estados Unidos, enquanto em dezoito países europeus houve 5.500 processos impetrados por organizações comerciais (Wikström, 2009: 153). Ainda, vemos a aprovação de leis, como a francesa Hadopi, que buscam cercear o livre compartilhamento de música.

arquivo. Em segundo lugar, pois fetichiza a rede ao se não levar em conta que o mero fato de algo estar on-line requereu uma ação, que pode muito bem ser empreendida para alguns arquivos e esquecida para outros. Especialmente porque, apesar de seu crescimento mundial, a internet não está disponível igualmente em todo lugar. Na verdade, apenas 30,2% da população mundial é usuária de internet, sendo que enquanto 78,3% dos norte-americanos (pressupomos que México esteja na categoria América Latina) são usuários da rede, apenas 11,4% dos africanos o são (Internet World Stats, 2011). Ademais, mesmo entre os que têm acesso à internet, esse é diferenciado. Segundo relatório PNAD 2008, 34,8% dos brasileiros com mais de dez anos acessaram a internet ao menos uma vez nos três meses anteriores à pesquisa (IBGE, 2008). Desses, 80,3% o fizeram por banda larga (IBGE, Tipos de Conexão, 2008), e o resto por linha discada. A diferença do acesso condiciona a possibilidade de se compartilhar arquivos musicais, sendo aquele por linha discada um limitante a esta prática, e, portanto, um diferenciador. Ademais, a largura da banda também deve ser considerada. No Brasil, mais uma vez, 34% dos usuários que acessam a rede por banda larga o fazem em uma largura restrita a menos de 256kps, enquanto 1% o fazem em banda cuja largura exceda 8 Mbps (Cetic - Centro de Estudos sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação, 2009). A largura da banda também condiciona a possibilidade de troca de arquivos musicais¹²⁶.

Ainda, outros diferenciadores deveriam ser levado em conta quando se pensa na disponibilidade de música na internet. O local de onde se acessa a internet (em casa ou não), o limite de dados com as quais se pode trafegar, além de uma série de conhecimentos técnicos, são todos condições atravessadas por situações sociais que certamanete interferem no acesso a arquivos musicais na rede (ver mais sobre a desigualdade do acesso à internet em (Hesmondhalgh, 2007). Dessa forma, o raciocínio de que tudo está na rede é coerente apenas por uma tautologia aclarada em uma entrevista que fizemos. Johannes Theurer, diretor da Dismarc – Discovering Music Archives¹²⁷ –, projeto co-financiado pela Comissão Européia que reúne na rede uma série de coleções de música européia, criticou uma noção que propõe ser típica na sociedade moderna segundo a qual “o que não se pode procurar no Google não existe

¹²⁶ Agradecemos à Olívia Bandeira pela indicação dos dados e por nos ter chamado a atenção para a questão.

¹²⁷ <http://www.dismarc.org/info/>. Acessado em 22 de Agosto de 2011.

simplesmente¹²⁸”. Ou seja, o raciocínio é circular, propondo que tudo o que existe está na rede, sendo que tudo o que está na rede é o que existe.

Feita a crítica, voltemos ao que mais nos importa. O fato com que trabalhamos é que, apesar das diferenciações, mas pelas razões apontadas acima, é assumido que na internet a variedade e quantidade de fonogramas disponíveis é bem maior do que se observava anteriormente pela ação centralizada da indústria fonográfica¹²⁹. Mas essa variedade não se encerra aí. A internet também é tomada nesse registro porque os modos de acesso à música também são vários.

Já vimos a limitação que o consumidor há dez anos tinha em ouvir músicas específicas no tocador de CD. A situação hoje é outra. Além do tocador de CD, é possível se baixar arquivos musicais para o computador, para o telefone celular; é possível se ouvir música nesses aparelhos ou nos tocadores de MP3; é possível ouvir música por streaming on demand (aquele em que o ouvinte escolhe o que quer ouvir, mas não há o descarregamento do arquivo) no computador ou no telefone celular. Ainda, é possível se fazer tudo isso gratuitamente em sites patrocinados, prática considerada legal; ou gratuitamente por sites não autorizados; através do pagamento de uma mensalidade que dá direito ao acesso limitado ou ilimitado de músicas; através da compra de download por unidades. A variedade de modos de acesso é revelado por outra pesquisa feita na Inglaterra, que confirma aquela que apresentamos anteriormente. Ao se perguntar a um grupo heterogêneo, quais atividades os entrevistados fazem ao menos uma vez por semana (as opções eram dadas pela questionário), as seguintes respostas foram dadas por ao menos 10% das pessoas: ouvir a rádio AM/FM, ouvir CDs em tocador de CD, ouvir CDs copiados no computador, ouvir rádio DAB (Digital Audio Broadcasting¹³⁰), ouvir música baixada, ouvir música em streaming no computador, ouvir música por streaming em outro aparelho (que não o computador), fazer download pago-por-música, fazer download de música ilegítima (termos dos pesquisadores) (Olswang, 2008: 58). A frequência das práticas varia imensamente conforme a

¹²⁸ Entrevista feita em Berlim, em 2 de dezembro de 2009.

¹²⁹ Não fomos capazes de trazer para este texto números frios que comprovem a assertiva. Até mesmo pela dificuldade estatística, pois teríamos que nos basear em dados da própria indústria, que desconsidera boa parte da produção que lhe escapa das mãos. De qualquer modo, isso não invalida o argumento, pois o que mais importa é a percepção que se tem sobre o tema.

¹³⁰ Ver definição em http://en.wikipedia.org/wiki/Digital_Audio_Broadcasting. Acesso em 29 de Novembro de 2011.

idade dos usuários e sua familiaridade com a tecnologia. Contudo, aqui apenas nos importa mostrar como os modos de acesso à música são diversos.

Soma-se isso à idéia de que hoje um consumidor pode ter acesso à música onde e no momento que quiser (bastando para tanto estar conectado à rede), e o que vimos acima sobre a variedade de ofertas e a independência dos artistas em relação às gravadoras para disponibilizarem suas músicas, e temos formado um dos discursos mais repetidos sobre espaço cibernético: o poder se deslocou da indústria fonográfica para o povo (privilegiadamente conectado, a bem dizer). Um dos precursores da celebração das novas mídias já propunha isso ainda em 1995. Diz Nicholas Negroponte:

“Ser digital mudará a natureza das mídias de massa de um processo de empurrar bits às pessoas para um processo de permitir que pessoas (em seus computadores) as puxem. Esta é uma mudança radical, porque nosso conceito todo de mídias é aquele de sucessivas camadas de filtros, que reduz informação e entretenimento para a coleção de ‘histórias principais’ ou de ‘mais vendidos’ a serem jogadas a diferentes audiências. (...). A indústria da informação se tornará mais como um negócio de boutique. Seu mercado é a via larga da informação global. Os consumidores se tornarão pessoas e seus computadores agentes” (Negroponte, 1995: 84, 5).

De fato, os negócios na internet propõem que o poder da prática foi repassado às pessoas. Quando fizemos uma reflexão sobre as plataformas de financiamento coletivo de projetos na internet, uma prática apelidada de *crowdfunding*¹³¹, notamos que essa questão permanentemente aparecia nos discursos dos operadores dessas plataformas. Em entrevista com um desses operadores, perguntamos “quais são os principais benefícios do crowdfunding e de sua plataforma, especificamente, que não haveria em outros modos de negócio?” A resposta que recebemos foi: “o principal benefício é dar voz ao povo. Deixar que eles decidam quais shows acontecerão e em quais praças. Certamente isso nunca existiu antes, em lugar algum”¹³².

E se a internet é vista como o espaço da convergência de mídia, o próprio conceito de convergência pode se relacionar com esse suposto poder que o povo adquire. “Para nossos

¹³¹ *Crowdfunding* é uma prática de financiamento coletivo de projetos, sendo que a mobilização para esse financiamento e o próprio investimento se dão essencialmente na internet. No Brasil já existem várias plataformas operando com essa prática. Indicamos nosso texto sobre o tema: Netto, 2011a).

¹³² Entrevista feita com Rafael Cardone, da plataforma Mobsocial (www.mobsocial.com.br). Perguntas enviadas por email em 16 de Junho de 2011; respostas recebidas em 27 de junho.

propósitos, convergência é mais bem definida em referência a seus efeitos: quer dizer os desenvolvimentos tecnológicos que resultam no usuário final tendo muito maior escolha e controle sobre seu consumo de conteúdo (...), de tal forma que ele decide ao que quer assistir, quando assistir, e em qual aparelho (...)" (Olswang, 2008: s/p).

No caso da música na internet essa percepção parece ainda mais forte. Retomando a noção de Negroponte, Gerd Leonhard propõe que quem ganha com a nova configuração da indústria da música são: “os criadores, você e eu – os ‘usuários’, as Pessoas Antes Conhecidas como Consumidoras” (Leonhard, 2009: 18). O poder transferido ao povo é acompanhado pela idéia de empoderamento, em uma equação que muitas vezes revive realidades, mesmo nas palavras de um representante de grande gravadora, no caso, EMI:

“Na era do empoderamento, o consumidor é rei. O consumidor é agora um criador, um produtor e um distribuidor, também. O boom digital acelerou a proliferação do conteúdo gerado pelo usuário [*user-generated content*]. Os consumidores agora querem descobrir o conteúdo e usarem suas redes sociais online para compartilhá-lo com seus amigos” (Alain Levy in Midem, 2007: 17).

A idéia de que o povo detém o poder possui várias camadas. A primeira e mais óbvia é aquela que opõe a atualidade ao período no qual a indústria fonográfica estava no centro da indústria da música gravada. Sua retirada permitiria o concomitante fim de uma suposta imposição de gostos e ofertas musicais às pessoas. Ou seja, o poder ao povo seria uma variação da idéia de que ele teria uma maior liberdade de escolha. Esse é um princípio capitalista de liberdade, no qual essa é confundida com liberdade de mercado. Em outras palavras, o povo deteria o poder porque é mais livre, sendo a liberdade medida em sua própria decisão de consumo. De modo mais radical, é essa pretensa liberdade que permite que a internet seja vista como democrática. Novamente em relação às plataformas de crowdfunding, um de seus operadores no Brasil aponta ser “incrível que alguns projetos no Catarse [nome da plataforma: www.catarse.me] aconteceram porque várias pessoas ficaram encantadas por uma história, um trabalho, e se dispuseram a apoiá-lo financeiramente. Incentivar esse tipo de iniciativa nos parece mais democrático (...)" (in Escudero, 2011). Outro, aponta que sua plataforma é um “site que

busca a democratização do entretenimento e da cultura através do financiamento coletivo”¹³³. Há uma evidente confusão entre valores políticos e práticas econômicas e sociais, que deve ser percebida. Contudo, o que importa agora é notar a proposta de um cenário no qual o povo adquire o poder pelo fato de ele ter a condição de decisão sobre o conteúdo cultural que deseja fruir.

Mas há outra camada importante nessa discussão, que coloca em xeque a própria idéia de consumidor. A linha que o formava, opondo-o ao produtor e ao vendedor, na internet se torna exígua. Isso se nota já pelo fato de que boa parte dos produtos culturais que circulam na rede foram ali colocados pelos próprios usuários¹³⁴. Contudo, alguns exemplos ajudam a exemplificar o que queremos expor.

Primeiro exemplo: A Coca-Cola lançou, em parceria com a banda de sucesso Maroon 5, um processo de “colaboração criativa” chamada “24hr Session” (“Sessão de 24 horas”). No dia 22 de março de 2011, essa banda esteve em um estúdio em Londres para criar uma música em 24 horas, “incorporando sugestões” dos internautas que se plugavam no link determinado. O projeto, que foi considerado “o esforço mais ambicioso e experimental em música que a Coca-Cola já fez”, segundo um executivo da empresa, se espalhará por vinte países diferentes (Resnikoff, 2011). O resultado é a música “Is Anybody Out There”, que pode ser acessada sem pagamento pecuniário no site http://www.coca-cola.com/music/en_US/24hrsession/html/Coke24hrs_PostEvent.html (acessado em 22 de agosto de 2011), onde também se tem acesso a um vídeo com o processo de criação.

Segundo exemplo: O projeto britânico Un-Convention, que tem em sua página uma lápide significando a morte da indústria fonográfica (<http://unconvention.wordpress.com/about/>. Acesso em 24 de Agosto de 2011), é uma série de eventos, já ocorridos em diversas cidades do mundo – no Brasil, em São Paulo e Goiânia -, que reúne durante dois ou três dias “de selos faça você mesmo e bandas auto lançadas, a promotores, agentes, empresários e inovadores” em debates sobre o futuro da música (Un-Convention, 2011). Antes dos eventos, aqueles que

¹³³ Entrevista feita com Rafael Cardone, da plataforma Mobsocial (www.mobsocial.com.br). Perguntas enviadas por email em 16 de Junho de 2011; respostas recebidas em 27 de junho.

¹³⁴ Segundo George Yúdice, em 2006, 70% do conteúdo da internet foi gerado por usuários (Yúdice 2007, 70).

desejam participar podem usar a ferramenta on-line do projeto e propor temas que serão debatidos. Tivemos a oportunidade de acompanhar o projeto em Buenos Aires, durante o Mercado de Indústrias Culturales Argentina (MICA)¹³⁵. A própria atitude dos palestrantes parece definir um ethos. Ao invés da formalidade de um púlpito e de uma mesa os separando da platéia, os palestrantes estavam em bancos informais. Ao invés de palestras semi-estruturadas, com tempo definido para cada palestrante, o mediador lançava um tema e pedia para os palestrantes debatê-lo, sendo que a platéia era em todo momento chamada a participar, sem que tivesse que esperar pelo momento das perguntas. Se esse modo de organização já demonstra um desejo de mostrar que a relação hierárquica entre palestrantes e público ali não se dava, mais importa uma das ações ocorridas dentro dessa edição do Un-Convention. Os organizadores do projeto inglês e da feira argentina convidaram por volta de 20 bandas para participar do que se chamou Fábrica de Música. Uma banda por vez precisava gravar, durante os intervalos de cada debate, uma música, o que era feito com o auxílio de jovens em computadores postados em uma espécie de ilha digital ao fundo da sala. O público era convidado a permanecer no recinto e assistir à gravação, enquanto em outro canto mais uma ilha se formava por outros jovens que trabalhavam no desenho e diagramação de uma capa para o álbum, resultado desse trabalho. O objetivo final era, justamente, criar um álbum com faixas dessas bandas em 48 horas e, então, produzir cópias e disponibilizá-lo na rede. Todo o processo era tido como colaborativo, já que, supostamente, não havia um centro de coordenação e tanto as bandas gravavam o que desejavam, quanto os jovens de gravação e de design não recebiam ordens por seus trabalhos, desde que o cumprissem no tempo determinado. Em oposição ao processo tradicional de gravação de disco, o que os organizadores propunham era um processo descentralizado, no qual o poder de decisão estaria nos próprios participantes.

Terceiro exemplo: a Banda Kaiser Chiefs lançou em 2011 o álbum “The Future is Medieval”. A novidade do álbum é que ele não existe antes da participação dos internautas. Uma pessoa deve acessar o site <http://www.kaiserchiefs.com/> (acessado por nós em 22 de agosto de 2011) onde estão disponíveis vinte músicas gravadas pela banda. Essa pessoa, então, escolhe

¹³⁵ O MICA ocorreu em Buenos Aires, entre 2 e 5 de junho de 2011. Sob o termo indústrias culturais, o evento reuniu as seguintes áreas: música, audiovisual, videogames, artes cênicas, desenho/design e editoração/livro, em torno das quais se encontraram mais de 200 convidados internacionais, de 18 países, e mais de 1500 produtores locais inscritos para as rodadas de negócio. O número total de visitantes deve ter sido maior, pois a entrada era gratuita.

dez dessas músicas e cria uma capa de álbum, quando então poderá fazer o download da capa e das dez músicas escolhidas por 7,50 libras esterlinas. Dessa forma, a pessoa se torna supostamente co-criadora, não da música como no projeto da Coca-Cola, mas do álbum. Ainda, cada versão criada do disco ganha uma página no site do Kaiser Chief, “com URL único, ferramentas de mídias sociais, banners, posters, etc – para promover sua criação” (Merigo, 2011). Cada venda gerada do CD “co-criado” faz com que a pessoa que o “co-criou” receba uma libra esterlina de comissão, paga diretamente por transferência em cartão de crédito. Até o momento (22 de agosto de 2011), foram mais de mil álbuns criados por fãs, segundo site do Kaiser Chiefs.

Desses exemplos podemos apreender que a percepção de que o povo tem o poder é baseada em uma suposta abertura plena de oferta, que possibilita que as pessoas definam o que consumir, quando e onde (o que é confundido com democracia) e a quebra da oposição consumidor/produtor/vendedor, no momento em que o próprio consumidor se torna seus pares opositores. Disso se retira duas conclusões, antes de partirmos para a análise. A primeira é secundária em nosso trabalho, mas por sua importância histórica vale ser ressaltada. Aqui se tem uma nova noção de obra de arte, que questiona o afastamento que o século XIX consagrou entre o gênio criador e a platéia receptora, algo mantido inclusive na música popular, como demonstrou Howard S. Becker em relação ao jazz (Becker, 1966). Naquele momento, o valor da obra se ligava ao afastamento do artista de toda ingerência social, especialmente do público, em prol da expressão mais íntima do espírito. Ao contrário, hoje a obra se valoriza (e vale um grande debate sobre em que termos se valoriza) pela participação do antigo receptor na própria criação. Apontada essa importante transformação, que, esperamos, possa ensejar pesquisas posteriores, nos vale mais perceber que o poder do público, relacionado com a perda da centralidade da indústria fonográfica, é visto como sintoma de que a indústria da música não tem mais controle. Gerd Leonhard, mais uma vez, diz que a indústria da música passa de um momento de controle para outro de abertura (Leonhard, 2009: 164), sendo que o último livro do futurista mediático se chama “O Fim do Controle” (Leonhard, 2007). Na mesma linha Cris Anderson, ao lançar a teoria da Cauda Longa, crê que o mercado musical não mais é controlado (Anderson, 2006). Algo parecido nos disse o representante do site Last.fm, mas talvez de maneira mais reflexiva. À

pergunta sobre quem controla a indústria da música hoje, ele nos respondeu: “todos e ninguém”¹³⁶.

Pensemos, então, na questão do controle.

Variedade e controle

Se entendemos que o negócio da música gravada cada vez mais se movimenta para a internet, sendo que nesse momento a configuração da indústria da música encontra novos atores – em especial, as indústrias de tecnologia e de mídia – em negociação, é interesse notar que práticas desse meio passam a afetar o próprio negócio da música. O traço que queremos tomar para mostrar esse ponto é a proposta do monetizing (“monetizar”), termo que manteremos em sua grafia norte-americana para que fique claro não se tratar de um termo nosso, ou uma categoria, mas sim uma prática desse espaço. O termo é assumido pela indústria da música e passa a ser sua palavra de ordem. Pouco se fala ainda sobre vender ou comprar música, mas sim sobre monetizar em torno das práticas de consumo na rede. Will.i.am (produtor musical e membro da banda Black Eyed Peas) declarou que a “proposta é transformar os fãs em promotores e distribuidores (...). O modelo aqui é monetizar toda a atividade dos fãs (...)” (in Yúdice, 2007: 62). Nos ciclos de palestras ocorrido no Midem¹³⁷ em 2010, o título de um desses ciclos era elucidativo: “MidemNet 2010: From Content to Context: Monetizing the new Music”¹³⁸ (MidemNet 2010: do Conteúdo ao Contexto: Monetizando a Nova Música). Na edição seguinte do Midem, um executivo do YouTube apresentou uma palestra na qual dizia ter sido 2010 “o ano chave para a monetização da música na maior parte dos principais países na Europa”. Ainda, seu objetivo para 2011 é “mais monetização” e “monetização em todo lugar”. A promessa que ele oferece é que “cada vez que uma de suas faixas [se dirigia a uma platéia de empresários musicais] é usada [no YouTube] nós sejamos capazes de monetizar”¹³⁹. Tendo em mente que a indústria fonográfica não mais conseguirá vender produtos (CDs), Gerd Leonhard,

¹³⁶ Entrevista feita com Jonas Woost em Londres, 14 de Setembro de 2009.

¹³⁷ Principal feira da indústria da música gravada, que ocorre todos os anos, desde 1967, em Cannes, França. Estivemos nessa feira todos os anos entre 2004 e 2012.

¹³⁸ Guia Midem, *2010 Handbook*.

¹³⁹ “Music on Youtube: How the universal language has found its global platform”. In Midem Conference, 25 de Janeiro de 2011.

mais uma vez, dá a receita: “a única coisa que resta a fazer é monetizar o existente, o real comportamento dos usuários, também conhecidos como consumidores, também conhecidos como fãs de música, e há muitas novas formas para se fazer isso” (Leonhard, 2009: 39).

O termo *monetizing* nos aclara dois processos relevantes para entender que a indústria da música não se encontra na era do descontrole, mas ao contrário. Em primeiro lugar, *monetizing* traduz uma nova concepção de valor da música. A música pode agora ser adquirida sem que o consumidor empreenda gastos pecuniários direto na rede, o que leva a uma ilusão sobre a gratuidade da rede. Em verdade, se a prática de consumo na proposta do *monetizing* não requer o pagamento pecuniário por parte do usuário pelo serviço que ele frui, outros pagamentos são exigidos a ele, como se verá em seguida¹⁴⁰. A idéia nesse cenário é tomar a prática do consumidor e a transformar em capital econômico. A música seria a ordenadora dessa transformação, mas ela em si não seria objeto de venda. Em outras palavras, o valor da música deixa de ser aquele de sua venda para ser aquele do potencial que ela tem para vender outros produtos. A nova relação nos permite entender um segundo ponto, revisitando aquilo que apresentamos no item acima. A questão do empoderamento do povo se relaciona muito mais à transformação de suas práticas de consumo, que devem ser ao máximo livres e abrangentes, em capital econômico.

Analisemos essas questões pensando na internet de modo mais amplo, não apenas na indústria da música. No último item deste capítulo retornamos a essa indústria para notarmos suas implicações.

Em primeiro lugar, é necessário ter clareza que embora a internet reúna mais de 130 milhões de domínios ativos no mundo (tendo sido criados apenas em 24 horas no dia 24 de agosto de 2011, 131.513 domínios) (Domain Tools, 2011), há uma grande concentração naqueles que são mais acessados, como já fora notado por Jörg Wojahn (Wojahn, 1999: 70). Tomemos a semana terminada no dia 20 de agosto de 2011 para que tenhamos uma visão sobre essa concentração. O país cujos dados temos são os Estados Unidos, onde naquele momento havia o seguinte panorama¹⁴¹:

¹⁴⁰ Ver ainda outros textos nossos em que retomamos a crítica à noção da gratuidade (Netto, 2011b; 2008).

¹⁴¹ Fonte: Hitwise. Disponível em <http://www.hitwise.com/us/datacenter/main/dashboard-10133.html>. Acesso em 24/08/2011. As categorias dos websites são propostas pela própria pesquisa.

a) em websites de relacionamento social, os três mais acessados concentraram 85,82% das visitas, sendo eles: Facebook (64,47%), YouTube (20,01%) e Twitter (1,34%);

b) em websites de ferramentas de busca, a concentração nos três mais visitados foi de 94,08%, sendo eles, na ordem: Google (65,45%), Yahoo Search (15,66%) e Bing (12,97%)¹⁴²;

c) e, os dez websites mais acessados representam 32,44% de todas as visitas feitas na Internet, sendo eles, na ordem: Facebook (10,49%), Google (7,73%), YouTube (3,26%), Yahoo!Mail (2,84%), Yahoo Search (1,41%), Bing (1,38%), Gmail (1,20%), Windows Live Mail (0,93%), msn (0,93%)¹⁴³.

Essa concentração tende a ser ainda maior dependendo do aparelho que se usa para a navegação na internet. Segundo dados publicados em 2008 sobre o cenário norte-americano, os usuários que acessam a rede pelo computador visitam em média 100 domínios por mês, enquanto que aqueles que o fazem por telefone celular visitam em média apenas 6,4 domínios no mesmo período. Ainda, 40% dos usuários que acessam a rede por telefone celular o fazem através de páginas de ferramenta de busca (ou seja, não digitam diretamente o domínio que desejam, mas sim palavras-chave nessas ferramentas) (Nielsen Company, 2008). De fato, a concentração de acessos à internet se dá em sites que possibilitem a organização da oferta quase infinita de informações. Na rede, são esses que privilegiadamente coordenam as ações.

Mais nos importa notar que o negócio das empresas que mais concentram os acessos à internet é baseado em prestação de serviços que não são pagas pecuniariamente pelas pessoas que “contratam” tal prestação. Em outras palavras, o dinheiro que remunera a ação das empresas não sai diretamente daquela pessoa que navega por suas páginas à procura de um vídeo, uma canção ou dos “melhores amigos”. Nesse cenário são menos comuns as palavras compra e venda e a ordem é monetizar sobre as atividades dos usuários, ou seja, gerar faturamento sem que o próprio usuário seja responsável por despender recursos pecuniários. Em verdade, George

¹⁴² Nesse caso, a pesquisa se refere à série de quatro semanas terminada em 20 de agosto de 2011. Ver: <http://www.hitwise.com/us/datacenter/main/dashboard-23984.html>. Acesso em 24/08/2011.

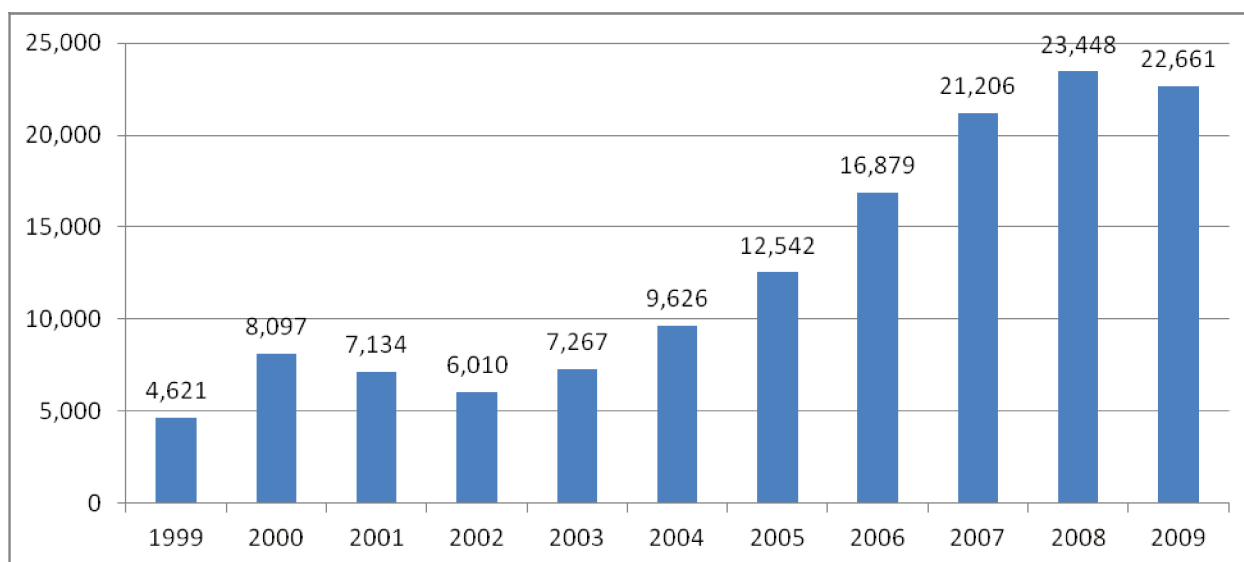
¹⁴³ Ao leitor que entenda que essa possa ser uma foto que não revela uma constante na internet, indicamos um artigo em que fizemos o mesmo inquérito em relação à semana terminada em 14 de setembro de 2010 (Netto, 2011b). A concentração é praticamente idêntica.

Yúdice já havia notado que “as grandes empresas da Internet – Google, Yahoo, etcétera – estão buscando ‘monetizar’ os sites de sociabilização por todos os meios possíveis” (2007, 55).

A prática de “monetizar” é baseada especialmente em publicidade. Todos os sites de redes sociais (MySpace, Facebook, etc), de ferramentas de busca (Google, Yahoo, etc), de conteúdo (YouTube, etc), de música por streaming (LastFm, etc.) adotam modos de expor seus usuários a diversos tipos de propaganda. Essas propagandas podem se relacionar ao site como um todo (ou seja, há um anúncio fixo no site, que lá permanece independente da ação do usuário), mas em geral se refere imediatamente aos usos dos próprios internautas. Através de complexos sistemas de rastreamento das práticas de navegação, alguns sites são capazes de traçar seus perfis e, assim, entregar-lhes anúncios direcionados. Vejamos alguns dados antes de seguirmos em nossas ponderações.

De início, percebamos a evolução do faturamento na internet através de anúncios de propaganda nos EUA.

Gráfico 1: Faturamento anual na internet através de anúncios de propaganda (em milhões de dólares)¹⁴⁴.



Fonte: IAB Internet Advertising Revenue Report (2010, 5), conforme pesquisa empreendida por PricewaterhouseCoopers LLP.

Isso faz com que a internet seja a terceira principal mídia em termos de faturamento por propaganda, atrás apenas da televisão e de jornais (respectivamente, em 2009, US\$26,2 milhões e US\$24,6 milhões (IAB - Internet Advertising Board, 2010: 14)). Contudo, se compararmos os primeiros quinze anos de atividades da internet com o mesmo período da televisão aberta notaremos a diferença na velocidade do avanço do faturamento em publicidade¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Os anos de 2001, 2002 e 2009 são os únicos que apresentam números piores do que seus anos imediatamente anteriores. A explicação deve ser dada em relação aos momentos históricos. Lembremos que no caso de 2001 e 2002 os atentados de 11 de Setembro tiveram importante impacto na economia norte-americana, assim como a crise financeira de 2008. Em 2010, o valor voltou a subir e alcançou no primeiro quarto desse ano seu mais alto resultado trimestral. Disponível em http://www.iab.net/about_the_iab/recent_press_releases/press_release_archive/press_release/pr-051310. Acesso em 15/09/2010.

¹⁴⁵ Trazemos a seguinte tabela para firmarmos a assertiva:

Tabela 7: Evolução do faturamento da TV aberta e da internet com publicidade nos primeiros quinze anos de suas atividades. Nos EUA (em milhões de dólares).

	TV aberta (1949-1963)	internet (1995-2009)
Valor em ano inicial	358	55
Valor em ano final	14.082	22.661

E entre as empresas que atuam na internet, o Google, que, como já mostramos, concentra boa parte dos acessos à rede, também se destaca em termos de faturamento. Em 2009, essa empresa reportou um faturamento mundial de US\$23,65 bilhões (como comparação, o número do ano anterior foi US\$21,79 bilhões), dos quais 97% advieram de propagandas (Google, 2010). Assim, nos parece interessante que peguemos essa empresa como objeto para que expliquemos a operação do *monetizing*.

Quando escrevemos uma palavra de busca no Google é possível que essa tenha sido “adquirida” por um anunciante, o que faz com que sua propaganda apareça ou ao lado direito do resultado da busca ou acima, em um quadrado destacado com outra cor. Em ambos os espaços o Google informa tratar-se de um anúncio¹⁴⁶. Escrevamos, então, como forma de elucidação, “hotel” como palavra de busca no Google¹⁴⁷. Ao fazermos isso de nosso computador – a sua configuração, a nossa localização e nossos hábitos de navegação influirão na definição do resultado da busca – encontramos dois links em destaque acima na tela e oito links ao lado direito. O leitor provavelmente encontrará outros resultados, o que mostra a capacidade de direcionamento – ou seja, de individualização da oferta – desses mecanismos de propaganda. A questão, assim, que importa é como se processa tal individualização. Mantemos, para tanto, nossa análise no Google.

Conforme diz uma extensa reportagem sobre a empresa, publicada na revista alemã *Der Spiegel*, “simplesmente os servidores das ferramentas de busca sabem mais sobre o usuário do que ele sobre si próprio” (Rafaela von Bredow, 2010: 60). O modo como isso se dá é complexo. O Google possui uma série de serviços próprios, entre eles: serviços de ferramenta de busca (Google), de correio eletrônico (Gmail), de trocas de micro-mensagens (Gtalk), de vídeos

Fonte: Elaboração própria com base em IAB Internet Advertising Revenue Report (2010, 5), conforme pesquisa empreendida por PricewaterhouseCoopers LLP.

¹⁴⁶ O Google assegura que apenas os links que aparecem como anúncio são manipulados para aparecerem em destaque. Todos os outros aparecem em ordem segundo o número de acessos que eles têm, sendo essa ordem decrescente. Essa garantia do Google é freqüentemente colocada em dúvida e há ações jurídicas contra a empresa sob a acusação de anúncio dissimulado ou perseguição a algum concorrente que, mesmo tendo um link muito acessado, é colocado sempre bastante distante dos primeiros links que aparecem na tela. Não temos subsídios para analisar a questão.

¹⁴⁷ Fizemos o teste em 15/09/2010. Em seguida pedimos para que alunos de nossa classe de Sociologia da Cultura, curso que proferimos como PED na graduação em Ciências Sociais do IFCH, Unicamp, no segundo semestre de 2010, fizessem o mesmo. O resultado invariavelmente foi diferente para cada pessoa.

(YouTube), de notícias (Google News), de mapas de ruas (Google Maps) e de imagens por satélite (Google Earth)¹⁴⁸. Todos os computadores que acessam esses serviços têm suas “digitais” (chamadas IP – Internet Protocol) registradas e gravadas pelo Google. Através desses IPs a empresa acompanha as práticas de navegação dos usuários. Recolhendo as informações, o Google, de maneira automática, cruza os dados e traça um perfil do usuário. As palavras que o usuário usou ao escrever seus emails, ou para fazer uma busca de informações no Google ou de vídeos no Youtube, ou as notícias que mais lhe interessaram revelam as características que a empresa recolhe e organiza. E quanto mais o usuário se utiliza dos serviços do Google mais ele lhe entrega informações. “Cada novo serviço [que o Google lança] aumenta o conhecimento sobre as atividades e desejos, as opiniões e as preocupações do público” da empresa (Rafaela von Bredow, 2010: 60). É com base nesse conhecimento que o Google oferece a seus anunciantes uma ferramenta direcionada de propaganda. Como diz um executivo dessa empresa, “quanto mais nós sabemos sobre você, melhor nos podemos lhe direcionar o resultado” (in Rafaela von Bredow, 2010: 62).

Outro executivo da empresa narra como esse processo se sucede: “Se você procura na internet pela categoria ‘Golf’, então nossa calculadora não consegue saber se você se refere ao esporte, ao automóvel ou ao Golfo do México. Mas quando você desbloqueia ativamente em sua conta uma busca personalizada, então nós gravamos que você procurou no último ano freqüentemente por professor de golfe. Assim, nós podemos lhe entregar um resultado melhor por sua busca”¹⁴⁹ (Rafaela von Bredow, 2010: 69).

Contudo, a questão não é tão simples. A “inteligência” do Google não se restringe aos serviços de sua propriedade, como os que elencamos acima. A empresa oferece para outros websites seu sistema de anúncios, chamado Google Ads, e centena de milhares de páginas online

¹⁴⁸ Em novembro de 2011 o Google lançou nos Estados Unidos o Google Music, serviço de venda de fonogramas que se propõe rivalizar com o iTunes, da Apple. Não trazemos esse serviço à pesquisa, pois quando fora lançado já estávamos em fase de conclusão da redação. De qualquer modo, o fato pouco importa para o debate aqui.

¹⁴⁹ Outro exemplo dado pela reportagem da “Der Spiegel”: “O Google Mail entrega bem uma dúzia de emails do chefe, do sogro e do velho amigo de escola, tudo prontamente lido mecanicamente e flanqueado com propagandas relacionadas. Para tanto, basta que o namorado escreva a partir do escritório ‘vamos viajar para a montanha’ – o Google toma ciência e coloca anúncio para caminhada de inverno e férias no Sul-Tirol” (Rafaela von Bredow, 2010: 60).

se utilizam de tal ferramenta¹⁵⁰. Em todas essas páginas, as práticas de seus usuários em relação ao anúncio que está lhes sendo exposto são reconhecidas e enviadas ao Google. Assim, quando se acessa um site, ainda que esse não faça parte do grupo Google, ainda que o usuário nem ao menos tenha um conta ativa no Google, esse site pode se utilizar do Google Ads e cada vez que o usuário acessar um anúncio o Google é informado que tal computador se interessou por tal produto. Isso gera um processo de auto-alimentação do sistema. Um anúncio aparece em um site através do sistema do Google Ads porque o usuário desse site seria uma pessoa cujo perfil, já identificado, potencialmente se interessa pelo produto anunciado. O usuário então demonstra ou nega tal interesse ao acessar ou não o anúncio que lhe foi exposto e, dessa forma, revela mais um dado de “personalidade” que será acrescentado a seu perfil. Assim, esse perfil será atualizado imediatamente e no próximo website que o usuário acessar pode lhe esperar um novo anúncio, recém-preparado de acordo com suas últimas práticas. Dificilmente poderíamos imaginar um modo de anunciar mais personalizado. Até mesmo as “mudanças de personalidade”, as variações de humor do usuário são reconhecidas pelo sistema, através de práticas de consumo. De fato, hoje se é o que se consome (Hobsbawn, 2007: 106.)

E todas as informações são categorizadas, facilitando, assim, a venda de anúncio. Desde o começo de 2009

“centenas de milhares de Websites, que mostram os anúncios-Google [Google Ads], informam à empresa [Google] que endereço IP pode ser, por esses websites, reconhecidos. O Google então tenta implementar, do procedimento, um perfil. Quem consulta freqüentemente sites de faça você mesmo, a ele serão no futuro discretamente irrigados anúncios em sua tela para acabamento [em relação obras de reforma ou construção] e pistolas de ar. Também futuras mães, esportistas ou potenciais compradores de automóveis são apreendidos. Mais de 20 categorias e 600 subcategorias são prontamente disponíveis” (Rafaela von Bredow, 2010: 66).

Dessa forma, o Google é capaz de organizar grande parte de todos os computadores em rede do mundo e transformar seus usuários em consumidores organizados em categorias

¹⁵⁰ Queremos nos focar aqui na discussão das relações de consumo na internet, mantendo nosso interesse no entendimento da operação sobre a música. Assim, deixamos em nota apenas a distribuição do faturamento do Google com publicidade. Em um total de 97% (pois os outros 3 se referem a licenciamento e outras fontes), em 2009 30% do faturamento da empresa adveio de sites com os quais o Google possui parceria e 67% dos próprios sites do Google (Google, 2010).

(“gavetas”?) de acordo com os perfis percebidos a partir das práticas do próprio usuário na internet recolhidas em sites do Google ou naqueles que se utilizam do Google Ads.

A prática da individualização do anúncio não se resume ao Google, mas é constante no mundo virtual. Peguemos outro exemplo, agora do Facebook, um dos espaços virtuais mais valorizados para esse tipo de negócio e, segundo seu CEO norte-americano, o maior negócio financiado por anúncios na internet¹⁵¹. Essa rede social, que reúne mais de 750 milhões de cadastrados (ou seja, 35% de todos os usuários de internet), também recolhe e organiza as informações de seus usuários, oferecendo a empresas um modo de anunciar produtos que promete “alcançar seu [do anunciante] público exato”. Através de uma série de cortes – por idade, por gênero, por filiação matrimonial, por local de habitação etc – pode ser definido a que grupos de pessoas um anúncio será direcionado¹⁵². Uma empresa chamada CM Photographic, por exemplo, usou o Facebook como espaço de propaganda e direcionou seus anúncios ao seguinte público: mulheres, de 24 a 30 anos e comprometidas¹⁵³. Dessa maneira, apenas pessoas nesse grupo descritivo serão expostas à propaganda da empresa citada. Diversos outros cortes podem ser feitos, comprovando que as afiliações a grupos nesse meio virtual realmente são bastante fugazes.

Nossos exemplos poderiam continuar, pois, como aponta Manuel Castells, “[n]os EUA, 92% dos sítios *web* obtêm os dados pessoais dos seus utilizadores e processam-nos de acordo com seus interesses comerciais” (2007, 207)¹⁵⁴. Alguns desses usos, contudo, não se restringem à publicidade, mas se estende à venda de perfis de consumidores para outras empresas. Segundo o mesmo autor, ainda nos EUA, “uma empresa criou uma base de dados denominada Aristotle, que, através de dados obtidos de diversas fontes, proporcionava um perfil político de cerca de 150 milhões de cidadãos, para vender esses perfis pela melhor oferta”. (2007, 209). Vender dados pessoais de usuários é, na verdade, uma prática geralmente entendida como ilegal, gerando uma série de debates bastante acalorados sobre a questão do direito à privacidade. Vários sites já

¹⁵¹ Segundo Owen Van Natta, em palestra durante o Midem, no dia 23/01/2010.

¹⁵² Disponível em http://www.facebook.com/advertising/?campaign_id=402047449186&placement=pflo&extra_1=0. Acesso em 15/09/2010.

¹⁵³ Disponível em <http://www.facebook.com/advertising/>. Acesso em 15/09/2010.

¹⁵⁴ Em entrevista que fizemos com representante da Last.fm, ele nos explicou que os anúncios também fazem sua principal receita. Ainda, esses anúncios podem ser direcionados pela empresa anunciante de acordo com o perfil dos usuários. Entrevista feita com Jonas Woost em Londres, 14 de Setembro de 2009.

foram acusados de praticar tal ato, mas em geral eles apontam vazamento de informações por falha técnica (assim o fez recentemente o MySpace) ou simplesmente negam a acusação¹⁵⁵. De fato, tal acusação parece indignar essas empresas, o que se nota por seus esforços em se mostrarem a todo custo dentro da legalidade. Em uma entrevista, à seguinte afirmação “entretanto, permanece um desconforto, se vocês [Google] espionam sistematicamente seus clientes, para venderem seus dados para a indústria de propaganda”, Philipp Schindler, diretor do Google para a Europa do Norte e Central, interpelou “Você me desculpe, mas sua afirmação é completamente falsa! Nós nem espionamos, nem vendemos dados a terceiros” (in Evers 2010, 69). Aqui a diferença é sutil, mas importante para atentarmos ao tipo de negócio. O que o Google afirma, assim como tantas outras empresas que recolhem dados de usuários, é que não há uma venda de informações pessoais de um usuário para outra empresa. Ou seja, o nome, a idade, as práticas de um indivíduo não seriam informadas a outras empresas. O que se entrega a empresas que querem anunciar são categorias, grupos de perfis de consumidores. É bastante crível que várias empresas vivam no mundo digital da venda de informações sobre indivíduos, conforme nos conta Castells. Mas também é crível que as grandes empresas, como Google, Facebook, Myspace, Yahoo não empreendam tal prática propositalmente. Isso, pois, com a venda, elas estariam revelando informações que só elas têm e, com isso, esgotando seu maior patrimônio no próprio ato da venda. Perfis vendidos são perfis perdidos. Mais interessante, de fato, é manter consigo a exclusividade das informações de seus usuários e explorar o uso repetido dessas informações. Mais interessante, de fato, é monetizar sobre as informações.

Não precisamos avançar mais nessas descrições. O que importa é marcar que a proposta de *monetizing* na verdade modifica uma relação de consumo. Ela se diferencia da prática regular da compra e venda, onde um consumidor despende de recursos pecuniários diretamente em troca pelo objeto que adquire ou pelo serviço que se presta. Mas também se diferencia da prática da propaganda via TV ou rádio, com as quais há décadas convivemos. Nessas práticas antigas também trocávamos nosso tempo diante de anúncios pela prestação de um serviço, materializado em um programa áudio ou audiovisual, e assim não despendíamos de pagamento algum em

¹⁵⁵ A Last.fm (www.lastfm.com) foi acusada de ter vendido, em 2009, seu banco de dados para a RIAA (associação já citada neste texto). Ver mais sobre o assunto em <http://techcrunch.com/2009/02/20/did-lastfm-just-hand-over-user-listening-data-to-the-riaa/>. Acesso em 15/09/2010.

espécie. Contudo, fazíamos isso passivamente. Simplesmente deixávamos o aparelho sintonizado em uma estação e sabíamos que mais cedo ou mais tarde uma propaganda nos alcançaria.

Na internet, a situação se modifica. A propaganda salta aos nossos olhos como consequência de nosso ato imediato, seja ele em escolher uma palavra de busca ou em clicar em um clipe de uma música etc. Não somos mais passivos, como o éramos em frente a TV, que nos lançava seus anúncios sob o pressuposto de que nós não agíssemos, pois nossa ação possível seria a mudança de canal e, portanto, o escape do anúncio. Na internet a figura do *couch potato*¹⁵⁶ morre. Mas nossa ação na internet em relação ao anúncio não se encerra aí. Ainda, esse foi a nós direcionado de acordo com nossas próprias práticas de consumo e realidades específicas percebidas através de nosso costume de navegação ou dos dados que deixamos nos diversos sites que acessamos. E quanto mais atuamos, mais “trabalhamos”, mais conformamos os anúncios a nossa semelhança, pois vamos deixando pelo caminho de hipertextos bits sobre nós mesmos. “Os usuários mais ávidos dos serviços entregam metade de suas vidas: cada Website que eles visitam, cada anúncio sobre o qual eles clicam, revelam algo sobre eles” (Rafaela von Bredow, 2010: 60).

É dessa forma que podemos entender a idéia sobre o empoderamento do povo (consumidor, usuário, fã etc) e revelar como ela não está em uma situação de descontrole. Na verdade, esse “povo” está a trabalhar continuamente para a valorização de empresas em rede. É nesse sentido que entendemos a recomendação para que artistas e gravadoras “engajem seus fãs”¹⁵⁷, ou a “humilde receita” daquele futurista da mídia: “Empodere seu usuário e promova a participação e você se sairá bem” (Leonhard, 2009: 62). .

Um bom exemplo do trabalho dos fãs é dado, mais uma vez, pelas plataformas de *crowdfunding*¹⁵⁸. Uma dessas operantes no Brasil, Queremos (www.queremos.com.br), propõe

¹⁵⁶ Expressão inglesa usada para se referir a um telespectador passivo. A tradução literal seria batata do sofá.

¹⁵⁷ Emily White em palestra “Reinventing the Music Biz – The Next Generation’s Voice”, proferida em 22 de janeiro de 2011, durante o Midem.

¹⁵⁸ Buscamos compreender um modo de funcionamento da internet, pelo qual a variedade se traduz em controle, relativizando, assim, a idéia de empoderamento do povo. Com isso, trazemos exemplos variados, que podem se relacionar tanto a grandes empreendimentos, como o Google, quanto a pequenos, como essas plataformas de *crowdfunding*. Essa indiscriminação é justificada pelo olhar abrangente que colocamos sobre a rede. Ainda, nossa intenção não é criticar as empresas, mas mostrar como na internet o poder se descentraliza, mas ainda assim é controlado. E, nesse caso, evidentemente em escala, tanto as grandes quanto as pequenas empresas exercem o poder, embora não se beneficiem da mesma forma, como esperamos ser óbvio neste texto.

trazer ao país bandas através de financiamentos coletivos. Seus operadores determinam um valor com o qual estão aptos a trazer uma banda e propõem que internautas comprem cotas que, somadas, realizem o valor. Se as cotas são vendidas, o show é confirmado e os operadores passam a vender ingressos comuns. A diferença é que cada ingresso comum vendido tem seu valor devolvido, proporcionalmente, àqueles que compraram cotas. Assim, se, por exemplo, um show é calculado em 1000 e é estimulado arrecadar esse valor pela venda de 100 cotas, cada cota custará 10. Vendidas as cotas, os operadores vendem ingressos comuns. Supondo que com a venda desses ingressos os operadores arrecadem 500, por exemplo, cada comprador de cota recebe 5 de volta. Esse processo se dá até os compradores de cotas poderem ter todo o valor que investiram reembolsado (no exemplo, se a venda de ingressos atingir 1000). No caso da venda de ingressos ultrapassar 1000, todo o valor excedente se torna lucro para os operadores. Contudo, caso os operadores, na venda das cotas, não atingirem o valor estipulado o show simplesmente não ocorre. Aqueles que pagaram por cotas são reembolsados e a ação cancelada.

Note-se que, de início, os compradores de cotas se interessam na divulgação do show (pois podem receber reembolsos com a venda de ingresso), aplicando-se em promovê-lo em suas redes sociais. Mas não é só isso: o engajamento dos fãs controla o risco do fracasso de um show, em termos de receitas. Michael Coonan, em pesquisa com promotores de shows no Reino Unido, notou que a maior reclamação desses profissionais é quanto ao risco de não gerarem o recurso que investiram nos shows. Dizem que “se você perde, perde tudo; se você ganha, ganha 15%”¹⁵⁹. Com o engajamento dos fãs pelas plataformas de crowdfunding esse risco é bastante reduzido, pois o show é confirmado apenas no momento em que se sabe ao certo que ele, no mínimo, se pagará.

Dessa forma entendemos que o poder do povo está na sua ação laborativa na rede e essa se torna, de fato, um espaço no qual a realização plena do capitalismo pode encontrar espaço. Em primeiro lugar, têm-se potencialmente todas as pessoas conectadas, de uma maneira ou de outra, executando trabalhos que podem ser monetizados por empresas específicas. Seja deixando suas informações para serem aproveitadas em ações publicitárias, seja valorizando sites que vivem do número de usuários que os acessam, seja servindo de investidores em ações específicas, ou

¹⁵⁹ Coonan, Michael. “Live Music as Ideology”. 29 de Junho de 2011. Conferência proferida na IASPM 2011 17th Biennial International Conference, ocorrida em Grahamstown, África do Sul, entre 27 de Junho e 1 de Julho.

servindo de grupos de teste para a realização de ações, toda a ação de um internauta é absorvida como trabalho por empresas na rede.

Mas também o capitalismo se realiza plenamente na rede no momento em que empresas podem se capitalizar pela variedade de informações disponíveis. No momento em que notamos que são os sites de ordenação dessas informações que mais lucram nesse espaço, podemos entender que a variedade, na verdade, reforça a concentração em poucas empresas. Pegando o caso da música, para que tenhamos uma visão mais clara, quanto mais variedade de ofertas musicais houver na rede, mais pessoas buscarão essa variedade através de espaços que organizem a oferta, sejam eles ferramentas de busca, websites de vídeos, lojas digitais ou rádios online. E, dessa forma, mais os sites serão usados e a prática dos navegadores tornadas em capital. Pensemos que por mais que uma empresa controle, fora da esfera virtual, o mercado de um produto, tudo aquilo que ela pode controlar se refere ao produto que ela tem em mãos. Se a Coca-Cola é dominante do mercado de refrigerantes, ela só pode explorar os refrigerantes que tem por propriedade. Nenhum centavo lhe será percebido na venda de um refrigerante de outra empresa. Na internet a situação é diferente. Tudo aquilo, independente de quem tem a propriedade da informação (ou da música), que estiver disponível em rede e gerar o interesse de um internauta poderá ser tornado em capital por empresas que organizem o acesso a essas informações. Em outras palavras, na internet, algumas empresas se tornam os provedores totais daquilo que existe em rede.

Dessa forma, percebe-se que o clamado empoderamento do povo e a variedade de ofertas, ao contrário de nos levar a uma situação de descontrole, em verdade reforça o controle. Um controle totalmente descentralizado, que se dispersa em cada computador ou telefone celular em uso no mundo. Contudo, ainda assim um controle, que se volta às empresas que são mais capazes de explorar o trabalho do usuário e lhe oferecer informações direcionadas. Em rede, poucas empresas (as que concentram os acessos) conseguem controlar toda a informação (no caso que nos interessa, toda a oferta de música) e todo o trabalho disponibilizado pelo mundo conectado¹⁶⁰.

¹⁶⁰ No Brasil, 25% dos internautas se declaram influenciados pelas redes sociais no momento de sua decisão de consumo, segundo pesquisa do IBOPE em 2010. Isso corrobora a tese do trabalho do usuário (in Metro, Redes sociais influenciam nas decisões de compra de 25% dos internautas, 2010: 7).

Voltemos agora especificamente para a indústria da música para notarmos que a variedade e o empoderamento do povo levam a diferenciações.

Os micro-poderes na indústria da música.

Foucault nos mostrara como o poder se apreende também em sua positividade. Dizia o autor que “[t]emos que deixar de descrever sempre os efeitos do poder em termos negativos: ele ‘exclui’, ‘reprime’, ‘recalca’, ‘censura’, ‘abstrai’, ‘mascara’, ‘esconde’. Na verdade o poder produz; ele produz realidade; produz campos de objetos e rituais da verdade” (Foucault, 1987: 161). Dessa forma, o poder não apenas reprime, mas produz, pela disciplina, “gestos, atitudes, comportamentos, hábitos, discursos” (Machado, 2010: xii), com objetivo

“ao mesmo tempo econômico e político: aumento do efeito de seu trabalho, isto é, tornar os homens força de trabalho dando-lhes uma utilidade econômica máxima; diminuição de sua capacidade de revolta, de resistência, de luta, de insurreição contra as ordens do poder, neutralização dos efeitos de contra-poder, isto é, tornar os homens dóceis politicamente. Portanto, aumentar a utilidade econômica e diminuir os inconvenientes, os perigos políticos; aumentar a força econômica e diminuir a força política” (Machado, 2010: XVI).

A relação aqui com o que expusemos no último item é direta. Na internet, o poder se exerce em sua positividade extrema, ou seja, nada restringe, mas tudo produz tornando todos aqueles que participam da rede em trabalhadores, cujas resistências são minimizadas pela própria idéia de que suas atuações se refeririam ao próprio acúmulo de poder em suas mãos. Um poder que se relaciona exatamente com aquilo que Foucault pensou, que não é possuído, mas praticado, que não tem um centro, mas que se espalha em toda a estrutura social. Estamos, portanto, afirmando que a análise das relações de força na internet se relaciona intimamente com os micro-poderes que nesse espaço se exercem.

Vamos entender essa questão pensando no acesso à música na rede. Se afirmarmos no começo desse capítulo ser real (dentro das ponderações que fizemos) que a oferta de música se traduz em sua variedade, quando pensamos no acesso vemos uma prática de poder mais bem aclarada.

Para que iniciemos a análise, notemos como o acesso à música não traduz a variedade de oferta. Se em relação a livros o Wall Street Journal já informava que 2,7% dos títulos vendidos na Amazon.com produz 75% do faturamento de todo o negócio (in Leonhard, 2009: 106), na música o processo é similar. Tomemos, em primeiro lugar, as vendas de downloads de música, sejam esses feitos por sites onde haja anúncios ou por recursos pecuniários do consumidor. Uma pesquisa da Nielsen Soundscan mostra que, nos Estados Unidos, entre 01/01/2010 e 27/06/2010 foram vendidas 231.856.000 faixas. Desse total, 30% das vendas se concentraram nas 50 músicas mais vendidas¹⁶¹. Como não temos detalhes maiores de como esses dados foram encontrados, buscamos cruzar outras informações e chegamos a uma conclusão semelhante, mas agora em escala mundial. Os dados que trazemos foram trabalhados a partir dos relatórios sobre o mercado digital da IFPI em 2009 e 2010, sempre relativos aos movimentos dos anos imediatamente anteriores. Esses relatórios trazem as dez faixas mais vendidas digitalmente no mundo¹⁶². São elas:

Tabela 8: Faixas mais vendidas digitalmente no mundo em 2008.

Posição	Artista	Título	Vendas (unidades em milhões)
1	Lil Wayne	Lollipop	9.1
2	Thelma Aoyama	Sobaniirune	8.2
3	Flo Rida feat. T-Pain	Low	8
4	Leona Lewis	Bleeding Love	7.7
5	Timbaland	Apologize	6.2
6	Greeeen	Kiseki	6.2
7	Katy Perry	I Kissed A Girl	5.7
8	Alicia Keys	No One	5.6
9	Usher feat. Young Jeezy	Love In This Club	5.6
10	Chris Brown	With You	5.5
	Total		67.8

Fonte: IFPI (2009, 7).

¹⁶¹ Fonte: Nielsen Soundscan. Disponível em <http://www.digitalmusicnews.com/stories/100710itunesnew>. Acesso em 08/10/2010. Sobre a Nielsen Soundscan e seus métodos, ver http://en.wikipedia.org/wiki/Nielsen_SoundScan e <http://en-us.nielsen.com/>, ambos sites acessados em 10/10/2010.

¹⁶² Os relatórios informam que a lista inclui: “faixas single online, toque de ringback e downloads de faixas completas para telefone celular”. Período de doze meses que se encerra nos meses de novembro de cada ano. Os números são arredondados.

Tabela 9: Faixas mais vendidas digitalmente no mundo em 2009.

Posição	Artista	Título	Vendas (unidades em milhões)
1	Lady Gaga	Poker Face	9.8
2	Black Eyed Peas	Boom Boom Pow	8.5
3	Jason Mraz	I'm Yours	8.1
4	Lady Gaga	Just Dance	7.7
5	Black Eyed Peas	I Gotta Feeling	7.1
6	Taylor Swift	Love Story	6.5
7	Beyoncé	Single Ladies (Put A Ring On It)	6.1
8	Soulja Boy Tell'Em	Kiss Me Thru The Phone	5.7
9	Kanye West	Heartless	5.5
10	Britney Spears	Circus	5.5
	Total		70.5

Fonte: IFPI (2010, 10).

Em 2008 foram vendidas no total, também segundo a IFPI, 1,4 bilhão de singles no mundo (IFPI 2009, 6), enquanto em 2009 foram vendidos aproximadamente 1,5 bilhão (IFPI, 2010: 11). Isso significa que, no primeiro ano, as dez músicas mais compradas por serviços de download concentraram 4,84% do total de unidades vendidas, enquanto que em 2009 a concentração foi praticamente a mesma, 4,7%.¹⁶³ Esses dados são relevantes ainda se comparados com o período em que a indústria fonográfica era central na indústria da música. Andrea Gebesmair mostra que, na Europa, entre 1998 e 2003 os vinte discos mais vendidos representavam 5% de todos os discos comercializados (Gebesmair, 2008: 202). Ainda se não multiplicarmos cada álbum por x número de faixas, pois seria uma comparação indevida, sendo um álbum não apenas a reunião de x faixas, temos uma concentração de vendas de download na internet bastante parecida com aquela que encontrávamos no negócio tradicional fonográfico. Ademais, se nos mantivermos nos dados da IFPI (o que nos dá segurança não quanto aos números absolutos, mas quanto à relação que fazemos entre eles), temos uma noção ainda mais clara sobre a concentração nas dez faixas mais vendidas. A conta é relativamente simples. A entidade nos informa que havia em 2009 11 milhões de faixas disponíveis para download em serviços autorizados e que houve, naquele ano, uma venda total de 1,5 bilhões de downloads. Isso significa que cada faixa foi baixada 136,36 vezes em média. Ou seja, a faixa que mais

¹⁶³ Lembramos que os números são aproximados.

vendeu em 2009 (Poker Face, de Lady Gaga), vendeu 71.866,67 vezes mais do que a média¹⁶⁴. Se sabemos que cada faixa baixada no iTunes (valor idêntico a outros serviços, como Amazon, por exemplo), remunera seu intérprete em US\$0,093 dólares, temos que, em média, cada faixa gera US\$12,68, ou seja, pouco mais de um dólar por mês, aos artistas. Esse dado é importante para que entendamos como o discurso sobre a gratuidade, inserido na idéia do *monetizing*, se reproduz entre os próprios artistas, em uma relação de poder: como suas remunerações em rede são insignificantes, a aposta no *monetizing* é assumida em toda a escala da estrutura social.

Mas se falamos que o *monetizing* é também um indício de uma mudança no caráter do valor da música, talvez a quantidade de suas vendas não seja tão importante para compreender a indústria da música gravada como um todo. Em outras palavras, pode-se argumentar que pouco importa a concentração dos downloads, desde que os artistas consigam “engajar” seus fãs e, assim, gerar outras fontes de renda. De início, notemos que essas “outras fontes”, em geral, se referem aos shows, o que significa que os artistas disponibilizam (não vendem) suas músicas na rede para poderem sensibilizar um maior público para apresentações ao vivo. Contudo, mesmo esses dados não parecem tão desconcentrados. A Billboard reporta que na América do Norte as apresentações ao vivo geraram um faturamento de US\$2,1 bilhões em 2010 (Waddell, 2010). Em relação ao mesmo ano, com base em uma pesquisa da Pollstar, que informa os 50 artistas que mais geraram faturamento com shows na América do Norte¹⁶⁵, temos que os cinco do topo (na ordem: Jon Bon Jovi, AC/DC, U2, Lady Gaga e Metallica) somaram a quantia de US\$400,8 milhões. Cruzando os dados: os cinco artistas do topo concentraram 19% de todas as receitas com apresentação ao vivo naquela região.

Mas não apenas em relação aos shows que podemos notar a concentração. Fontes de pesquisa recentes sobre a indústria da música passaram a rastrear redes sociais para perceber os

¹⁶⁴ O ideal de um estudo como este é descobrir quantas, das músicas disponíveis, de fato, alguma vez foi remunerada, seja por download, seja por streaming. Tentamos obter esse dado em diversas fontes, incluídas em nossas entrevistas, mas não conseguimos. Aparentemente não há esse número de forma organizada. Mas tentamos ainda nos focar nas duas maiores agregadoras de conteúdo para a internet, as empresas The Orchard e Ioda, pois ao menos em relação a seus catálogos essa informação deve existir. Fomos informados que o dado é confidencial. Ainda, indicamos o livro de Chris Anderson (2006), onde é afirmado que todas as faixas disponíveis online, ao menos uma vez, são consumidas. Seria necessário confirmar a assertiva, o que não fomos capazes. Assim, ficamos com os números que aqui trazemos que, se falhos, ainda consideramos representativos para o argumento.

¹⁶⁵ Fonte: Pollstar, em <http://digitalmusicnews.com/stories/122710toptouring2010>, acesso em 30/01/2011.

artistas que possuem maiores influências na rede, em termos de acesso, “amigos”, audição de música etc. (mantenhamos em mente que quanto maior influência na rede, mais condição de monetização na prática do usuário). Uma dessas fontes chama-se The Next Big Sound, que provê seus dados para a Billboard criar a lista “Social 50”, na qual apresenta os 50 artistas, de cada semana, mais populares nas seguintes redes: Facebook, Pandora, Twitter, Last.fm, MySpace e Youtube¹⁶⁶. O que conseguimos fazer com esses dados é tentar demonstrar como semana após semana os mesmos artistas se mantêm no topo. Assim, primeiro notemos quais os artistas estavam nessa lista na semana terminada em 20 de agosto de 2011 e quantas semanas permaneceram nela, desde que a lista fora criada (são 37 semanas no total):

Tabela 10: Artistas e semanas no Social 50 da Billboard.

	Artista	semanas no top 50			Artista	semanas no top 50
1	Justin Bieber	37		26	Usher	37
2	Rihanna	37		27	Karmin	1
3	Akon	37		28	Black Eyed Peas	37
4	Shakira	37		29	Bruno Mars	28
5	Lady Gaga	37		30	Britney Spears	34
6	Katy Perry	37		31	Skrillex	6
7	Michael Jackson	37		32	Boyce Avenue	14
8	Eminem	37		33	Demi Lovato	30
9	Nicki Minaj	37		34	Kreayshawn	2
10	Selena Gomez	37		35	Enrique Iglesias	37
11	Pitbull	35		36	Drake	35
12	Avril Lavigne	37		37	Cimorelli	2
13	Adele	27		38	Jennifer Lopez	23
14	Chris Brown	35		39	Tiesto	35
14	Beyonce	37		40	DeStorm	2
16	Lil Wayne	36		41	Justin Timberlake	21
17	David Guetta	37		42	Radiohead	9
18	Don Omar	37		43	50 Cent	37
19	Taylor Swift	37		44	Avenged Sevenfold	16

¹⁶⁶ <http://www.billboard.com/#/charts/social-50>. Acesso em 20 de agosto de 2011.

20	Cody Simpson	7	45	Ke\$ha	37
21	Linkin Park	37	46	Coldplay	37
22	Tyler Ward	22	47	Snoop Dogg	34
23	Christina Grimmie	30	48	DJ Bl3nd	12
24	Wiz Khalifa	34	49	Bob Marley	35
25	LMFAO	14	50	Soulja Boy	11

Fonte: Billboard (<http://www.billboard.com/#/charts/social-50>. Acesso em 20 de agosto de 2011).

Notemos que a tendência é que os artistas mais bem colocados sejam os mesmos que mais tempo figuram na lista. Em verdade, olhando para a média de semanas que um artista ali figura, temos:

Tabela 11: média de semanas no top 50 da lista Social 50, de acordo com a colocação do artista em 20 de agosto de 2011.

Média de semanas no top 50	28.08
Média de semanas no top 50 dos artistas top 10	37
Média de semanas no top 50: 11-20	35.5
Média de semanas no top 50: 21-30	27.4
Média de semanas no top 50: 31-40	22.4
Média de semanas no top 50: 41-50	24.9

Fonte: Elaboração própria a partir de dados na tabela acima.

Ou seja, os dez primeiros daquela semana se mantiveram na lista por todas as 37 semanas, demonstrando uma permanência inquestionável. Tal permanência é confirmada com outra operação que fizemos com a lista Social 50. Tomando os dez artistas mais bem posicionados nessa lista, investigamos se esses estavam no top 10 (não apenas, portanto, no top 50) de outras cinco semanas, escolhidas aleatoriamente (semanas terminadas em: 20 de julho de 2011; 23 de abril de 2011; 26 de fevereiro de 2011; 22 de janeiro de 2011; 18 de dezembro de 2010). O resultado é que cinco daqueles artistas, ou seja, a metade, (Justin Bieber, Shakira, Lady Gaga, Katy Perry e Eminem), estiveram em todas as semanas entre os dez mais populares das redes sociais.

Fizemos questionamento similar em relação aos dez artistas mais executados no site Last.fm em um período de uma semana em três anos distintos¹⁶⁷. Obtivemos como resultado que The Beatles, Red Hot Chilli Peppers, Radiohead, Muse, Metallica e Coldplay aparecem nas três listas, o que significa que em um período de mais de quatro anos, mais da metade dos artistas se mantiveram no topo da lista. Apresentamos esse resultado quando entrevistamos o representante da Last.fm. Sua reação não foi de surpresa, mas ao contrário, de resignação: “é sempre assim”¹⁶⁸, confirmou.

Com isso, pretendemos ter mostrado que a variedade de oferta na internet não resiste ao momento do acesso, que se mostra extremamente afunilado. Assim, se na internet se abrem portas para qualquer usuário ou artista que tenham os requisitos técnicos, algum processo limita essas portas no momento do acesso a essa variedade.

São necessárias pesquisas aprofundadas que, ao que é de nosso conhecimento, ainda não foram feitas, para entender esse processo em sua complexidade. Contudo, nos arriscamos a algumas especulações e re colocamos aqui Foucault com sua proposta de micro-poderes. Se afirmamos que a indústria da música não possui centralidade, queremos propor que são pelas práticas de micro-poderes, que se espalham, que se descentralizam (Foucault, 1987: 68, 69), que o afunilamento do acesso se dá.

É evidente começarmos a exploração notando que a grande indústria fonográfica ainda tem maiores condições para manter seus artistas nos espaços mais privilegiados. Afinal, elas investem nisso, sendo que um hit, como “Man Down”, da cantora Rihanna, pode ter custado US\$1.078.000,00, dos quais um milhão teriam sido gastos apenas com marketing (Resnikoff, How Much Does a Hit Song Cost, Anyway? Try \$1,078,000..., 2011). De fato, a profusão de canais de acesso à música e a variedade de música disponível tornam os custos para se conseguir a atenção dos consumidores algo que exige um alto investimento que poucos são capazes de ter. Isso se percebe quando tomamos agora as faixas mais executadas nas mesmas semanas apontadas em relação a Last.fm. Temos o seguinte resultado:

¹⁶⁷ Dados colhidos em 27/7/2007 em relação a semana que se encerrou em 22/7/2007; em 05/09/2009 em referência a semana que se encerrou em 30/08/2009; e 08/10/2010 em referência a semana que se encerrou em 03/10/2010. Site: www.lastfm.com.

¹⁶⁸ Entrevista feita com Jonas Woost em Londres, 14 de Setembro de 2009.

Tabela 12. Selos das dez faixas mais executadas na Last.fm em um período de uma semana nos seguintes meses.

Junho 2007			
	Artista	Música	Gravadora
1	Linkin Park	What I've done	WMG
2	Interpol	Pioneer to the Falls	EMI
3	The White Stripes	Icky Thump	WMG
4	Muse	Starlight	WMG
5	Interpol	No in Threesome	EMI
6	Interpol	Mammoth	EMI
7	Interpol	Pace is the Trick	EMI
8	Oasis	Wonderwall	Sony BMG
9	Muse	Supermassive Black Hole	WMG
10	Snow Patrol	Chasing Cars	UMG

Agosto 2009			
	Artista	Música	Gravadora
1	Kings of Leon	Sex on Fire	Sony BMG
2	MGMT	Kids	Sony BMG
3	Kings of Leon	Use Somebody	Sony BMG
4	Arctic Monkeys	Crying Lightning	Domino Rercods
5	Lady Gaga	Poker Face	UMG
6	Coldplay	Viva La Vida	EMI
7	Muse	Supermassive Black Hole	WMG
8	MGMT	Time to Pretend	Sony BMG
9	Black Eyed Peas	I Gotta Feeling	UMG
10	Radiohead	Karma Police	EMI

Outubro 2010			
	Artista	Música	Gravadora
1	Katy Perry	Teenage Dream	EMI
2	Lady Gaga	Alejandro	UMG
3	Lady Gaga	Bad Romance	UMG
4	The xx	Christalised	Young Turks
5	Florence + the Machine	Dog Days Are Over	UMG
6	The xx	Islands	Young Turks
7	Arcade Fire	Ready to Start	Merge Records
8	Arcade Fire	The Suburbs	Merge Records
9	Lady Gaga	Telephone (feat. Beyoncé)	UMG

10	MGMT	Kids	Sony BMG
----	------	------	----------

Fonte: Elaboração própria. As informações sobre os artistas e músicas foram tomadas nas datas respectivas na last.fm. As informações sobre as gravadoras foram tomadas na last.fm e confirmadas no iTunes Store (www.itunes.com), acessado em 08/10/2010. O subselo de cada gravadora foi desconsiderado¹⁶⁹.

Portanto, das 30 músicas mais tocadas, somados os diferentes anos, 25 foram lançadas por uma das quatro *majors*: UMG (7 faixas), EMI (7 faixas) Sony BMG (6 faixas) e WMG (5 faixas). Isso significa que nas datas investigadas, as *majors* concentraram 83% das faixas mais executadas da Last.fm¹⁷⁰. De fato, essas gravadoras levam vantagem em relação às outras ou mesmo aos artistas que atuam sem relação com elas. Além do investimento de que elas dispõem – o que, de qualquer modo, só se aplica a poucos artistas – as grandes gravadoras conseguem acordos privilegiados com os principais espaços de acesso à música. A Last.fm, segundo nos passou seu representante em entrevista, paga diretamente às grandes gravadoras para ter licença para disponibilizar suas faixas em seu site, algo que não faz com outras empresas ou artistas, que devem disponibilizar tudo gratuitamente e esperarem por recolhimento de direitos de execução¹⁷¹.

Dessa forma, embora todos os artistas possam disponibilizar suas faixas em qualquer espaço de acesso em rede, aqueles ligados às grandes gravadoras podem ter mais facilidades, gerando uma diferenciação dentro da variedade. No iTunes, mais uma vez, qualquer pessoa pode disponibilizar suas faixas no site de venda. Contudo, é um processo custoso e demorado, pois essa faixa entrará em uma fila até o momento em que seja, finalmente, disponibilizada. Em compensação, “grandes selos, empresas de música e distribuidores digitais possuem suas próprias relações”, que lhes permitem um processo rápido e o destaque a suas faixas (Resnikoff, Yes, Anyone Can Direct Upload Into iTunes. But Why?, 2010). O YouTube também possui um

¹⁶⁹ Explicando melhor. Um selo major possui diversos sub-selos. As músicas aqui relacionadas foram, em geral, lançadas pelos sub-selos. Nós não os consideramos, contudo, anotando apenas o nome do selo principal.

¹⁷⁰ Outro dado bastante interessante. Pesquisamos as mesmas faixas, mas agora no serviço brasileiro, Terra Sonora (ver descrição em nota 180). Neste, percebemos que apenas uma das faixas não se encontra disponível (Crystrallised). Todas as outras, contudo, são lançadas no Brasil por selos *majors*. A faixa Islands (da banda The XX) e as duas faixas da banda Arcade Fire são lançadas no Brasil pela empresa UMG. A faixa Crying Lightning (da banda Arctic Monkey) é lançada no Brasil pela empresa EMI (ver www.sonora.terra.com.br. Acesso em 08/10/2010). Isso pode indicar que em termos de distribuição mundial as *majors* mantêm um domínio ainda maior.

¹⁷¹ Entrevista feita com Jonas Woost em Londres, 14 de Setembro de 2009.

canal especial de diálogo com as grandes gravadoras, garantindo um controle direto sobre vídeos postados que não sejam autorizados por essas empresas – que são retirados do ar – e garantindo remuneração a elas no caso de um vídeo, autorizado, ser acessado. Por fim, no Spotify – tido pela indústria da música como um dos principais sites de assinantes, que oferece a possibilidade de acesso a 15 milhões de faixas (Spotify, 2011) para seus dez milhões de usuários (dos quais um milhão pagam pelo acesso à música e o resto o faz em troca da audiência de anúncios) – tampouco os artistas são tratados igualmente. “Há selos independentes que, em oposição às majors e aos membros da Merlin, não recebem adiantamentos, não recebem um mínimo por stream e apenas recebem 50% da cota de faturamento com anúncios em uma base pro-rata (o que, até o momento, significou nada)” (Lindvall, 2009).

Há, portanto, uma série de processos de diferenciação. Em termos de privilégio de acesso na rede, podemos propor a seguinte ordem: artistas ligados a majors; artistas com faixas distribuídas por grandes agregadores¹⁷²; artistas em selos independentes ligados a Merlin¹⁷³; artistas em selos independentes; e artistas sem selos¹⁷⁴. É importante notar que essas diferenciações ocorrem em duas esferas, que, em geral, se alimentam reflexivamente: maior exposição e maior arrecadação de recursos.

Mas as diferenciações dentro da variedade não param por aí. A internet, no mercado de música, é bem menos global do que se possa imaginar. O site que concentra mais de 70% da venda de downloads, o iTunes, ainda opera apenas em 24 países¹⁷⁵. O Spotify opera em apenas

¹⁷² Agregadores são empresas que distribuem faixas de música na rede. Os maiores são os norte-americanos The Orchard (<http://www.theorchard.com/>) e Ioda (<http://www.iodaliance.com/>), como dissemos em nota acima. Em entrevista que fizemos com um representante do Ioda, fomos informados que essa empresa possuía em agosto de 2010 2,5 milhões de faixas em seu catálogo, de diversos selos e artistas (Entrevista feita por email, com respostas recebidas em 25 de agosto de 2010, com Erol Cichowski). Lembramos que quem se utiliza desses agregadores são, especialmente, selos e artistas independentes, pois as maiores gravadoras, como dissemos, possuem acordos específicos de distribuição.

¹⁷³ Associação que representa os direitos dos maiores selos independentes (excluídos as *major*s, portanto), do mundo (ver <http://www.merlinnetwork.org/home/>).

¹⁷⁴ É evidente que se pode estar em mais de uma dessas situações simultaneamente. Um artista pode ter suas faixas em um selo que ao mesmo tempo estar ligado à Merlin e tenha faixas distribuídas por uma das maiores agregadoras.

¹⁷⁵ Sendo eles: Austrália, Áustria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Finlândia, França, Alemanha, Grécia, Irlanda, Itália, Japão, Luxemburgo, México, Holanda, Nova Zelândia, Noruega, Portugal, Porto Rico, Espanha, Suécia, Suíça, Reino Unido e Estados Unidos (Wikipedia, 2011).

oito países¹⁷⁶. Outro importante serviço de música, Rhapsody, que permite que o usuário baixe as faixas que desejar no site, enquanto mantiver um pagamento de US\$9,99 por mês, só está disponível nos Estados Unidos¹⁷⁷. A rádio online Pandora, que possuía em janeiro de 2011 65 milhões de assinantes, também só pode ser acessada dos Estados Unidos. Por fim, a Last.fm faz uma diferenciação em termos de usuários. Aqueles que acessem a internet a partir dos Estados Unidos, Alemanha e Reino Unido o fazem sem pagamento pecuniário, enquanto que os usuários de todos os outros países necessitam pagar a quantia equivalente a três euros por mês após a possibilidade de acesso livre a 30 faixas.

A razão para essas restrições regionais são colocadas em termos técnicos e econômicos. Em várias das conversas que tivemos com representantes da indústria e em matérias que tivemos em mãos, a questão central é a liberação de direitos por parte das editoras. Basicamente, em cada país esse processo funciona de uma maneira, sendo em alguns mais complicadamente do que em outros. Se essa razão pode ser real, tampouco restam dúvidas que ela é atravessada por questões econômicas. Isso é revelado pelo representante da Last.fm que entrevistamos. Segundo ele, os contratos de licenciamento são muito caros e alguns mercados não são “maduros” o suficiente para gerar faturamento que os cubram. Isso se reflete na capacidade dos mercados publicitários em arcar com estas despesas de licenciamento. “Em seu país [Brasil]”, diz o representante, “o mercado não é assim tão grande”, comparado a Alemanha, Reino Unido e Estados Unidos¹⁷⁸. Tomar esse ponto como central para a restrição regional de acesso é importante. Afinal, fossem apenas questões técnicas, tampouco teríamos no Brasil, país excluído de todos os serviços citados acima¹⁷⁹, plataformas similares¹⁸⁰.

¹⁷⁶ Finlândia, França, Holanda, Noruega, Espanha, Suécia, Reino Unido e Estados Unidos (Wikipedia, Spotify, 2011).

¹⁷⁷ No momento em que o usuário deixa de pagar o valor mensal, as músicas que ele baixou em seus aparelhos simplesmente deixam de ser executáveis.

¹⁷⁸ Entrevista feita com Jonas Woost em Londres, 14 de Setembro de 2009.

¹⁷⁹ Foi anunciado que o iTunes começará a operar no Brasil em 2012. De qualquer modo, o iTunes é um serviço pago pecuniariamente e aqui é apenas apresentado para demonstrar os limites regionais no acesso à música.

¹⁸⁰ No país temos, por exemplo, o Terra Sonora, serviço da empresa Terra, que também atua como provedora de internet e agência de notícias. O Terra sonora oferece músicas que podem ser acessadas de três maneiras. Pelo Sonora Grátis, o serviço é financiado por anúncios, sem que o usuário despenda de recursos financeiros. Esse usuário precisa apenas se cadastrar, revelando assim alguns de seus dados pessoais (em uma prática que já descrevemos), e aceitar ouvir ou ver anúncios todas as vezes que desejar fruir uma música. Tal fruição poderá ser feita nas rádios (Sonora Mix), segundo uma programação já pré-

E, de fato, a percepção de que poucas regiões estão aptas a sustentar esse tipo de negócio se confirma por uma concentração abissal. Segundo relatório da International Advertising Bureau apenas dez empresas na internet controlam 71% de todo faturamento da rede com anúncios. Interessante também é notar que essa proporção é praticamente constante na série histórica pesquisada, de 2001 a 2009 (IAB - Internet Advertising Board, 2010). Ou seja, os países com menos recursos estão duplamente isolados do mercado de música: seus habitantes não possuem recursos suficientes para pagar pelos serviços e o setor publicitário tampouco é forte o suficiente para mantê-los em operação.

Contudo, há um dado ainda mais importante e, talvez, surpreendente. Diversos dos serviços tomados como bem sucedidos na indústria da música gravada também são deficitários. A Last.fm, depois de informar uma operação deficitária de US\$ 26,7 milhões em 2008, repetiu as perdas em 2009 no valor de US\$4,4 milhões (Osorio, 2010). O Spotify reconheceu uma operação deficitária de US\$5 milhões em 2009, enquanto a Pandora declarou perdas de US\$96 milhões¹⁸¹. Ocorre que essas companhias fazem parte ou de grandes grupos (a Last.fm pertence a CBS, por exemplo), ou possuem fundos de financiamento, como é o caso do Spotify. Essa plataforma deve receber US\$100 milhões de um fundo chamado DST, o mesmo que está por trás de empresas como Facebook, Groupon, Zynga e outras (Digital Music News, 2011)¹⁸². É evidente que os investidores esperam que, em algum momento, haja retornos financeiros. Mas

estabelecida, ou pela escolha do próprio usuário – formando assim, se desejar, suas playlists constantes – a partir do catálogo disponível. Assim, no Sonora, streaming e streaming on-demand são oferecidos por anúncio e sem recursos financeiros do usuário. Caso o usuário não deseje ver ou ouvir anúncios ele poderá se cadastrar no Sonora Plus, quando então pagará R\$9,90 por mês por acesso ilimitado ao catálogo oferecido pelo serviço. No Sonora Grátis o usuário não poderá transferir a música para um suporte, ou seja, não poderá fazer o download. O usuário que se dispuser a pagar R\$19,90 por mês poderá fazer downloads ilimitados para seu computador a partir do catálogo disponível, sem, contudo, poder passar essas músicas para outro suporte, como, por exemplo, um tocador de MP3. Esta possibilidade só é dada ao usuário que pagar mensalmente R\$24,90. Notemos, então, que Sonora Clube e Sonora Plus são serviços financiados pelo consumidor, enquanto o Sonora Grátis é financiado pelo anunciante (Informações colhidas em <http://sonora.terra.com.br/#/home>, em 08/10/2010).

¹⁸¹ Devroop, Karendera. “Does playing popular music make cents? The Occupational Challenges Facing Popular Musicians in the 21st Century”. 27 de Junho de 2011. Conferência proferida na IASPM 2011 17th Biennial International Conference, ocorrida em Grahamstown, África do Sul, entre 27 de Junho e 1 de Julho.

¹⁸² O papel dos fundos de investimento nos serviços de internet foi notado e analisado por Manuel Castells (ver Castells, 2007). Ainda, calcula-se que US\$400 milhões tenham sido investidos, apenas no primeiro semestre de 2011, em novas empresas de internet que oferecem serviços relacionados à música (Resnikoff, Nearly \$400 Million Has Been Invested In Music Startups This Year..., 2011).

não é só isso. As empresas que operam neste meio possuem um capital valioso, de acordo com o que argumentamos acima: elas são capazes a reunir milhões de pessoas, de maneira organizada, em busca de informações e serviços. Tê-las em seus cadastros significa poder, com mais competência, se monetizar sobre elas. É necessário, contudo, um investimento que mantenha em funcionamento esses serviços, algo que apenas se dá em poucos lugares.

Retornamos, assim, ao centro do argumento deste capítulo, mas agora podemos entendê-lo melhor. A posição de destaque das faixas distribuídas pelas majors na rede deve ser entendida dentro de um cenário mais amplo. Ela não se dá por um controle que essas empresas tenham dos canais de distribuição, mas pelo próprio modo de organização da rede que, ao mesmo tempo em que abre a oferta de música, cria uma série de processos restritivos ao acesso. Essa restrição que é técnica e mercadológica é também mais prática: na infinidade de ofertas, poucos espaços que consigam organizá-la de maneira mais eficaz podem afunilar o próprio acesso. E, no momento em que esses canais se consagram, todos os outros procuram se vincular a eles. Assim, é comum se entrar em um site no qual se posta uma música ou um texto e nele encontrar imediatamente um link de compartilhamento com o Facebook ou Twitter (o que torna o post disponível também nesses canais), realimentando a concentração nestes. Do mesmo modo, quando entramos em uma página e desejamos procurar algo que esperamos nela encontrar, muitas vezes a ferramenta de busca a nós apresentada é o Google. Dessa forma, cria-se um sistema – cíclico e fechado – no qual em todo momento estamos sendo encaminhados para os espaços mais acessados, tornando-os ainda mais acessados, sendo que, aquilo que está nesses espaços disponibilizado com mais privilégio terá seus privilégios ainda aumentados. É o caso da oferta das majors, como vimos acima.

Esse é um modo segundo o qual o usuário “trabalha” na rede. Nesse trabalho, contudo, ele se torna também parte das relações de poder, praticando-o em sua microfísica. Isso pode ser mais bem visto pelos sistemas de recomendação de música existentes. Um bom exemplo é o da Last.fm, que pode ajudar a explicar a concentração em poucos artistas de acessos em seu site. Essa empresa possui um sistema chamado Audioscrobble (sem tradução). Basicamente, o usuário baixa em seu computador um aplicativo, que permite que sejam reconhecidos os arquivos musicais que esse usuário possui em seu aparelho. Basta que o usuário possua dois desses arquivos para que o sistema identifique alguma característica musical (não é claro como

essa característica é definida) e recomende, no momento em que o usuário acesse o site Last.fm, músicas “similares”. Dessa forma, quanto mais músicas um usuário ouve, mais o sistema é alimentado e mais o perfil desse usuário é definido. E no momento em que o usuário faz parte de uma “comunidade” dentro da Last.fm, seu gosto é compartilhado com seus “amigos”. O modo como isso leva à concentração requer, contudo, um raciocínio mais elaborado.

Suponhamos que tenha sido identificado que uma pessoa goste dos artistas X, Y e Z. Outra pessoa, que faz parte de sua comunidade, mas também de outra, gosta dos artistas X, A e B. Uma terceira, que faz parte dessas duas comunidades, mas de ainda uma a mais, gosta dos artistas X, C e D. Nesse caso, reconhece-se que uma quarta pessoa que goste dos artistas Y, Z, A, B, C ou D também deva gostar do artista X. Será, então, esse artista preferencialmente recomendado a ela, e não os outros, pois ele faz parte de um nó, para ficarmos na nomenclatura da área. A maior chance é que tenhamos artistas de nicho Y, Z, A, B, C e D e um artista de hit, ou seja, um sucesso internacional (ou, ao menos, nacional), justamente o X. Esse artista X foi, portanto, beneficiado pela variedade de músicas escutadas, que possibilitou que pessoas com gostos diferentes entrem no sistema, mas recaiam, em algum momento, em um artista específico. Em uma alimentação sistemática, a variedade leva à concentração. Dessa forma, o poder não é exercido pelas majors simplesmente (provavelmente a quem esse artista X seria relacionado), mas também relativo ao trabalho do usuário.

Esse trabalho também se encontra nas recomendações diretas que as pessoas fazem de música em suas páginas de redes sociais. Em pesquisa no Reino Unido, 52% de pessoas entre 13 e 15 anos (39% no grupo etário mais amplo) disseram usar “serviços online para acompanhar recomendações [musicais] de familiares e amigos” (Olswang, 2008: 20). Levemos, então, em conta que as pessoas que possuem uma maior rede amigos e, especialmente, que possuem uma rede de amigos mais conectados, se destacam nesse processo de recomendação. Expliquemos melhor. Uma pessoa tem 100 amigos no Facebook, enquanto outra tem 70. Contudo, os 100 amigos da primeira possuem em média 10 amigos, enquanto que os 70 amigos da segunda possuem em média 50 amigos. Enquanto a primeira está em uma rede de nós fracos, a segunda está em uma rede de nós mais fortes, o que significa que sua recomendação atinge um público maior, tornando-a mais relevante. É em relação a essas pessoas que o “empoderamento do povo” deve, especialmente, atuar.

Notemos quanto a isso que, no Facebook, cada usuário participa em média de 80 comunidades¹⁸³. É fato que a escolha das comunidades das quais se faz parte é também tomada por afinidades que uma pessoa possa ter, o que se pode levar a uma expectativa de certa concordância em termos de gosto musical. Contudo, ainda assim, uma quantidade tamanha de comunidades se encontra em uma série de relações palimpsésticas, que se fundam e se destroem continuamente. Dessa forma, se um usuário compartilha dados com amigos que possuem redes de comunidades diferentes da dele, embora sejam coincidentes em algumas delas, toda relação no Facebook atinge uma gama imensa de usuários, que distribuem seus gostos musicais. A recomendação de música que uma pessoa faz segue essa abrangência, mas com um elemento a mais. Pensemos que a música, como toda prática cultural, como já nos explicou Bourdieu, tem valor de distinção, sendo que a detenção de um capital mais raro, que se consagre em um campo, é aquilo que distingue os atores. É de se esperar, portanto, que as recomendações visem à descoberta, à novidade, àquilo que as pessoas das diversas comunidades ainda não conhecem. A variedade, portanto, no sistema de recomendação é aqui afirmada, o que se explica que diversos artistas, como Justin Bieber, por exemplo, antes de serem conhecidos por qualquer gravadora, tenham se consagrado na internet.

Mas o processo não pára aí. Exatamente essa profusão de comunidades e o cruzamento que há entre elas, valorizado, especialmente, pelas pessoas que possuem nós mais fortes, levam a uma replicação da indicação, que passa a habitar nesse circuito, povoando as páginas dos mais diversos usuários. Essa repetição é, justamente, o que poderá tornar um capital raro em consagrado e, portanto, levar à distinção. Mas é ela, também, que poderá levar que certas recomendações ultrapassem um ciclo curto de comunidades, entrando em outros ciclos nos quais uma mesma música é recomendada. Nesse momento, então, há um filtro pelo qual algumas músicas passam a circular em toda a rede, enquanto outras se mantêm restritas a circuitos menores. Mais uma vez, é a variedade de recomendações, quando repetida por usuários com nós mais fortes e que pertencem a diferentes comunidades, que leva à concentração¹⁸⁴.

¹⁸³ Laaksonen, Laura. “Would you like to become a fan?” Exploring social media in b(r)and communication”. 24 de Novembro de 2010. Conferência proferida na IASPM Norden Conference – Music, Law and Business, ocorrida em Helsinki/Espoo, Finlândia, entre 24 e 26 de novembro de 2010.

¹⁸⁴ O que também explica que o mesmo Justin Bieber tenha sido o artista que mais arrecadara em direitos autorais no YouTube “brasileiro”, ou seja, por acessos a vídeos de aparelhos localizados no país (Metro, 2011: 10).

Dessa forma, entendemos ser capazes de propor uma explicação que ao mesmo tempo dê conta da formação de mercados de nicho, de comunidades específicas, que se sustentam nesse mercado, e a concentração em poucas músicas acessadas. Esses são processos plenamente vinculados, sendo um alimentado pelo outro. Na profusão de micro-poderes – que é praticado pelas majors, pelos usuários, pelos anunciantes, por plataformas de acesso à música, mas também pelas mídias tradicionais, como a televisão, o rádio, as revistas especializadas, sendo que todos eles não possuem um poder absoluto, mas condições de praticar poderes limitados – forma-se um processo reflexivo de alimentação. Nesse, embora não haja um ponto definido de partida e outro de chegada, condiciona-se que os artistas mais privilegiados na indústria da música atravessem vários circuitos, adquirindo em cada um deles um acréscimo em seus privilégios.

Isso é dizer que os diversos micro-poderes estão relacionados, mas não é dizer que eles são dependentes. Diversos artistas se consagram em um ponto dessa rede e nele fazem sucesso e mantêm suas carreiras, ainda que não assinem com uma *major*, ainda que não sejam reconhecidos em revistas especializadas. A nova estrutura da indústria da música permite isso. Mas, também, esse processo não pode ser entendido como isolado. O sucesso localizado desses artistas alimenta a própria rede, aumenta o acesso e o interesse de usuários, incrementa o trabalho que esses usuários desempenham e tende, por fim, a gerar uma concentração naqueles artistas que consigam ultrapassar a localização e se tornarem o elo comum de toda a cadeia.

Dessa forma, a internet é o espaço em que podemos perceber, com mais propriedade, a diversificação dos poderes, a variedade da oferta, a redefinição das relações de força, ao mesmo tempo em que a colocação do controle. A diversidade está, em nível discursivo, relacionada a essa prática social. Como veremos nos próximos capítulos, é justamente pela relação entre um poder que se espalha e um controle que se opera fundado, justamente, nesse poder disperso, que a sociedade contemporânea pode ser mais bem entendida.

Capítulo 5: O discurso da diversidade e a World Music: a declinação geográfica

Entremos no Musée de la Musique, que se encontra na Cité de la Musique, em Paris. Um vídeo introdutório nos conta que “[a] arte da música é universal, compartilhada por todas as civilizações. Seja ela popular ou aprendida, secular ou sagrada, escrita ou transmitida oralmente, a música reflete a diversidade cultural pela interação e influências”¹⁸⁵. A universalidade está sendo afirmada, algo que alguns autores pensaram ter saído de moda já na década de 1960. “Há cinquenta anos a música era geralmente considerada como sendo uma linguagem universal. (...) essa forma de monismo foi largamente desacreditada ou saiu de moda” (Leonard, 1960: 49). Contudo, a universalidade afirmada pelo museu de Paris não se dá nos moldes do século XIX, como vimos no capítulo dois; ao contrário, ela se define a partir da diversidade.

Essa questão corrobora aquilo que mostramos no capítulo três, propondo que a diferença não nega necessariamente o universal na contemporaneidade. No discurso da diversidade, ocorre uma relação complexa em que, se há uma continuidade – justamente a manutenção da relação – há a novidade na inversão das intenções do século XIX, quando hoje o universal não será afirmado de antemão, mas sim embasado na soma das diferenças. Essa proposta é bem trabalhada por Clifford Geertz, que compara a época contemporânea com o momento do Iluminismo na definição do homem. No período mais longínquo, o homem universal fôra definido pela retirada de todos os traços culturais que nele houvesse.

“A grande e vasta variedade de diferenças entre os homens, em crenças e valores, em costumes e instituições, pelo tempo e de espaço a espaço, é essencialmente sem significado na definição de sua natureza. Isso consiste [no Iluminismo] de meros acréscimos, mesmo distorções, sobreposições e obscurantismo do que é realmente humano – o constante, o geral, o universal – no homem” (Geertz, 2000: 35).

O homem, portanto, era constante, um invariante cultural, algo que vigorou até a segunda metade do século XX. A partir desse momento, contudo, o homem toma outra forma. Ele é justamente aquilo que sua cultura lhe determina a ser. A antropologia contribui para isso, negando a possibilidade do Homem universal, gravado com letra maiúscula, que possa ser encontrado “‘atrás’, ‘sob’ ou ‘além’ de seus costumes (...)” (Geertz, 2000: 37). Ao contrário,

¹⁸⁵ Nossa visita ao museu ocorreu em Julho de 2009.

“seja lá o que a antropologia moderna afirme (...) é firme a convicção de que os homens não modificados por seus costumes de lugares particulares não existe, nunca existiu e, mais importante, não poderia existir na própria natureza do caso” (Geertz, 2000: 35). O homem universal, portanto, deixa de ser aquele que se despe da cultura para ser aquele que dela se veste, nas várias camadas que podem formar a natureza humana.

É isso o que notamos no vídeo introdutório do Musée. Substituindo o homem pela música, essa perde a letra maiúscula, é pluralizada (ver Kaden, 2004: 25)¹⁸⁶ e seu universal definido pela soma de todas as músicas identificáveis. É na diferença, portanto, que o universal da música passa a ser definido, sendo essa diferença percebida especialmente pelo contexto cultural. Contudo, no momento em que a diferença é afirmada na formação do universal, sua definição cultural perpassa uma série de oposições. O vídeo introdutório é claro em sua discriminação dentro do universal, propondo haver música popular ou aprendida, secular ou sagrada, escrita ou oral. Isso revela que a valorização da diferença, que define a proposta universal do museu, se baseia também na definição de índices de diferenciação, como tem sido a tese central deste trabalho. E, justamente, quando deixamos o vídeo para trás e adentramos na exibição, notamos uma diferenciação bastante mais fundamental.

Primeiro passo e somos inseridos na história da música ocidental. De início, nos rodeamos de instrumentos e narrativas sobre o século XVII (o século é sempre afirmado), em uma sala chamada “La naissance de l’opéra” (“O nascimento da Ópera”). Continuamos a visita e alcançamos o século XVIII, na sala “la musique des Lumières” (“a música do Iluminismo”). Sucede-se, então, o século XIX, com “l’Europe romantique” (“a Europa romântica”) e, finalmente, chegamos ao século XX, exposto na sala “l’accélération de l’histoire” (“a aceleração

¹⁸⁶ Lembramos que, ao contrário do português, o plural de música em inglês (*musics*), francês (*musiques*) e alemão (*Musiken*) é relativamente novo e ainda pouco usado nessas línguas. Essa pluralização, contudo, é consequência da visão recente, trazida especialmente pela antropologia e pela etnomusicologia, de que não se pode mais falar em Música como um universal definido (no *Ser* da música, como aponta Dahlhaus em relação à música absoluta (Dahlhaus, 1987)), mas sim em sistemas musicais relativamente autônomos. Haveria, então, a música Gamelã, tanto quanto a música romântica ou a música brasileira. A música universal se formaria, portanto, na soma dessas, sendo necessariamente pluralizada. Ainda é importante notar que o plural de música nessas línguas não coincide, ainda assim, com a noção que temos em português. As *músicas* em francês, inglês e alemão se relacionam, mais uma vez, a sistemas musicais e não podem se referir a peças musicais específicas, como o fazemos em português. Dizemos sobre as *músicas* compostas por Chico Buarque, algo que não se poderia fazer naquelas outras línguas, quando o termo adequado seria *songs*, *chansons* e *Lieder*.

da história”). Se nesse trajeto chegamos ao nosso presente – ou próximo dele – e, dessa forma, supomos a visita encerrada, notamos o equívoco quando outras salas ainda estão anotadas no mapa do museu.

Seguimos as indicações e entramos em outro grupo de salas de exibição, que se reúnem sob o termo “les musiques du monde” (“as músicas do mundo”)¹⁸⁷. Aqui também salas temáticas se sucedem, mas, agora, não são os séculos que ditam a museologia, mas sim os locais. Temos, então, salas assim denominadas: “Japão”, “Índia”, “Irã”, “México”, “China”, “Argélia”, “Síria”, “Papua Nova Guiné”, “Bolívia”, “Congo”. A comparação entre os dois conjuntos de salas, sendo claramente o primeiro referido ao ocidente europeu e o segundo ao resto do mundo, nos revela a passagem de um discurso temporal para um espacial. Ou seja, se em relação à música européia é a história (tempo) que organiza o discurso, em relação à “música do mundo”, a organização se dá preferencialmente pela geografia (espaço)¹⁸⁸. De fato, queremos aqui argumentar que o discurso da diversidade, que se refere à música afirmada pela diferença, se declina privilegiadamente por dois fatores: a afirmação do local e a afirmação étnica, sendo a organização geográfica presente. São esses os índices valorados de diferenciação dentro do universo musical que tem na diferença, justamente, seu valor principal.

Neste capítulo vamos nos focar na questão do local, sendo que não a trataremos de modo estático, mas em sua dinâmica necessária no momento de globalização. Contudo, é importante termos em mente que no discurso da diversidade o local e a etnicidade se entrecruzam na definição da diferença, o que nos obriga a relacionar em todo momento (o que fazemos neste e no próximo capítulo, quando nos focaremos na etnicidade) esses definidores. Para tratarmos do tema escolhemos nos focar nas relações em torno do objeto “World Music”, que encontramos tanto no mercado de música quanto na academia, nas cadeiras de etnomusicologia. Iniciemos por apresentar o objeto e justificar sua escolha para o debate que nos interessa. Em seguida, queremos mostrar o valor do local nesse discurso. O local também aparece em uma imagem constante na “World Music”: o mapa. O mapa, argumentamos, serve tanto de referência a uma suposta origem local, como de guia para a dinâmica necessária que o local adquire hoje. Dessa

¹⁸⁷ Também o termo que os franceses adotam para se referirem a World Music.

¹⁸⁸ Essa questão é recorrente e trazemos mais um exemplo. Peter Fletcher traz um livro universalista sobre música no qual a seção “Traditional Musics of Africa and Asia”, apresenta os seguintes capítulos: “Africa”, “West Africa”, “The Indian Subcontinent”, “South East Asia”, “East Asia”. Já a seção “Europe” traz os seguintes capítulos: “New Horizons”, “Enlightenment”, “Desintegration” (Fletcher, 2001).

forma, se o mapa é a imagem da “World Music”, a viagem é sua metáfora e essa será tratada no último item do capítulo.

World Music

A questão aqui não é tratar de World Music, que é termo controverso¹⁸⁹, em todas suas relações, mas sim mostrar que o termo surge no mesmo contexto em que o discurso da diversidade se firma e que os enunciados do qual o último se alimenta aparecem (ver capítulo três). A relação entre World Music e o discurso da diversidade, portanto, é o recorte analítico que nos interessa. Ainda, essa expressão nos serve de base para a análise, mas expandimos a investigação para além, nos momentos em que entendemos oportunos, mantendo o foco em mostrar a questão do tratamento da diferença na música. Isso é possível porque não queremos mostrar o discurso da diversidade na World Music, mas, ao contrário, a partir desse objeto entender o discurso da diversidade. Assim, se tomamos a World Music como nosso objeto privilegiado, temos que perceber que ele não é único, nem tampouco tem fronteiras claras o suficiente. É importante que o leitor tenha em mente que a valorização da diferença também pode ser encontrada em discursos que entendem World Music como um termo vulgarizado – onde a preferência pode ser por música sacra¹⁹⁰, por exemplo – ou como restrito demais para

¹⁸⁹ O conflito em torno do termo World Music é freqüente. Mesmo David Byrne, considerado um dos principais representantes ocidentais da categoria por seu trabalho com artistas não-ocidentais e por sua gravadora Luaka Bop, disse em texto de 1999 odiar World Music, voltando-se contra seu suposto aspecto “exótico” (Byrne, 1999). A etnomusicologia também é campo tenso no tratamento do termo, especialmente em sua variante comercial (ver Kaden, 2004). Contudo, mais interessante para nossos fins é o frequente uso de World Wide Music (algo como música de todo mundo) adotado por alguns atores do mercado. A rádio alemã Multikulti usava este termo em 2007 tanto para promover sua programação, quanto para divulgar seu festival “Völkerball: Radio Multikulti Party”, segundo encontramos em folhetos. Também o diretor do site Mondomix prefere a expressão. Segundo Marc Benaïche (entrevistado por nós em Paris em 9/9/2009), é preferível se usar World Wide Music porque World Music “é muito restrito na cabeça das pessoas. Há muitas definições de World Music. As vezes nós falaremos dos Beatles, nós falamos da morte do Michael Jackson. Porque toda música está conectada. (...). Então o conceito de world music ligado à idéia de autenticidade (...) é uma grande mentira. Então world wide music (...) é a música que tem o mundo... que vem de algum lugar no mundo”. Assim, se vemos aqui a afirmação do local, também nos interessa perceber que a abrangência do local é negociável, sendo que, como estamos argumentando, o discurso da diversidade define os particulares em níveis diferentes, conforme interesses.

¹⁹⁰ “A preocupação em promover ‘música sacra’ como uma estilo mais sério da world music surge parcialmente em resposta à percebida excessiva comercialização de world music e sua freqüente natureza híbrida. A categoria de ‘música sacra’ sugere uma cultura musical mais pura e reflete um desejo entre

caber uma artista como Shakira ou Lady Gaga que, se aparecem em geral sob o gênero pop, trazem consigo a marcação de elementos diferenciadores relacionados a local e etnia. Dessa forma, quando tratamos de World Music não nos limitamos especificamente a uma categoria, seja acadêmica ou de mercado, mas de uma tendência na música à valorização da diferença baseada na questão geográfica e étnica. Ter a categoria como objeto privilegiado nos serve de apoio para entendermos o discurso da diversidade, mas não queremos que o leitor entenda que encontrará aqui um texto sobre a categoria em si. World Music para nós é a música, cujo discurso se valoriza pela marcação e definição da diferença.

Ainda, se afirmamos que World Music é expressão comum no mercado e na etnomusicologia, não podemos concluir em que termos se dá a relação entre essas duas áreas. É fato que existe uma relação, confirmada por textos que lemos e por entrevistas que fizemos. Analisando o assunto, Jennifer C. Post afirma que “a interação e intersecção de participantes de mídias mainstream e da academia e seus produtos cria um terreno confuso, contudo. Músicos, musicólogos, e produtores musicais estão todos redefinindo a si mesmos tanto quanto sendo redefinidos por outros” (Post, 2006: 1). Paulo Ricardo Müller vai na mesma linha e fala do “enredamento” entre a pesquisa etnomusicológica, as políticas culturais e o mercado musical (Müller, 2009: 29). Ainda, a participação de antropólogos/etnomusicólogos/musicólogos na “descoberta” de artistas, através de seus registros, que em seguida se tornariam sucesso na indústria da música, é bastante presente na história. Talvez o caso mais elucidativo, mas longe de ser o único, é aquele de Alan Lomax, um dos fundadores da área da etnomusicologia nos Estados Unidos, que primeiro gravou Jelly Holl Morton e Muddy Waters, para em seguida tomarem as paradas de sucesso e se consagrarem como fundadores do Rock and Roll.

Também é marcante que, ainda hoje, os selos que trabalham com World Music possuam costumeiramente relações com acadêmicos. Em uma visita que fizemos, ainda em 2007 quando preparávamos o projeto desta pesquisa, ao selo alemão Piranha Musik (em Berlim), ao especificarmos nossa nacionalidade fomos informados da intenção de um etnomusicólogo brasileiro em lançar com a empresa um disco com gravações que fizera. Em janeiro de 2010 entrevistamos a diretora da mesma gravadora, Bettina Schasse de Araújo, que nos confirmou essa intenção, mas não nos informou sobre sua continuidade. Perguntamos nessa oportunidade

artistas (...) e públicos (...) para a preservação de sua cultura musical mais pura na qual as dimensões espirituais e não apenas o comercialismo estejam acessíveis” (Shannon, 2006: 29).

sobre a relação existente, em termos mais abrangentes, entre a Piranha Musik e a etnomusicologia. Em sua resposta, de Araújo nos informou que haveria uma relação de serviço constante, mas que os acadêmicos não lhe serviriam de descobridores de novas músicas. Ao contrário, a gravadora procuraria os acadêmicos depois de já ter definido um lançamento para que esses profissionais “descrevessem a música”. Com essa descrição, a gravadora embasaria o marketing do projeto, do CD e do artista. Ao final dessa explicação, de Araújo afirmou seu apelo pelos acadêmicos, expressando os considerarem “ótimos” (“*prima*”, na expressão alemã)¹⁹¹.

Contudo, essa relação entre mercado e academia não parece sempre bem aceita por ambos os lados. O presidente do grupo que controla não somente a Piranha Musik, mas também a Womex, maior feira do setor de World Music no mundo, nos narra relatos da virada dos anos 1980 para 1990, quando surgem tanto a Piranha Musik (1987) quanto a Womex (1994). Perguntamos sobre a relação ali com os etnomusicólogos e se havia conflitos. Christoph Borkowski, etnólogo de formação, respondeu “[n]ós tínhamos nossa própria posição. Nós achávamos a etnologia chata”. Ainda assim, Borkowski confirmou que a Piranha Musik possui trabalhos com etnomusicólogos e que ele é membro consultivo do Instituto de Ciências da Música da Humboldt Universität de Berlim¹⁹². Segundo Borkowski, ainda, há outros membros consultivos, entre eles o diretor da BMG, sendo esses, contudo, pouco requisitados: se reuniram três vezes nos três anos que antecederam nossa entrevista. Para Borkowski, a função desses membros é dar à universidade informações sobre a realidade do mercado da música. Perguntamos, contudo, qual é o benefício para o mercado nessa relação. A resposta que obtivemos foi que “é importante esta combinação com a universidade”, pois, no caso dele especificamente, ela pode legitimar de maneira mais ampla a Womex como uma plataforma de “troca institucional internacional”, algo que a universidade em si seria¹⁹³. É de se notar sobre o tema que em 2009 202 pessoas se inscreveram na Womex sob as rubricas “instituição educacional” ou “instituição de pesquisa”¹⁹⁴ e é comum encontrar entre elas alguns

¹⁹¹ Entrevista ocorrida em Cannes, durante a edição 2010 do Midem.

¹⁹² Mesmo instituto que nos acolheu no Doutorado Sanduíche. Pudemos confirmar, com facilidade, a veracidade da informação de Borkowski.

¹⁹³ Entrevista ocorrida em Berlim, em 17/03/2010.

¹⁹⁴ Segundo documento “Delegates Activities (incl. Artists) 2007-2009”. Dados enviados a nós por email em 1/4/2010 por Marit Ringeis, representante da Womex.

etnomusicólogos, que circulam na feira. Retornando a Borkowski, ao fim da entrevista ele ainda afirmou seu amor pela universidade, onde, afinal, ele teria começado e por conta da qual encontrou uma música fora do terreno europeu. De fato, foi justamente em seu curso de etnologia, na Universidade Livre de Berlim, que ele se tornou “curioso pelo mundo”. Assim, em um trabalho de mestrado feito em 1974 ele foi à Namíbia, aonde retornou em 1976 por conta de seu doutorado. Borkowski diz na entrevista se lembrar das festas que participava naquele país, onde teve contato com “uma extraordinária mistura de música¹⁹⁵”.

Na etnomusicologia também é bastante debatida essa relação entre academia e mercado. Philip V. Bohlman, etnomusicólogo, trata disso quando fala de *The Rough Guides*¹⁹⁶, que tem uma edição dedicada a World Music, que será retomada em seguida. Agora é importante que o leitor saiba que o guia se destina ao mercado, servindo a esse de manual de referência. Contudo, uma parte considerável dos contribuidores do guia são eles próprios etnomusicólogos, ficando aqui a relação. Bohlman, então, pondera que

“Mesmo na etnomusicologia acadêmica, a maioria de nós ama odiar o modo como *The Rough Guides* reduz world music e o discurso sobre world music a várias sinopses rápidas-e-sujas [*quick-and-dirty blurbs*], mas poucos de nós poderiam negar que essas sinopses frequentemente são convenientes. Todos de nós reconhecemos que muitos de nossos mais respeitados colegas estão agora contribuindo com seus conhecimentos para o *Rough Guide* (...). É possível abrir o *Rough Guides* em qualquer parte para testemunhar as condições do encontro etnomusicológico hoje” (Bohlman, 2002: 144, 5).

A relação entre *The Rough Guides* e a etnomusicologia foi analisada por outros autores além de Bohlman (ver Brennan, 2006, por exemplo), mas não a retomamos aqui. Contudo, esse guia reaparece em uma entrevista que fizemos com Jo Frost, editora de uma das principais revistas voltadas para o mercado de World Music no mundo, *Songlines*, publicada na Inglaterra. Nesse caso, o guia é citado por ser seu editor, Simon Broughton, também editor da revista onde Frost trabalha. Transcrevemos essa parte integral da entrevista pois nela há uma boa discussão sobre a relação entre etnomusicologia e mercado.

¹⁹⁵ Entrevista ocorrida em Berlim, em 17/03/2010.

¹⁹⁶ *The Rough Guides* é uma editora de livros de referência e de guias, de propriedade de Pearson L.C. Essa editora publicou três edições de guias dedicados a World Music, que serão tratados abaixo neste texto. Mais sobre *The Rough Guides* em <http://www.roughguides.com/>, acesso em 10/01/2012.

“Pergunta. A terceira pergunta seria a conexão entre os estudos acadêmicos, especialmente no campo de etnomusicologia, com o mercado. Eu sei que alguns selos, como o Putumayo, têm consultores que são etnomusicólogos. Como é essa conexão para você? Eles te propõem coisas?

Jo Frost. Sim, você sabe, a maior parte escreve como free lancers... Bem, eles são todos freelancers, além dos membros do time da Songlines e o editorial, que somos eu, Simon Broughton e Lucy Wilson, que é meu assistente. Todos os outros que escrevem para a Songlines são free lancers. E vários deles são etnomusicólogos. Eles são especialistas nesse campo da música. Eles podem fazer palestra, podem ensinar essa matéria. Eu acho que nós estamos tentando encontrar um equilíbrio... Eu estou muito a fim de encontrar um equilíbrio, que não irrite as pessoas. Porque eu acho que há um elemento da etnomusicologia que totalmente... ao leitor médio, o interesse musicológico na música pode ser intimidador pelo lado todo do conhecimento... Você sabe, ele pode apenas apreciar a música e não necessariamente ser bombardeado com todas as técnicas, toda a história daquela música. É uma linha tênue, eu acho, ter um especialista escrevendo sobre algo, que eu acho que é importante, ou trazer uma pessoa mais geral para algo.

Pergunta. Eu imagino que haja alguns conflitos entre o mercado e aqueles etnomusicólogos.

Jo Frost. Claro, claro.

Pergunta. Eu leio, é evidente, vários artigos e eles sempre tentam criticar o mercado, etc. Mas ao mesmo tempo eu vou ao *Rough Guides*, editado por Simon [Broughton], e há vários etnomusicólogos como contribuidores.

Jo Frost. Você sabe, algo sobre o *Rough Guides*... Eu acho que é uma fonte de conhecimento, você pode ir tão fundo quanto deseje. Eu acho que no fim ele precisa ser escrito por pessoas que tenham um conhecimento, você sabe, amplo, muito bom sobre música, porque é uma ferramenta, é uma fonte. Por isso ele precisa ser correto e precisa ser um elemento de academicidade [...] Eu não acho que possa escrito apenas por geral... você sabe, por alguém que goste de música africana, que ouve música africana. (...). Mas a dificuldade é tentar achar algo que não seja tão acadêmico, não... Você sabe. É difícil. Mas eu sei... eu tenho várias brigas com pessoas que estudam etnomusicologia e sentem que toda indústria de world music é quase uma trivialidade (...). Por alguma razão, eles parecem pensar que é uma coisa ruim, o que eu discordo¹⁹⁷.

Dessa forma, se percebe que de fato há um relação bastante próxima entre a academia e o mercado no cenário da World Music, sendo essa necessariamente baseada em conflito e colaboração. Contudo, não levamos a pesquisa ao ponto de poder afirmar se as áreas se integram em um campo autônomo, no sentido de Bourdieu. Para tanto, precisaríamos aprofundar nossa pesquisa em uma direção que não nos pareceu interessante e, especialmente, nos voltarmos para

¹⁹⁷ Entrevista feita em Copenhagen, durante a edição de 2009 da Womex.

a investigação dos atores acadêmicos do processo, o que não fizemos. Com isso, relatamos essa experiência de pesquisa para indicar futuras investigações, que entendemos relevantes, mas também para afirmar que ao trabalharmos com o termo World Music e afirmarmos que ele está presente – como mostraremos – tanto na academia quanto no mercado, não queremos dizer que haja uma coincidência de interesses, o que poderia ser pensado em termos de cooptação de uma área pela outra. O que nos limitamos a fazer é trabalhar com o termo e investigá-lo nessas duas áreas para podermos entender, especificamente a partir dele, como é articulado o discurso da diversidade. Procedamos.

A definição larga que o *Oxford Dictionary of Musical Terms*, de 2004, faz de World Music relaciona o termo à etnomusicologia e ao mercado. Segundo o dicionário:

“World Music: usado inicialmente pelos etnomusicólogos para se referirem às diversas músicas locais do mundo, ‘world music’ também se tornou um termo para qualquer música de origem não ocidental comercialmente disponível, e para músicas de minorias étnicas; ele também é aplicado a fusões contemporâneas e colaborações com músicas locais, ‘tradicionais’ e ‘raízes’ e músicas pop e rock ocidentais” (in Adam, s/d: 1).

De fato, é com a etnomusicologia já vista como área de estudo que o termo World Music surge, como afirma o dicionário, algo confirmado por Jennifer C. Post, quando essa diz que “antes dos anos 1990, o foco acadêmico da etnomusicologia foi freqüentemente referido como *world music*. Nível introdutório de cursos etnomusicológicos de faculdades e universidades eram tipicamente chamados de ‘Introdução a World Music’” (Post, 2006: 2). Os cursos de etnomusicologia se institucionalizaram na década de 1950, de início nos Estados Unidos e em seguida na Inglaterra, como herdeiros da musicologia comparada (de tradição que remonta aos anos 1880, na Alemanha. Ver: Nettl, 2005: 3) e da antropologia cultural, sendo que os arsenais metodológicos e teóricos da área nascente advêm preferencialmente daquelas disciplinas. Segundo Alan Merriam, pesquisador fundador da área e autor de um de seus livros seminais, “a etnomusicologia tendeu a ser formada pelas mesmas correntes teóricas que formaram a antropologia, e, de fato, há evidência para indicar que Erich M. von Hornbostel¹⁹⁸, amplamente

¹⁹⁸ O austríaco von Hornbostel foi um dos pioneiros da área ainda chamada de musicologia comparada, considerada como precursora da etnomusicologia. Uma de suas principais contribuições foi o

reconhecido como a figura histórica notável no campo, considerou as duas disciplinas como tendo o mais próximo tipo de relação; outros acadêmicos tiveram a mesma visão” (Merriam, 1964: 4, 5).

Merriam é figura seminal nessa história. Fora ele o secretário das newsletters que circulavam no ano de 1953 nos Estados Unidos entre os pesquisadores do ramo da etnomusicologia (ainda gravada com hífen). A primeira newsletter foi a assinada por Merriam, além de Manfred F. Bukofzer, Frances Densmore, Mieczyslaw Kolinski, David P. MaAllester, William Rhodes, Curt Sachs, Charles Seeger, Harold Spivacke e Richard A. Waterman. A discussão presente nas primeiras newsletters era sobre a formação de uma “organização permanente com afiliação de membros, escritórios, encontros gerais e uma revista”, o que dependeria “do ativo apoio daqueles que recebem esta primeira comunicação”. Nessa, ainda é possível perceber a sucessão da musicologia comparada, pois há a informação de que havia pequeno recurso remanescente da “defunta Sociedade de Musicologia Comparada” que pagaria “mimeografia e postagem de no máximo três edições da Newsletter” (Merriam, Newsletter, 1953). As newsletters geraram em verdade uma organização, Society of Ethnomusicology, e uma revista, “Ethnomusicology”, sendo essa a revista da própria associação. O primeiro número da revista foi lançado em 1958, pela editora da Universidade de Illinois, sendo esse considerado o volume dois da publicação (Merriam, 1958), pois o primeiro seria a coleção de newsletters dos anos anteriores, também publicada. Alan Merriam foi seu primeiro editor. Em 1958 o hífen já havia sido retirado e a etnomusicologia institucionalizada como área acadêmica de estudos.

O próprio termo “etno-musicologia” era bastante recente, tendo sido usado pela primeira vez em 1950 pelo musicólogo holandês Jaap Kunst. Em seguida, na Inglaterra o hífen também cai e a universidade de York se torna a primeira instituição britânica a adotar a etnomusicologia em seus programas de graduação e pós-graduação (Adam, s/d: 3). Os etnomusicólogos envolvidos nesse início da área foram aqueles “que parecem ter primeiro inventado o termo ‘world music’ para descrever formas musicais não-ocidentais” (Adam, s/d: 3).

Dessa forma, a etnomusicologia se forma justamente naquele momento pós-II Guerra Mundial quando a tradição ocidental e suas propostas universais são colocadas em xeque. Como já vimos, é também desse momento a fundação da UNESCO, a valorização da diferença e a

desenvolvimento do sistema de classificação de instrumentos musicais, com Curt Sachs, de 1914, conhecido como sistema Sachs-Hornbostel (von Hornbostel & Sachs, 1914).

crítica aos universais proposta pelos estudos estruturalistas e, em seguida, pós-modernos. Contudo é a partir da década de 1970 que a área se espalha pelo mundo e toma cada vez mais espaço na academia, sendo tal crescimento mais acelerado nas últimas décadas. Na Inglaterra, “nas últimas duas décadas (...) foi visto um crescimento sem precedentes [da etnomusicologia nos departamentos de música], uma expansão que corre em paralelo com as significativas mudanças na orientação da musicologia ‘mainstream’ anglofônica, que passou a abarcar as perspectivas etnomusicológicas”. De fato, naquele país, se em 1993 havia sete departamentos ativos de pesquisa na área, em 2003 eram 19 (Clayton, 2003: 1). A etnomusicologia, portanto, se espalha conforme o multiculturalismo se estabelece e a diversidade cultural se torna enunciado comum.

É importante mostrarmos, então, que World Music surge no mesmo contexto do discurso da diversidade. É isso que, de maneira crítica, aponta Müller, quando diz que “[n]a medida em que a idéia de ‘diversidade cultural’ difunde-se como um valor politicamente correto, gravadoras e distribuidoras fonográficas investem na produção de álbuns e grupos musicais de forma a retratar essa diversidade, atraindo um público consumidor identificado com essa questão. A própria UNESCO passa a editar coleções de pesquisas realizadas por etnomusicólogos na forma de álbuns sob títulos como *Musical Sources* e *Musiques du Monde*” (Müller, 2009: 21).

A relação entre etnomusicologia, World Music e diversidade foi se tornando cada vez mais clara, seguindo passo com a datação que propusemos no capítulo quatro. Um dos fundadores da área deixa o ponto claro:

“Há anos pessoas há me perguntado a mesma questão: ‘Você é um etnomusicólogo?’ Pouco depois de 1950 isso era provavelmente acompanhado por expressões de surpresa e pela crença de que eu estava de algum modo envolvido com música ‘folk’, com música ‘primitiva’, e, particularmente, com ‘música antiga’, e também que eu devia ter freqüentemente a companhia de um gravador. Por volta de 1960, o perguntador traria provavelmente a participação na música gamelã da Indonésia, ou talvez uma habilidade de tocar instrumentos estranhos do mundo. Nos anos 1970, a conversação poderia muito bem incluir o termo música ‘étnica’ ou até mesmo a etimologicamente ultrajante ‘etnomúsica’, e nos anos 80 e 90, a associação livre poderia levar à ‘diversidade’ e à ‘world music’” (Nettl, 2005: 3).

Nesse desenvolvimento, especialmente a partir da década de 1990, a área se torna pródiga em sua relação com o discurso da diversidade. Como Nettle, mais uma vez, coloca, nos anos 1990

“o conceito de ‘diversidade’ se torna a contraparte positiva [da diferença]. Se às crianças foi ensinado evitar ‘outros [othering]’ grupos de pessoas, elas são ensinadas a também reconhecer, apreciar, e celebrar a diversidade. Os etnomusicólogos sempre foram estudantes dos grupos dos ‘outros’, e eles foram os campeões, na academia, da diversidade” (Nettl, 2005: 420).

As transformações pelas quais a área passou nos anos são pensadas em vários momentos deste texto, dentro de nossos interesses de análise. O que nos importa agora notar é que o discurso da diversidade, portanto, que se firma na década de 90, atravessa a área da etnomusicologia relacionado com a idéia de World Music. Mas não é só. A etnomusicologia, desde sua fundação, demonstra esse discurso no que ele tem de essencial: a re-articulação da relação entre o universal e os particulares.

Como a antropologia, a etnomusicologia surge na negativa dos universais propostos pela cultura européia. Seu grande par opositor é a musicologia, que tradicionalmente tomou a música ocidental com a definidora da música em si (Small, 1998: 3; Baumann, 1996: 33, 4). “A música dos outros povos” teria sido “muito abusada e caluniada” pelo ocidente, aponta Merriam, sendo essa crítica um dos fundamentos da etnomusicologia (Merriam, 1964: 8). O autor toma então *The Oxford Universal Dictionary*, de 1955, e transcreve seu verbete “*music*”, que define o léxico como “[a]quela das belas artes que se relaciona com a combinação dos sons com uma visão da beleza e da forma e a expressão do pensamento e do sentimento”. No *American College Dictionary*, de 1948, música é definida como “uma arte do som no tempo que expressa idéias e emoções em formas significantes através de elementos de ritmo, melodia, harmonia e cor” (in: Merriam, 1964). A crítica de Merriam é clara:

“É significativo que se note que ambas as definições procedem da premissa de que música precisa ser apenas definida em termos ocidentais. Música em outras culturas não é necessariamente relacionada com o belo tal qual; o problema de expressão de idéias e emoções pela música é definitivamente uma que não foi finalmente resolvida; e muitas músicas não usam o elemento da harmonia. Nem são as definições úteis do ponto de vista do cientista social, pois elas não nos falam nada sobre o elemento do acordo social que tem um papel importante na formação do som” (Merriam, 1964: 27).

A crítica à visão ocidental sobre música leva à não aceitação daqueles universais propostos no século XIX em relação à música, que vimos no capítulo dois. Os etnomusicólogos, contudo, como deveras os antropólogos, em geral não negam a existência do universal. Não

fazem como os pós-estruturalistas que postulam a inexistência da possibilidade de universais (ver nota 99), mas os buscam em outro lugar, em que o universal não parte de uma noção vinculada a uma cultura e, dela, espalhada para todas as outras, servindo de régua de medida para seus processos. Em verdade, a música não pôde mais ser vista como uma linguagem universal. Merriam cita para validar o argumento uma pesquisa de Robert Morey, feita em 1940. O autor da pesquisa tomou peças de Schubert, Davies, Handel e Wagner que “expressavam medo, reverência, raiva e amor, respectivamente”, e Beethoven, “escolhido porque não expressava uma emoção humana reconhecida”, e as expôs a pessoas na Libéria. A conclusão foi a seguinte:

“A música ocidental não é reconhecida por Loma da Libéria como expressando emoção. As expressões musicais das emoções ocidentais não extraem nos garotos da Libéria quaisquer padrões de respostas comuns a todos de nossos grupos pesquisados (...). Música, dita para expressão emoção a um especialista em música e emoção na sociedade ocidental, não expressa emoção nos ouvintes cujo treinamento musical e social é diferente daquele do compositor da música” (in Merriam, *Anthropology of Music*, 1964: 11, 12).

Ao contrário do que se pensava no século XIX, uma peça romântica não extrai emoções universais, mas tem sua recepção condicionada aos aspectos culturais. Dessa forma, a própria noção de música como categoria universal é negada e “cada cultura decide o que chamará ou não de música” (Merriam, 1964: 53). Essa percepção, contudo, não contraria a existência de universais. Para a etnomusicologia, se a música não é uma linguagem universal, sua existência, condicionada à ambientação cultural, está em todo lugar e, portanto, em si é universal. Outro livro fundador da área, de 1973, propõe essa universalidade de forma clara:

“Música é um produto do comportamento de grupos humanos, seja formal ou informal: é som humanamente organizado. E, embora sociedades diferentes tendam a ter diferentes idéias sobre o que se aceita como música, todas as definições são baseadas em alguns consensos de opinião sobre os princípios nos quais os sons da música devam ser organizados” (Blacking, 1995: 10).

Pouco nos importa a concordância com essa definição, de fato bastante repetida em diversos textos da área (ver Nercessian, 2002). O que nos vale notar é que o universal da música é afirmado, mas apenas na soma das diversas visões que as sociedades possuem sobre suas

músicas e em um traço comum – no caso o fato de ser o som humanamente organizado – com o qual se possam relacionar diferentes expressões ao denominador comum, música. Alguns autores buscaram ir mais longe e concretamente dizer o que há de universal na música. Após proporem que a música é universal, embora não seja uma linguagem universal, argumentam os autores do livro *Excursions in World Music* que o primeiro universal seria o canto, mas que todas as culturas também produzem algum tipo de instrumento. Por fim, concluem que “se a música é um universal cultural, não é uma língua universal. (...). A música é encontrada em todas as culturas, mas o mundo de músicas consiste de músicas que não são mutuamente compatíveis” (Nettl, Capwell, Bohlman, Wong, & Turino, 2001: 10). É isso também que está no site da UNESCO que promove seu disco *Musical Sources*, citado acima por Müller: “essas trinta faixas fascinam o ouvinte do começo ao fim. A escolha pedagógica permite um número de referência e comparações. Música do Mundo fala de povos com sua única originalidade e da Humanidade em toda sua preciosa diversidade” (UNESCO, 2011). A Humanidade (o universal) é, portanto, definida pela diversidade; mais uma vez aqui podemos afirmar que o discurso da diversidade não nega necessariamente o universal, mas recoloca sua relação com o particular, partindo desse último em suas formulações.

Nos basta por hora o descritivo do objeto e podemos passar para o outro espaço em que a World Music é encontrada e, por consequência, o discurso da diversidade. No fim da década de 1980 o mercado de música passa a compartilhar com a academia o termo World Music e esse passa a ocupar as prateleiras de discos nas pequenas e nas grandes lojas da Europa e dos Estados Unidos. Se o uso do termo pela etnomusicologia ocorre em um processo histórico difícil de definir uma data de nascimento, no mercado, embora o termo talvez seja ainda mais ambíguo, seu mito fundador (apud Müller, 2009: 22) tem hora, dia e local. Em 29 de Junho de 1987, uma série de selos, diretores de festivais e profissionais de mídia, europeus e norte-americanos, que trabalhavam já havia alguns anos com música fora do cânone anglo-saxônico, pop ou clássico, se reuniram para traçar uma estratégia de marketing para seus produtos¹⁹⁹. A questão principal da

¹⁹⁹ Estiveram reunidos nesse dia: Chris Popham, Ben Mandelson, Roger Armstrong, Ted Carroll (GlobeStyle/Ace Records); Jonathan Rudnick (Crammed US/freelance); Amanda Jones, Thos Broman, Steve Haddrell (Womad); Charles Gillett (Oval); Mark Kidel (Channel 4); Ian A. Anderson, Lisa Warburton (Folk Roots/Rogue Records); Anne Hung, Mary Farquharson, Nick Gold (AWW/World Circuit); Scott Lund (Sterns/Triple Earth); Iain Scott (Triple Earth/Sterns – Triple Earth); Chris Stapleton

reunião era encontrar um termo comum (entre os diversos que vinham sendo utilizados) que servisse de categoria para que se criasse um espaço na prateleira das lojas, assim como que facilitasse o trabalho de mídia. David McLoughlin, que trabalhou como importador de discos na Tower Records de Londres²⁰⁰ (considerada a maior loja de discos do mundo até seu fechamento em 2006), nos deu uma entrevista em que confirma a necessidade. Segundo ele, poucos discos fora do cânone pop/rock anglo-americano ou clássico chegavam à loja e quando chegavam eram colocados arbitrariamente nas mais diversas prateleiras. “Muitas vezes esses discos eram colocados em Easy Listening, dentro do departamento de música vocal; outra tantas, eram colocados em Rock ou Jazz. Era arbitrário. Na verdade, dependia muito mais da imagem que tínhamos da gravadora [se era de rock, de jazz, etc] do que da música em si”²⁰¹.

Vejamos, então, um dos itens do relatório da reunião citada que expõe bem a preocupação:

“Foi acordado que nós deveríamos criar um nome genérico sob o qual nosso tipo de catálogo pudesse ser labelizado para focar atenção no que nós fazemos. Nós discutimos vários nomes de nosso tipo de música(s) e em uma votação ‘World Music’ foi acordado como o ‘banner’ sob o qual todos deveríamos trabalhar. Outras sugestões foram ‘World Beat’, ‘Hot...’, ‘Tropical...’ e vários outros. Foi sugerido que todos os selos presentes usassem ‘World Music’ em suas capas de discos (para dar uma clara indicação de destinação ao ‘Catalogue sob...’²⁰²) e também para todo material de publicidade etc. Seguiu-se uma discussão sobre se ‘World Music’ deveria ou não ser apresentado como um logo desenhado ou apenas como um tipo de face específico. A discussão seguiu à extensão na qual isso poderia engendrar exclusividade de elitismo, assim se clamando a questão sobre como qualquer outro selo/organização pode entrar no clube. A discussão se centrou em volta do possível conflito entre o objetivo comercial de curto prazo de promover ‘World Music’ (patrocinado, promovido e pago por nós), e o objetivo de mais longo termo de estabelecer ‘World Music’ como o termo genérico desse tipo de música como Reggae/Soul/Disco etc. (não-exclusivo e aberto para todos). Artistas de design foram solicitados para a próxima reunião” (Minutes Of Meeting Between The Various ‘World Music’ Record Companies And Interested Parties, Monday 29th June 1987, 2011).

(Blues & Soul); Joe Boyd (Hannibal) (Minutes Of Meeting Between The Various ‘World Music’ Record Companies And Interested Parties, Monday 29th June 1987, 2011).

²⁰⁰ Hoje McLoughlin é gerente do projeto Brasil Music Exchange, executado pela BM&A – Brasil Música e Artes.

²⁰¹ Entrevista feita em 30 de novembro de 2011, em São Paulo.

²⁰² Refere-se aqui à prática das lojas, que recebiam instruções das gravadoras sobre onde colocar os discos, em qual prateleira, por exemplo.

Sem qualquer participação, que tenhamos identificado, de etnomusicólogos, outras duas reuniões se seguiram, ambas no pub *Empress of Russia*, em Londres, respectivamente em 13 e 27 de julho de 1987, e dois textos destinados à mídia foram formulados (ver todo o histórico em *World Music History*, 2011). Os selos decidiram produzir uma fita, com faixas de cada um, enviar à mídia e aportar um pequeno valor de promoção. Ademais, as gravadoras de fato passaram a adotar uma estratégia para forçar que as lojas catalogassem os discos sob a nova categoria: na contracapa dos discos, então, havia o aviso “File under World Music” (Catalogue sob World Music). O resultado dessa história é conhecido: World Music se tornou uma categoria de mercado, usada não apenas pelo “clube”, mas por quaisquer outros selos e artistas, e se firmou como o genérico para toda a música percebida como não-ocidental. E, de fato, como nos confirma David McLoughlin, a partir de 1987 a música não-ocidental passou a habitar as novas prateleiras de World Music (na Tower Records a prateleira foi aberta dentro do departamento de Jazz) e tanto a oferta quanto a demanda aumentaram exponencialmente. “A partir disso passou realmente a haver uma grande variedade de título de artistas do resto do mundo e uma procura por isso”²⁰³.

O desenvolvimento desse mercado, assim como o conflito em torno dessa categoria (homogeneizadora para uns; responsável pela abertura do mundo à música não-ocidental para outros) aparecerão, conforme nossos interesses analíticos, em vários momentos deste texto. O que nos interessa agora é notar a contemporaneidade da afirmação da World Music com os outros processos de valorização da diferença e sua relação com o discurso da diversidade.

Lembremos que o fim da década de 1980 é justamente o momento em que o multiculturalismo entre em voga e em pouco antecipa tanto a discussão sobre exceção cultural quanto a valorização da diversidade cultural. Isso não é uma coincidência. Uma das principais rádios que adotaram a World Music em sua programação surgiu em Berlim, em 1994, com o nome *Multikulti* (a rádio existiu até 2009) e se caracterizou, ainda, por transmitir programas em diversas línguas, entre elas, além do alemão: árabe, curdo, italiano, grego, persa, vietnamita, albanês, romano, espanhol, macedônico, esloveno e russo. Entrevistamos seu primeiro redator, Johannes Theurer, que hoje é o diretor do *World Music Charts Europe*, uma organização que reúne mais de 40 programas de rádio voltados para World Music no continente, e da *Dismarc*

²⁰³ Entrevista feita em 30 de novembro de 2011, em São Paulo.

(ver nota 127). A questão do multiculturalismo é presente na formação da rádio. Theurer nos narra que se mudou para Berlim em 1974, onde estudou filosofia, propaganda e ciências musicais. Pois foi justamente na cidade que se interessou pela “música do resto do mundo”. “Berlim era naquele tempo (...) incrivelmente internacional (...). Quem era curioso e queria viver algo novo, se orientava para Berlim”²⁰⁴. Ainda, Theurer nos conta que em uma pesquisa que fez sobre a história do rádio, em 1978, percebeu que havia uma “demanda cultural” para os imigrantes, sendo que pouco recurso para atendê-la estava disponível. Mas “eles são uma parte da cidade”, Theurer diz, sendo que sua integração se dava “apenas pelo trabalho” e não pela cultura, algo que precisava ser corrigido; a Multikulti seria uma ferramenta proposta para tanto.

De fato, a orientação política que se relaciona ao multiculturalismo é bastante presente no começo da World Music. Borkowski iniciou suas atividades na música promovendo, em 1979, um concerto beneficente em prol dos refugiados do Afeganistão. E perguntado se há um orientação política no seu trabalho, ele respondeu que “na origem havia muito a ver com isso, pois a Alemanha teve uma parte importante na história mundial do século XX, uma parte horrível (...)”²⁰⁵.

Embora tanto Theurer quanto Borkowski apontem que pouco receberam apoio financeiro governamental, que se pese o fato de a rádio Multikulti ser pública, se nota que o mercado de World Music surge naquilo que Borkowski chamou de “*Zeitgeist*”, em um interesse existente pelo multiculturalismo, pela cultura de outros povos, pelo olhar que quebrasse o cânone europeu. Não a toa, se “no início dos anos 80 era possível contar os principais artistas de world music em duas mãos (...) nos últimos 20 anos a atividade cresceu exponencialmente (...)” (Adam, s/d: s/p). E alguns artistas de fato se tornaram estrelas internacionais, como Ali Farka Toure, Fela Kuti, Youssou N’Dour, Angélique Kidjo (Adam, s/d), sendo que alguns chegaram a se tornar grandes sucessos de venda, como Ladysmith Black Mambazo, Caoma, Mory Kante e os músicos do Buena Vista Social Club, todos com milhões de discos vendidos.

Quardamos as problematizações para o decorrer do texto. O que importa é que o leitor tenha no momento em mente que no começo da década de 1990 se forma realmente um mercado, na Europa e nos Estados Unidos, para o setor nascente da World Music, onde podemos encontrar suas estruturas mediáticas bem marcadas (como as revistas fRoots e Songlines; os sites

²⁰⁴ Entrevista com Johannes Theurer, feita em Berlim em 2/12/2009.

²⁰⁵ Entrevista ocorrida em Berlim, em 17/03/2010.

Mondomix e World Music Central); seus festivais (como Womad); suas feiras (Womex); seus selos (Piranha Musik, World Circuit, Crammed Disc, Real World, Stern's, Putumayo), seus programas de rádio (BBC 3, Multikulti), seus prêmios (Womex Award, BBC Radio 3 Award, Grammy) e suas estrelas. Ainda, que se perceba que esse mercado se desenvolveu dentro de um contexto específico, de valorização da diferença na Europa e nos Estados Unidos (e, é importante que lembremos, do apogeu da indústria fonográfica no mundo)²⁰⁶, que fora refletido nas políticas e nos debates multiculturalistas, tanto quanto no trabalho da antropologia e da etnomusicologia. Portanto, a World Music se desenvolve como mercado em um contexto do discurso da diversidade.

Realmente, a relação entre World Music e diversidade também é encontrada no mercado, tanto quanto o é na etnomusicologia. Além da relação já mostrada entre esse mercado e a UNESCO, no lançamento de discos voltados para o tema da World Music, a diversidade é valor promocional para vários atores. A Piranha Musik se diz estar “introduzindo estrelas locais, (...) de origem africana, cigana & balcânica, latina e oriental para uma audiência internacional. Diversidade rege, o mundo é nossa cultura”²⁰⁷. O selo norte-americano Putumayo promove o CD “Israel” como “uma nova geração de artistas israelenses que exploram as excitantes e diversas tradições musicais desse Oriente Médio Multicultural”²⁰⁸. E uma agência de shows inglesa,

²⁰⁶ O apogeu desses selos se encerra também com as mudanças na indústria fonográfica atual. Um selo como a Stern's, que chegou a ter mais de 50 funcionários no início da década de 1990, hoje possui dois empregados, segundo seu proprietário, Robert Urbanus (narrado a nós em conversa informal que mantivemos em 3/10/2011, no Rio de Janeiro). Urbanus também era o proprietário da loja Stern's, a primeira na Inglaterra especializada em música da África. Essa loja, segundo também nos informou, encerrou suas atividades e hoje se tornou uma casa de apostas em corridas de cavalos, como ironicamente nos narrou Urbanus. É importante também termos em mente que a importância da World Music para nossos interesses se dá menos por sua relevância de mercado do que por ser um objeto no qual encontramos o discurso da diversidade em sua forma mais acabada. De fato, embora no início da década de 1990, como colocamos, esse gênero teve boas vendas de discos, nunca se chegou perto daqueles que mais vendem, como o pop. Em 2004, em pesquisa que envolveu 16 países, a categoria foi traço em 8 deles; 1% em 4; 2% em 3; e 3% (o máximo), em 1 (França) (Gebesmair, 2008: 50). O que importa, contudo, não é o sucesso da categoria no mercado, mas sua colocação e a articulação do discurso da diversidade, que está nela, mas também espalhada pelo mercado mais amplo de música. Os países pesquisados por Gebesmair foram: Estados Unidos, Bélgica, Alemanha, França, Holanda, Letônia, Áustria, Polônia, Rep. Tcheca, Inglaterra, Uruguai, Malásia, Paquistão, Coreia do Sul, Brasil e Austrália (Gebesmair, 2008: 50).

²⁰⁷ Catálogo Piranha Musik: “Travel With Your Ears”, 2007.

²⁰⁸ 2008 Putumayo Calendar, em página dedicada ao CD “Israel”.

Konimusic, diz ter como objetivo “dar a você um gosto da vitalidade, do talento e da diversidade cultural da música de dança de raiz internacional”²⁰⁹.

Fechamos essa pequena introdução ao objeto propondo que também o mercado de World Music afirma o universal pela valorização do particular. A Putumayo, mais uma vez, nos dá um bom exemplo disso quando lança o disco intitulado “One World, Many Cultures” (“Um Mundo, Muitas Culturas”), que teria “colaborações entre muitos dos mais importantes músicos do mundo”²¹⁰. Veremos isso com mais esmero no capítulo seguinte, quando poderemos notar que a tendência em marcar os gêneros musicais por hífen, e não resumi-los a uma categoria universal, reflete essa reposição da relação entre o universal e o particular articulado pelo discurso da diversidade.

Tomemos então World Music como nosso objeto, visto na etnomusicologia e no mercado, para notar que de todas suas possíveis definições, e dos conflitos que nele existem, o local é privilegiadamente valorizado como índice de definição da diferença.

Local, valor de diferenciação e capital de confiança

Uma das principais revistas do mercado de World Music, fRoots, baseada na Inglaterra, possui o seguinte moto: “Local Music From Out There” (“Música local de lá de fora”). Devemos entender isso assumindo o local como índice privilegiado de diferenciação no discurso da diversidade na World Music. Retomamos, assim, o fulcro da tese deste trabalho, segundo a qual a diferença é uma construção social e alguns índices, em determinadas condições históricas e sociais, se tornam suficientes para a diferenciação. O local, mas não qualquer lugar como se verá (precisa ser o “de lá de fora”), possui essa legitimidade na contemporaneidade.

A valorização do local se dá em oposição a certa percepção de homogeneidade empreendida pelo imperialismo cultural, em um momento, e pela globalização em seguida, algo que já vimos no primeiro capítulo. Milton Santos afirma que “não distinguiríamos entre unidade e diversidade, se não soubéssemos que a unidade é o próprio do Planeta e da História, e a diversidade é o próprio dos Lugares” (Santos, 2008: 30). De outro modo, Ulf Hannerz afirma que “se ‘globalização’ literalmente se refere ao aumento na interconectividade, nós temos que

²⁰⁹ Folheto “Konimusic: contemporary African & World Music traditions”, recolhido em 2009.

²¹⁰ 2008 Putumayo Calendar, em página dedicada ao CD “One World, Many Cultures”.

perceber que localmente e regionalmente, ao menos, pode haver histórias de desglobalização também” (Hannerz, 1996: 18). Em outras palavras, o local se colocaria contra o global, assim como o particular se colocaria contra o universal, o que é dizer que o particular seria encontrado nos locais. Já debatemos sobre a imprecisão desses sintagmas no segundo capítulo e fecharemos este capítulo com isso, mas agora importa perceber que seria no local, nas ações sociais localizadas, que as diferenças seriam produzidas. Dessa forma o local se torna índice privilegiado de diferenciação na World Music.

É fácil perceber que a etnomusicologia e o mercado se basearam no local para marcar a diferença em seu objeto, World Music, em contraposição ao suposto caráter homogeneizador tanto da música clássica europeia quanto da pop anglo-americana. Diz Nettl que “por quase toda a história da etnomusicologia, o fator mais importante a prover informação foi ‘localização, localização, localização’” (Nettl, 2005: 320). Em verdade, na etnografia moderna, de onde a etnomusicologia e – em algum grau o mercado – retirou parte de suas práticas, o local é visto como o espaço do autêntico. Como coloca James Clifford, a “existência social autêntica está, ou deveria estar, circunscrita a lugares cerrados, como os jardins dos quais derivo seus significados europeus, a palavra ‘cultura’. Concebia-se a residência como a base local da vida coletiva, a viagem como seu suplemento” (Clifford, 1999: 13).

Contudo, tanto a etnologia quanto a etnomusicologia dos últimos anos (vinte anos, talvez) foram capazes de dinamizar o local, que deixou de se referir a um sistema cultural fechado – no sentido primeiramente proposto pela antropologia cultural, tal qual nos padrões culturais de Ruth Benedict (Benedict, 2005) – para entendê-lo em suas dinâmicas. A figura da viagem, como será trabalhado no último item desse capítulo, assim como do encontro e das trocas culturais são marcantes nas pesquisas mais contemporâneas.

“Neste contexto da diversidade e da mobilidade é onde temos que localizar o estudo do local nas sociedades contemporâneas. É dizer que temos que pensar nas comunidades locais não como territórios com fronteiras claras e definidas. Tampouco como comunidades homogêneas em seu interior já que seus residentes são diversos e na medida que esses lugares não servem às pessoas da mesma maneira”. (Safa, 2003: 172).

Isso, contudo, não retira o local das descrições musicais. Ao contrário, seja como referência à mudança ou à permanência, ele é constante nas propostas de investigação. Podemos

afirmar que, de qualquer modo, o local é sempre clamado, seja na determinação da música que se estuda, seja em sua promoção para a venda.

Embora a referência ao local possa ser encontrada em quase todo texto da etnomusicologia, tomemos a *Garland Encyclopedia of World Music* (Nettl, Stone, Porter, & Rice, 1998-2003) como exemplo dessa presença privilegiada. Essa enciclopédia, dedicada aos estudos acadêmicos voltados para a etnomusicologia, foi publicada entre 1998 e 2002 e reúne, em 10 volumes, mais de 10.000 páginas, contendo contribuições relativas a lugares específicos em relação aos quais uma música é descrita. Nas contribuições, há uma lista de palavras-chave que se referem aos itens (sub-seções) do texto. Nós tomamos essas palavras-chave e buscamos organizá-las em alguns grupos, sendo que no caso deste capítulo interessa apresentar dois dos grupos: tradição e mudança. Sob o primeiro termo organizamos uma série de vocábulos que apareceram então como palavras-chave nessas contribuições e que podíamos relacionar com uma idéia de não transformação; sob o segundo termo, a intenção foi reunir vocábulos que se relacionassem ao dinamismo e à mudança. Assim, sob tradição reunimos os seguintes vocábulos, quando apareciam: “história total ou antiga”, “tradição”, “imigração antiga”, “história da música”, “padrão”, “legado” e “preservação”, e suas variantes óbvias (como “música tradicional”, por exemplo). Sob mudança, reunimos os termos: “aculturação”, “imigração pós colonial ou urbana”, “pop”, “dinamismo”, “interação”, “mass media”, “música para entretenimento”, “música tradicional no mundo moderno”, “indústria”, “evolução”, “tendências”, e suas variantes óbvias.

Nossa intenção com a criação desses dois grupos foi notar quantas das contribuições tratariam de questões estáticas e quantas de mudança em um universo voltado para a World Music. Como método, aceitamos que algumas contribuições falem sobre os dois grupos, quando ocorria que palavras-chave desses estivessem presentes na mesma contribuição. Assim, se uma contribuição possuía como palavras-chave tanto “padrão”, o que consideramos no grupo tradição, quanto “dinamismo”, o que consideramos no grupo mudança, essa contribuição seria relacionada aos dois grupos ao mesmo tempo. Ainda, tomamos mais algumas medidas que se relacionam a cada contribuição específica. Por exemplo, não consideramos rock nem como mudança, nem como tradição, pois, como se sabe, esse estilo musical é ambíguo nessa relação. Contudo, quando em uma contribuição havia uma palavra-chave “tradição” e também “rock”,

consideramos essa tanto relacionada à tradição quanto à mudança, entendendo o “rock”, nessa articulação, como sinal de dinamismo. Essas ponderações foram feitas em outros momentos, com outros vocábulos²¹¹.

Ressaltamos que nossa pesquisa se resumiu às palavras-chave e não aos textos extensos das contribuições. Muito embora tenhamos lido algumas das contribuições, não lemos todas e, portanto, não levamos em conta quaisquer textos extensos na determinação dessa investigação específica, no intuito de não corromper o método. Apenas as palavras-chave, no modo que explicamos acima, foram levadas em consideração. Isso limita os resultados, como é óbvio. Também é um limitante o fato de que as palavras-chave sejam relacionadas a grupos que nós criamos e que, embora tenhamos sido vigilantes, há uma grande dose de subjetivismo em nossa organização. Com isso, entendemos que o resultado que temos pode apenas ser pensado em números grandes e não em comparação entre contribuições. Não se pode, por exemplo, comparar as contribuições relativas à África (em seguida mostramos a organização dos volumes), com aquelas relativas a América do Sul, México, América Central e Caribe para se dizer que em relação ao primeiro se fala mais em tradição e em relação ao segundo mais em mudança, por exemplo. Tal perspectiva dependeria de uma análise mais aprofundada, que fosse além das palavras-chave. Nos limitamos aqui a mostrar que, de fato, a etnomusicologia contemporânea não mais se firma apenas na tradição, mas também busca dar conta da mudança. É isso que conseguimos dizer ao notarmos, então, que 271 contribuições (53,24%) possuem palavras-chave relacionadas à mudança, enquanto que 257 (50,49%) possuem palavras-chave que podemos relacionar à tradição²¹². Essa distribuição confirma a visão de diversos autores (Slobin, 1993: 4, 5; Post, 2006; Nettl, 2005; Nercessian, 2002), segundo a qual a etnomusicologia, como de resto a etnologia contemporânea, se dedica hoje tanto à tradição quanto à mudança, abandonando uma prática inaugural voltada apenas para o primeiro processo.

²¹¹ Quando há, em uma mesma contribuição, neo tradição ou renascimento da tradição, anotamos nos dois grupos, pois há sinal de dinamismo. O mesmo quando há como palavra-chave “continuidade e mudança”. Também anotamos nos dois grupos quando há, em uma mesma contribuição, palavras-chave com datas diferentes e longínquas, por exemplo uma que trate de música em 1800 e outra em 1900. Consideramos que a contribuição trata de tradição (pelas datas longínquas) e dinamismo (pelas diferentes datas).

²¹² A soma ultrapassa 100% pelas razões apontadas acima, segundo as quais uma contribuição pôde ser relacionada aos dois grupos.

Contudo, a prova do dinamismo não exclui o fato de que toda a Enciclopédia se baseia no local para sua organização, confirmando seu privilégio na World Music. Dos dez volumes, nove se organizam desse modo. Vejamos quais sejam: Vol. 1: Africa (Stone, 1998); Vol. 2: South America, Mexico, Central America, and the Caribbean (Olsen & Sheehy, 1998); Vol. 3: The United States and Canada (Koskoff, 2001); Vol. 4: Southeast Asia (Miller & Sean, 2000); Vol. 5: South Asia: The Indian Subcontinent (Arnold, 2000); Vol. 6: The Middle East (Danielson, Scott, & Reynolds, 2002); (Provine, Yoshiko, & Witzleben, 2002); Vol. 8: Europe (Rice, Porter, & Goertzen, 2000); Vol. 9: Australia and the Pacific Islands (Kaepler & Love, 1998). O último volume que forma a enciclopédia é o Vol. 10: The World's Music: General Perspectives and Reference Tools (Stone, Vol. 10. The World's Music: General Perspectives and Reference Tools, 2002), que trata das práticas e teorias da área.

Dessa forma se nota que o local, seja ele na determinação de origem musical que se mistura ou se mantém intacta, seja ele como espaço de encontros culturais, é índice de determinação de diferença. É a partir dele que os editores da Enciclopédia podem afirmar músicas relacionadas a povos específicos como expressões particulares, como se nota na própria declaração a seguir:

“Acadêmicos criaram vários tipos de enciclopédia devotadas à preservação e transmissão de conhecimento sobre o mundo. O estudo da música foi ele próprio objeto de numerosas enciclopédias em várias línguas. Ainda, até agora o termo *enciclopédia de música* foi sinônimo de pesquisas de história, teoria, e prática de performance baseada em tradições européias. Em Julho de 1998, os editores de *The Garland Encyclopedia de World Music* se reuniram para um encontro a fim de determinar a natureza e o escopo do novo empreendimento massivo. Para isso, a primeira enciclopédia devotada à música de todos os povos do mundo, os editores decidiram ir contra a aproximação tradicional alfabética que compartimenta o conhecimento de A a Z. Ao contrário, eles escolheram uma aproximação geográfica, na qual cada volume se devota a uma região e cobertura particulares, atribuídas a especialistas do mundo em específicas culturas musicais” (Kaepler & Love, 1998: xi). (Nossos grifos).

A aproximação geográfica, como se vê, é uma escolha, entre outras possíveis. Contudo, uma escolha que, argumentamos, é típica do discurso da diversidade na música²¹³. Se tomarmos,

²¹³ Enciclopédias editadas na área da etnologia também parecem seguir a mesma base de localização. Damos apenas mais um exemplo para confirmarmos o argumento. *The Encyclopedia of the Peoples of the World* afirma que “nesta Enciclopédia Estados-nações separados possuem seus próprios verbetes, assim

por exemplo, os primeiros volumes da revista *Ethnomusicology* de cada ano 2003 e 2004 (Manuel, 2003; 2004), percebemos que há nove artigos publicados e treze livros resenhados, no total. Dos artigos publicados, 100% deles trazem nos próprios títulos uma menção a um local ou a um grupo cultural; dos livros resenhados, 77% trazem as mesmas menções (dez: seis na edição de 2003, Vol. 47, e quatro na edição de 2004, Vol. 48).

Mas percebamos que a valorização do local como índice de diferenciação se encontra em todo lugar também no mercado. Quando olhamos para a lista de músicas tocadas nas rádios européias relacionadas a World Music (ver World Music Charts Europe, 2011), notamos que o país de origem do artista é regularmente marcado. Também quando olhamos para a lista de artistas que já se apresentaram na feira de World Music Womex a eles necessariamente um país (ou mais, como se verá adiante) é atribuído, algo que está nos próprios guias da exposição, ao lado do nome do artista. A propósito, o diretor da Womex no ano de 2009, Gerald Seligman, é claro em relacionar o país à diversidade, como nesta entrevista que deu. “A cada ano mais e mais artistas propõem shows. Este ano [2009] havia por volta de 640 de 107 países. Ao final, foram escolhidos artistas de 40 países. Eu me arriscaria a dizer que esse evento [Womex] terá a maior variedade de artistas do que qualquer outro evento no mundo” (Seligman, 2008). Está claro que essa presunção de variedade se dá pelo número de países aos quais os artistas seriam relacionados, sendo, portanto, o local o índice de diferenciação.

Tal afirmação da localidade pode ser encontrada em praticamente qualquer lançamento do setor de World Music e raras são as menções aos artistas sem que estejam acompanhadas dos lugares com os quais a esses se atribui relação. Também um dos prêmios mais legitimados do setor de World Music, BBC Radio 3, que ocorreu anualmente até 2008, baseava suas categorias, entre outras, em questões geográficas. A lista de categorias foi a seguinte no último ano: Africa, Americas, Middle East & North Africa, Asia/Pacific, Europe, Culture Crossing, Newcomer, Club Global e Album of the Year (BBC Radio 3, 2011). Podemos notar a mesma prevalência do local quando olhamos para o principal guia do setor, a publicação *The Rough Guides to World Music*, aqui já mencionada. Em sua edição de 1994 (Broughton, Ellingham, Muddyman, &

como cada um dos grupos étnicos que eles compreendem” (Gonen, 1993). A questão étnica será tratada no próximo capítulo. Lembramos aqui apenas que esta Enciclopedia é dividida da seguinte maneira: North Africa, Eastern Europe, Northern and Central Asia, North America, Western Europe, Africa, East Africa, Middle East, Oceania, Mexico, Central and South America, Native People of North America, Central America, Central Asia, East Asia.

Trillo, 1994), o guia também dividiu o mundo geograficamente, da seguinte maneira: Chapter 1: The Celtic World; Chapter 2: From the Baltic to the Balkans; Chapter 3: Mediterranean and Maghreb; Chapter 4: The Nile and the Gulf; Chapter 5: The Indian Subcontinent; Chapter 6: West Africa; Chapter 7: Central and East Africa; Chapter 8: Southern Africa; Chapter 9: The Far East. Já em 2000 houve uma nova edição do guia, agora dividido em dois volumes (Broughton, Ellingham, & Trillo, 1999), e também a geografia serviu de ordenação: Vol. 1: Africa, Europe and the Middle East; Vol. 2: Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific. Em 2006, uma nova edição e uma nova expansão; agora o guia traz três volumes: Vol. 1 Africa & Middle East; Vol. 2. Europe, Asia & Pacific; Vol. 3.: The Americas & Caribbean (Broughton, Ellingham, & Lusk, 2006).

Em 2006, na França, a Cité de la Musique em parceria com Mondomix (tido como a principal mídia online dedicada a World Music na Europa²¹⁴) lançou seu *Petit Atlas des musiques du monde*. Mais uma vez foi a geografia – o que se é de esperar por se tratar de um Atlas – que organizou os capítulos (Arnaud, Benaïche, & Zbinden, 2006): 1. Afrique de l’Ouest; 2. Afrique de l’Est; 3. Afrique centrale; 4. Afrique australe et océan Indien; 5. Amérique native; 6. Amérique du Nord et centrale; 7. Caraïbes; 8. Amérique du Sud; 9. Orient arabe; 10 Orient turco-persan; 11. Sous-continent indien; 12. Extrême-Orient; 13. Méditerranée; 14. Europe de l’Ouest; 15. Europe du Nord; 16. Europe orientale et continentale; 17. Australie et Océanie. Já um outro guia, agora do Canadá francês, também da área, decidiu por organizar o mundo da seguinte maneira: l’Afrique, l’Asie, l’Europe, l’Amérique, l’Océanie (Bensignor, 2002).

Tantos outros exemplos que recolhemos na pesquisa poderiam ser aqui trazidos, mas isso apenas repetiria o ponto que nos parece já colocado: o local é determinante como índice de diferenciação musical. Em todos esses guias e enciclopédias, sob os grandes grupos de localidades, outros tantos se abrem, as vezes relacionados a países, outras tantas a regiões infra-nacionais, além daqueles ligados a grupos étnicos. O que importa notar é que o local se torna presença constante, sendo que sua representação, em cada texto, em cada discurso, é definida de uma maneira. Percebamos que cada exemplo trazido acima dividiu o mundo em “locais” diferentes.

²¹⁴ <http://www.mondomix.com/>. Acesso em 03/12/2011.

Essa valorização do local foi percebida por alguns atores como sua fetichização. Pensando especificamente no mercado de World Music, Ana Maria Ochoa afirmou que “o local se converte em fetiche, disfarçando ‘as forças dispersas de produção global’” (Ochoa, 1999: 260). A mesma lógica é colocada, de modo mais abrangente, por Arjun Appadurai. Para ele “a localidade (...) se transforma em fetiche, que disfarça as forças dispersas globalmente que, na verdade, dirigem o processo de produção. (...)” (Appadurai, 2005: 229). Os autores tocam em uma questão fundamental sobre a qual queremos tratar em relação a duas dinâmicas: a globalidade do local e a determinação racional do local.

De saída, é importante termos claro que o início da World Music foi marcado por uma relação clara, na qual o destino das pesquisas e dos produtos relativos se voltava para Europa e Estados Unidos. Se essa destinação européia e norte-americana era um fato na etnomusicologia, em seu princípio, e no mercado, no início dos anos 1990, é preciso ponderar que já não ocorre da mesma maneira na contemporaneidade. De fato, departamentos de etnomusicologia se espalham pelo mundo e seus pesquisadores se dedicam às mais diversas formas musicais. No Brasil, na Nigéria ou na China há importantes etnomusicólogos desenvolvendo relevantes investigações²¹⁵. Também em relação ao mercado, World Music se espalha e hoje encontramos festivais dedicados a ela em todo mundo (seja na Malásia, com o Rainforest World Music Festival ou na Argentina, com o Festival de Otoño). Do mesmo modo, selos brasileiros, como Azul Music, MCD e Selo Mundo Melhor, têm seus mercados próprios em territórios nacionais e não se pode dizer que haja a relação necessária de atenção européia e norte-americana às músicas do mundo para que produções sejam feitas e comercializadas. Fato é que hoje pesquisas podem ser feitas sobre World Music em qualquer país, como é o caso do Brasil (ver Müller, 2009), e há mercado para distribuição em diversos lugares. É importante termos em mente que, portanto, World Music é um processo eminentemente global.

Contudo, como de resto na globalização, as forças não se espalham de modo homogêneo. Tanto as revistas acadêmicas mais prestigiadas, quanto as enciclopédias e guias que citamos acima possuem editores norte-americanos e europeus. São eles que possuem maiores condições em consagrar, globalmente, a pesquisa nessa área e determinar temas (e mesmo locais) que se tornam referências de pesquisas. Do mesmo modo isso se nota na estrutura do mercado de World

²¹⁵ Lembramos, por exemplo, que desde 2001 o Brasil possui a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET).

Music. Investiguemos o assunto. De início, tomemos os selos que figuraram discos entre os Top 10 do World Music Charts Europe em 2008, 2009 e 2010. O resultado é o seguinte:

Tabela 13: Top 10 de selos no World Music Charts Europe 2008

	Selo	País
1	Cumbancha	EUA
2	Sterns	França/EUA/Reino Unido/Espanha
3	Crammed/Ziriguiboom	Bélgica
4	Doublemoon	Turquia
5	Naïve	França
6	Riverboat/World Music Network	Reino Unido
7	Network Medien	Alemanha
8	World Circuit	Reino Unido
9	Six Degrees	Estados Unidos
10	Lusafrica	França

Fonte: http://www.womex.com/realwomex/item.php?items_id=177. Acesso em 10/11/2011.

Tabela 14: Top 10 de selos no World Music Charts Europe 2009

	Selo	País
1	Crammed Discs	Bélgica
2	Real World	Reino Unido
3	Cumbancha	EUA
4	World Circuit	Reino Unido
5	Six Degrees	EUA
6	Lusafrica	França
7	Sterns	Reino Unido
8	World Music Network	Reino Unido
9	Essay Recording	Alemanha
10	Galileo	Espanha

Fonte:

http://www.womex.com/realwomex/main.php?id_headings=88&id_realwomex=11&subheading=105. Acesso em 10/11/2011.

Tabela 15: Top 10 de selos no World Music Charts Europe 2010

	Selo	País
1	world village / harmonia mundi	França/EUA/Reino Unido/Espanha
2	Cumbancha	EUA
3	Lusafrica	França
4	Soundway	Reino Unido
5	Naive	França
6	Outhere	Alemanha
7	Galileo MC	Espanha/Alemanha
8	World Circuit	Reino Unido
9	Asphalt Tango	Alemanha
10	Six Degrees	EUA

Fonte: http://www.worldmusic.co.uk/and_the_womex_10_top_label_award_goes_to. Acesso em 10/11/2011.

Notemos, portanto, que nos três anos o único selo não norte-americano ou não europeu (ou não totalmente europeu) a figurar nessa lista é o turco Doublemoon. Isso não é de se estranhar, tratando-se de uma lista européia, embora devamos ponderar a presença dos Estados Unidos, mas de nenhum outro país de fora daquele continente. Contudo, há mais: é com base nessa lista que é entregue o prêmio Womex para o melhor selo de World Music do mundo, em cada ano, sendo o primeiro selo da lista que recebe a honraria. Assim, expandindo a pesquisa para outros anos, podemos notar a exclusividade dos selos norte-americanos e europeus:

Tabela 16: Prêmio Womex para melhor selo de World Music (2006-2010)

2006	World Circuit	Reino Unido
2007	Stern's	Reino Unido
2008	Cumbancha	EUA
2009	Crammed Discs	Bélgica
2010	world <i>village</i> / harmonia mundi	França/EUA/Reino Unido/Espanha
2011	world <i>village</i> / Le chant du Monde / harmonia mundi	França/EUA/Reino Unido/Espanha

Fonte: www.womex.com. Acesso em 10/11/2011.

Esses selos possuem em seus catálogos músicas atribuídas a diversas partes do mundo (ver World Music Charts Europe (2011) para perceber a agrangência de locais atribuídos à música). Há, portanto, uma relação privilegiada entre as estruturas dos países europeus e norte-americanos com os conteúdos musicais também privilegiadamente atribuídos a outros locais.

Essa impressão nos foi dada por Jo Frost, editora da revista *Songlines*. Quando perguntada sobre “quão global é o mercado de World Music”, ela nos respondeu:

“Quero dizer, quando você vem a um evento como Womex, você tem a sensação de que ele é muito global. Eu não tenho as estatísticas, (...), [mas] há delegados de todo o mundo. Mas, eu acho que é definitivamente um fenômeno ocidental toda a World Music como uma indústria. Porque eu fiz uma entrevista, uma conversa, com um adorável sul-coreano. Eu acho que para eles é definitivamente uma idéia que emerge. A idéia, o termo World Music para eles é novo. Eu não sei, eu acho... Eles certamente estão agarrando isso, mas é uma nova idéia e eles estão tentando desesperadamente entrar nela. Mas, e eu estou certa que há vários outros países, principalmente no Oriente, em particular, mas é um conceito um pouco estranho”²¹⁶.

Deve-se entender, contudo, que a World Music é um fenômeno global que apresenta espaços diferenciados de ação. As estatísticas que Jo Frost diz não ter, nós temos e essas mostram a globalidade desse mercado. O número de países com representantes na Womex é o seguinte (série entre 2005 e 2009): 2005: 85; 2006: 88; 2007: 94; 2008: 89; 2009: 100. Como comparação, a feira Midem, considerada a mais tradicional e maior do setor da indústria fonográfica, e que não se foca em algum nicho específico de mercado, teve em 2010 representantes de 77 países. Ou seja, World Music é mais global do que o próprio mercado global de música. Ainda, muito embora o número de inscritos europeus predomine na Womex, esse decresceu nos últimos anos, enquanto que o de outras regiões aumentou. Esse dado está na seguinte tabela:

²¹⁶ Entrevista feita em Copenhagen, durante a edição de 2009 da Womex.

Tabela 17: Participantes Womex segundo regiões²¹⁷

	2005	2006	2007	2008	2009
União Européia	74.96%	72.17%	71.83%	73.45%	67.17%
Europa não-UE	3.53%	4.62%	4.78%	3.59%	6.33%
Africa	4.38%	2.70%	3.27%	4.26%	5.41%
Americas ²¹⁸	11.44%	12.65%	13.03%	11.74%	13.84%
Oriente Médio/África do Norte	2.65%	3.13%	2.80%	2.79%	3.08%
Asia/Pacífico	2.96%	4.41%	4.06%	3.59%	4.06%
Não indicou países	0.00%	0.32%	0.22%	0.57%	0.10%
Total de participantes	2604	2814	3177	3006	2955

Contudo, essa globalidade é condicionada pela distribuição de capital possuído por atores em espaços específicos desse campo. Uma das questões principais é que o destino da venda tanto das revistas quanto dos discos lançados no mercado de World Music são Europa e Estados Unidos. A Songlines distribuiu 20 mil revistas em 2007, sendo 15 mil delas apenas na Grã Bretanha e 5 mil no resto do mundo, dos quais 3 mil nos Estados Unidos. De seus 7 mil assinantes, 5500 estão no Reino Unido (Songlines, 2008). Fizemos entrevistas com alguns dos mais importantes selos do setor perguntando o destino de seus vendas. As respostas também confirmam essa concentração.

Tabela 18: Distribuição de discos de World Music

Países	Nome do selo				
	Ziriguiboom*	Luaka Bop*	Piranha** ²¹⁹	Putumayo*	Six Degrees*
EUA	40%	60%	8.88%		60-65%
Europa	40%	35%		25%	
Japão	10%		6.83%		
Brasil	10%				
Resto do Mundo		5%			35-40%
Alemanha			53.44%		

²¹⁷ Dados enviados a nós por email em 1/4/2010 por Marit Ringeis, representante da Womex. As regiões são definidas no documento que nos foi enviado.

²¹⁸ Os Estados Unidos estão dentro de Américas. A porcentagem de representantes que atribuem localidade a esse país também é decrescente: 2005: 46,62%; 2006: 50,84%; 2007: 42,03%; 2008: 37,68%; 2009: 32,76% dos participantes em Américas. O Brasil, que também está dentro de Américas, apresenta tendência inversa: 2005: 16,44%; 2006: 10,11%; 2007: 15,46%; 2008: 19,26%; 2009: 27,87% dos participantes em Américas.

²¹⁹ Os números negativos se referem a retorno de discos vendidos no ano anterior.

Áustria e Suíça			12.57%		
BeNeLux			8.06%		
Reino Unido			5.87%		
Itália			2.36%		
Rep. Tcheca			1.87%		
Hungria			1.49%		
França			0.93%		
Austrália e Nova Zel.			0.82%		
Eslovênia e Croácia			0.79%		
Canadá			0.44%		
Bulgária			0.25%		
Eslováquia			0.23%		
Espanha e Portugal			-1.69%		
Escandinávia			-3.14%		
USA/Canada				50%	
América Latina				10%	
África do Sul				5%	
Austrália				5%	
Outros				5%	
* Segundo informações providas por representantes em agosto de 2010.					
** Segundo dados enviados por representante. Referentes ao ano de 2009.					

Nota-se, portanto, que se o conteúdo vendido é marcadamente global o público consumidor é marcadamente localizado nos Estados Unidos e na Europa. Isso nos faz ponderar que a globalidade da participação nesse mercado se dá por uma desigual condição. É de se afirmar que se World Music é um processo global, a participação dos atores norte-americanos e europeus se dá preponderantemente do ponto da produção e consumo, enquanto dos outros lugares do mundo especialmente do ponto de vista de conteúdo. Com exceção de selos ou revistas do setor que se voltam para seus próprios países, a operação global da World Music tem essa característica.

Queremos explorar essa questão e, para tanto, trazemos um último grupo de dados. Tomemos o número de artistas que se apresentaram na Womex, desde sua fundação (série de 1994 a 2010). São, no total, 586 atos (ver anexo II para a lista completa). No momento de suas inscrições para concorrerem à seleção e se apresentarem na feira, os artistas precisam discriminar seus países (a questão da ficha de inscrição se refere especificamente a países). Caso sejam selecionados, os artistas devem preencher outra ficha e, mais uma vez, anotar seus países sendo

que, nesse caso, mais de um país pode ser atribuído. Nos 586 atos, há 117 países atribuídos e quatro lugares que não são países (sendo eles: Berlim, África, América latina e Sahara ocidental). A necessidade de se apontar os países, mais uma vez, mostra a importância do local. Mas notemos quais países aparecem mais vezes como únicos, ou seja, aqueles aos quais os artistas são atribuídos, mas a nenhum outro. O resultado é o seguinte, do mais frequente ao menos, até a décima-quarta posição:

Tabela 19: Artistas atribuídos a apenas um país

Posição	País	Quantidade de atribuições exclusivas
1	Espanha	39
2	Brasil	33
3	Reino Unido	27
4	Suécia	18
5	França	17
6	Finlândia	15
7	Canadá	14
8	Cuba	13
9	EUA	12
10	Itália	11
10	Mali	11
12	Noruega	10
12	Senegal	10
14	Alemanha	9

Contudo, os dados ficam mais interessantes quando tomamos esses mesmos países, mas então somamos quantas vezes eles aparecem quando a atribuição é múltipla. Ou seja, aqui nos importa quando se atribui o lugar do artista a dois ou mais países (Mali/França; Brasil/Argentina, etc). Dessa forma, temos:

Tabela 20: Artistas atribuídos a dois ou mais países

Posição	País	Quantidade de atribuições não exclusivas
1	França	32 ²²⁰
2	Reino Unido	25
3	EUA	19
4	Canadá	10
5	Espanha	8
6	Alemanha	7
7	Brasil	5
8	Suécia	5
9	Senegal	5
10	Cuba	4
11	Itália	3
12	Mali	3
13	Noruega	0
14	Finlândia	0

Completemos agora esses dados notando a porcentagem de atribuições exclusivas de cada país:

Tabela 21: porcentagem de atribuições exclusivas por país

Posição	País	% de atribuições únicas
1	EUA	38.71%
2	França	40.48%
3	Reino Unido	51.92%
4	Alemanha	56.25%
5	Canadá	58.33%
6	Senegal	66.67%
7	Cuba	76.47%
8	Suécia	78.26%
9	Itália	78.57%
9	Mali	78.57%
11	Espanha	82.98%
12	Brasil	86.84%
13	Finlândia	100.00%
13	Noruega	100.00%

²²⁰ Colocamos a inscrição La Reunion em França, por ser esse seu território ultramarino. Isso vale para as outras tabelas desta seção.

Notemos que quando olhamos para países cujas atribuições não são exclusivas há uma importante mudança em relação à tabela 19 que trata dos países apenas com atribuições exclusivas: França, Reino Unido e Estados Unidos assumem, agora, as posições de maior destaque. Em termos proporcionais, também notamos que são esses os países que menos possuem atribuições exclusivas, conforme a tabela 20. Antes de analisarmos a questão, ainda há um dado relevante sobre o qual devemos refletir. São mais uma vez esses também que aparecem ao lado de uma variedade maior de países. Enquanto o Mali, por exemplo – em relação ao qual três atos lhe atribuem lugar não exclusivamente –, o único país que tem ao seu lado é a França, os Estados Unidos estão ao lado de 16 países²²¹, o Reino Unido²²² de 21 e a França de 27²²³.

Esses dados devem ser olhados com ponderação. Em primeiro lugar, devemos notar que dos 586 atos, 441 (75,3%) são atribuídos a um só país. Portanto, não se pode afirmar que a atuação no mercado de World Music apenas se dê com a colaboração de atores multilocalizados. A grande participação de artistas cujas localidades são atribuídas exclusivamente a Espanha, Brasil, Senegal ou Cuba nega a tese apresentada por Timothy D. Taylor, que marca na questão da colaboração entre músicos ocidentais e não ocidentais a característica central desse mercado. Segundo o autor, a idéia de colaboração deve ser vista “como um sinal de saneamento quando músicos ocidentais trabalham com não ocidentais, para fazerem música segura para consumo de massa” (Taylor, 2007: 129). Se, de fato, no início da década de 1990, Peter Gabriel, Ry Cooder, Paul Simon e Steve Copland eram presenças necessárias para a entrada de Compay Segundo, Ladysmith Black Mambazo, Ali Farka Touré ou Olodum no mercado de World Music, é de se notar que hoje artistas não tomados como ligados à tradição ocidental de música operam sem tais colaborações.

A proposta de Taylor indica uma dependência dos artistas não-ocidentais aos ocidentais para suas operações no mercado internacional, o que não se observa tão claramente hoje. Como

²²¹ São eles: Israel, Suécia, Camboja, Iran, Índia, Canadá, Irlanda, Japão, Nigéria, Reino Unido, Filipinas, Cuba, Porto Rico, Suíça, Alemanha e Egito.

²²² São eles: Paquistão, Marrocos, Nigéria, China, Cuba, Chipre, Gana, Índia, Irlanda, Israel, Romênia, Estados Unidos, Peru, Senegal, Ruanda, Síria, Irã, Grécia, Tanzânia, Paquistão, Itália.

²²³ São eles: Argélia, Argentina, Cabo Verde, Costa do Marfim, Líbano, Mali, Índia, Afeganistão, Itália, México, Marrocos, Tunísia, Benin, Brasil, Burkina Faso, China, Congo-Kinshasa, Croácia, República Tcheca, Romênia, Espanha, Alemanha, Irã, Ilha Mayotte, Nigéria, Sérvia e Macedônia.

podemos perceber nos dados acima, a realidade é exatamente a inversa, sendo que há uma necessidade muito maior de artistas tidos como ocidentais em se relacionarem com os percebidos como não-ocidentais para operarem no mercado de World Music. Isso se nota justamente pelo alto número de atribuições não exclusivas que artistas relacionados a Estados Unidos, Inglaterra, França e, proporcionalmente, também Canadá e Alemanha, apresentam. Pensemos então especificamente nas atribuições múltiplas para entendermos o processo.

Há razões fáticas e simbólicas para a atribuição múltipla. Faticamente, a multilocalidade ocorre especialmente por dois motivos, que, embora mais complexos na realidade, apresentamos de maneira simplificada. O primeiro motivo é o caso de um artista ter nascido em um país, ou ter raízes parentais nesse, mas morar em outro. Um exemplo seria a DJ Grace Kelly, que nasceu no Brasil, mas vive na Alemanha e, assim, aparece com essa dupla atribuição de lugar (Womex, 2008: 208). O segundo se dá quando uma banda é composta por artistas que nasceram ou vivem em países diferentes. É o caso de Badila, banda composta por “um dançarino sufi francês, dois instrumentistas iranianos, um cantor da Índia e dois percussionistas franceses”, sendo que a atribuição se deu por Índia/Irã/França (Womex, 2007: 190).

Esses motivos nos ajudam a entender, ainda faticamente, a prevalência de alguns lugares em atribuições não exclusivas de artistas. É evidente que a imigração e as políticas multiculturais, bastante presentes – como já vimos – nos Estados Unidos, Reino Unido, França, Alemanha e Canadá são aqui determinantes. Ainda, é necessário lembrar que são esses países – especialmente os quatro primeiros – que possuem as estruturas mais consagradas para operação no setor de World Music e isso ajudaria a explicar a razão de haver integrantes relacionados a esses países nas bandas de World Music. Independente da contribuição musical que esses possam trazer – o que não discutimos – suas presenças como integrantes de bandas podem realmente facilitar o contato com selos ou promotores de shows daqueles países. Não se deve ignorar ainda, especialmente em relação à França e ao Reino Unido, seus passados imperialistas, quando se criou uma tradição na qual artistas de suas colônias se utilizavam das estruturas da metrópole para suas produções culturais. Tampouco as marcas do imperialismo americano se encerraram. Algo disso certamente permanece.

Contudo, os motivos fáticos nos permitem entender apenas parcialmente a maior frequência de atribuições multilocalizadas a esses países. Há também razões simbólicas em jogo.

Pensemos que a atribuição de lugar requer uma decisão que é menos objetiva do que a descrição de uma realidade e é preciso entender as motivações para tal decisão. Nesse caso, o que queremos perguntar não é por que existe de fato a multilocalidade, o que já resta explicado, mas por que ela é afirmada. Lembramos que essa afirmação é uma decisão tomada no momento da inscrição – a Womex não impõe, nem indica nada além da necessária marcação do país – e, portanto, estamos diante de uma escolha de localidade, dentro das possibilidades existentes a cada artista. Nada obriga que a um artista que nasceu no Mali, mas vive na França, sejam atribuídos os dois países e não apenas um. Trata-se de uma seleção racional. Lembremos que em geral a inscrição de um artista na Womex é feita por um selo ou por um vendedor de show (*book agent*), embora também possa ser feita pelo próprio artista, o que com menor frequência ocorre. A intenção de se inscrever um artista para se apresentar na feira se dá pela esperança de que esse – que não recebe cachê, nem mesmo hospedagem e transporte por parte dos organizadores da feira e, portanto, na feira é promovido – seja contratado especialmente para turnês de shows (secundariamente para negócios envolvendo música gravada)²²⁴. Portanto, é necessário que se empreendam estratégias de valorização desses artistas para que maiores chances de negócio existam. A atribuição de localidade é parte dessas estratégias.

Para entendermos essa questão precisamos fazer uma diferenciação mais clara: é necessário que distiguemos lugar de local. Para nossas preocupações, o local se refere ao lugar ao qual se é atribuído valor de diferenciação. Em outras palavras, o local é o índice de diferenciação no discurso da diversidade na World Music. Contudo, há lugares que não se tornam local, justamente por não poderem assumir tal valor de diferenciação. Esse é o caso dos países que possuem mais atribuições múltiplas a artistas, conforme a lista acima. Por razões históricas – que nos remetem ao segundo capítulo –, mas também presentes, pelo fato de serem atores desses países que definiram de início a World Music e, portanto, afirmaram os lugares que seriam tomados como local – o que nos remete ao início deste capítulo – especialmente Estados Unidos, França, Reino Unido e Alemanha não assumem o valor de diferenciação e, portanto, não se tornam local. Se a diferenciação é o valor necessário para a operação na World Music, por ser

²²⁴ 56% dos presentes na Womex marcam como suas atividades (sendo que várias podem ser marcadas) “artists/agents/managers” e 38% como “live events/promoters”. Os dois grupos de atividades se relacionam com shows. Fonte: material promocional a nós enviado por Anna Pöttsch, representante da Womex, em 10/03/2011, em referência à edição de 2010 da feira.

esse espaço definido pela presença da diferença, podemos então entender a necessidade daqueles países em se ligarem a outros – esses outros que sejam tomados como locais – para que seus artistas possam operar. Em outras palavras, por serem desprovidos de valor de diferenciação, aqueles países precisam tomar emprestado tal valor de outros lugares (de locais). Isso se nota também quando artistas desses países aparecem mesmo em atribuições a eles exclusivas. Mesmo nesse caso, a atribuição a esses países deve preferencialmente subsumir a nação e se referir a relações infra-nacionais, localizadas em regiões específicas (música de Provence, não da França) ou ligadas a uma noção étnica (música dos Native Americans, não dos Estados Unidos). O lugar, portanto, no discurso da diversidade, não tem ganho simbólico distintivo na ligação a esses países como nação, mas apenas em suas relações com outros ou em suas afirmações infra-nacionais ou étnicas. Podemos pensar, assim, que se na inscrição para Womex não se pedisse a determinação de países, mas apenas localidade, Estados Unidos, França e Reino Unido dificilmente seriam localidades, sendo preteridos por etnias ou regiões. Apenas um exemplo aleatório para corroborar um argumento que restará mais claro no próximo item. Uma banda chamada A Filetta se apresentou na Womex em 2008 e a ela foi atribuída apenas França como lugar. Seu descritivo, contudo, dizia o seguinte: “A Filetta está profundamente enraizada no solo corsicano. Folk songs e hinos sagrados são parte de seu repertório (...)” (Womex, 2008: 203. Nosso grifo).

Dessa forma, notemos que a definição do local (o índice de diferenciação, portanto) é um processo global, pois envolve não apenas aqueles lugares que possuem tal atribuição, mas também os que não possuem, mas precisam se ligar a eles. Com isso explicamos a necessidade de artistas norte-americanos, ingleses, franceses, alemães de ou afirmarem um espaço infra-nacional ou étnico, ou se ligarem a multilocalidades, nas quais um dos lugares a eles atribuídos, ao menos, faça as vezes de local. É um valor, portanto, que esses artistas precisam necessariamente adquirir. Contudo, essa explicação deixa em aberta uma outra questão. Do contrário, afinal por que os artistas a que se podem atribuir locais ainda assim afirmam uma multilocalidade comumente associada àqueles lugares que não possuem valor de diferenciação? Para entendermos isso devemos notar que ao lado do valor de diferenciação, há um capital em jogo.

Na entrevista que fizemos com Christoph Borkowski notamos a ele que, embora sua viagem à Namíbia tenha lhe despertado o interesse pela música fora da tradição européia, não há artistas desse país no catálogo da gravadora Piranha Musik. A razão que nos deu é que naquele país não há estrutura para os artistas operarem no mercado internacional. A mesma razão ele aplicou a Womex. “Os artistas [de diversos países] são maravilhosos, mas a banda local pode não conseguir se apresentar em plataformas internacionais (...)”. Em geral, um comprador de shows necessita que a banda pague suas despesas com transportes e privilegia aquela que possua discos lançados no território onde esses shows ocorrerão, pois contam com um investimento de selos em promoção. O fato de um artista ser relacionado a países como França, Reino Unido, Alemanha ou Estados Unidos é percebido como uma garantia para os pagamentos dessas despesas, assim como a segurança de que esse artista possua estrutura suficiente nos principais mercados. A atribuição de um artista a Mali talvez não carregue essa confiança. Um artista de Mali/França, ao contrário, pode significar confiança e diferença.

Estamos, então, diante de um capital que vamos chamar de capital de confiança. Com esse queremos dizer que alguns lugares adquirem a percepção de que artistas a eles atribuídos são mais confiáveis em termos de negócios (certamente cumprirão os contratos, terão condições de financiamento, estrutura de divulgação etc). A aquisição desse capital possui bases materiais, pois é fato que alguns lugares dispõem de mais recursos para prover estrutura a artistas em seus esforços internacionais. Contudo, a transformação desse fato em capital que seja reconhecido no mercado e que possa ser transposto a artistas é um processo que requer esforços de promoção global. Se a alguns lugares – é o caso, evidentemente, de França, Estados Unidos, Reino Unido ou Alemanha – esse valor lhes é atribuído não apenas por suas condições econômicas atuais, mas também por uma história que traçamos no capítulo dois, a outros há a necessidade de convencimento²²⁵. Dessa forma, se nota que o capital de confiança não é algo absoluto. Deve-se

²²⁵ Os projetos de exportação de música se atentam a isso. O brasileiro, executado pela BM&A – Brasil Música e Artes, traz em seu CD promocional um catálogo com os artistas, no qual os possíveis contratantes encontram as informações necessárias à negociação (como contatos, disposição da faixa para licenciamento e site). Além disso, seus promotores circulam nas feiras buscando garantir a esses contratantes que os artistas ali dispostos, se contratados, receberiam apoio da entidade em promoção. Outros projetos, com o de Minas Gerais (programa Música Minas), abrem edital de intercâmbio (provendo passagens aéreas internacionais, hospedagens e valores para despesas) para artistas que comprovem a contratação de shows internacionais, sendo essa condição usada na negociação com os

pensar não se determinado lugar possui tal capital, mas a quantidade que o possui e sua condição de transmiti-lo aos artistas.

A articulação entre o valor de diferenciação e o capital de confiança é, então, determinante na operação de artistas na World Music e é condição fundamental na valorização do hibridismo, algo que veremos no próximo capítulo. Aqui notemos que essa articulação explica, por exemplo, a alta presença de artistas de Brasil e Espanha nos palcos dessas feiras, pois são países que ao mesmo tempo carregam o valor de diferenciação (são locais) e possuem alta concentração de capital de confiança. Mas também explica a necessidade de países sem valor de diferenciação em buscar aqueles que o possuem e, ao mesmo tempo, lhes oferecer o capital de confiança, sem o qual o local não bastaria aos artistas. Não há aqui uma precedência, sendo necessário tanto o valor quanto o capital estarem presentes. Contudo, essa articulação necessária permite um processo que esperamos ter deixado claro no capítulo quatro. Os países que possuem capital de confiança elevado podem se ligar a diversos outros países, esses locais, como vimos. Isso faz com que a diversidade de artistas presentes em uma feira, como a Womex, que necessitam do capital de confiança neles raro, leve a uma alta presença total de artistas de lugares sem valor de diferenciação, mas com alto capital de confiança. Dessa forma, mais uma vez, a diversidade necessária na World Music leva a uma concentração que beneficia especialmente a atores relacionados a alguns poucos países. Isso se nota, ainda, tanto na alta presença de artistas de Reino Unido, França e Estados Unidos, quando multilocalizados, mas também na concentração existente nas estruturas privilegiadamente ligadas a esses países, como é o caso de selos, sites e revistas anotados acima. O discurso da diversidade, reafirmamos, possui essa característica e, portanto, haverá algo similar no que veremos, no próximo capítulo, também em relação à etnomusicologia.

Mas agora queremos tratar um tanto mais do valor de diferenciação, ou seja, da determinação do local. Podemos então, propor, que se local é índice de diferenciação, ele o é apenas em relação a alguns lugares. São apenas alguns lugares aos quais são atribuídos valor simbólico capaz de ser percebido como diferença, como parte do discurso da diversidade. Essa noção é confirmada em uma entrevista que fizemos com a Relações Públicas inglesa, Jody Gillett, responsável pela promoção de diversos artistas relacionados a World Music no Reino

contratantes (ver edital em <http://musicaminas.blogspot.com/p/edital-de-intercambio.html>. Acesso em 30/11/2011).

Unido (como Nação Zumbi, Tulipa Ruiz, Céu, Baabamaal). Perguntamos a ela sobre a importância do local na promoção de um artista. De início ela nos disse que o local é sempre importante e nos deu o exemplo de uma banda de Nova Iorque com a qual trabalhou. Disse que em seu material à imprensa sempre apontava que a banda vinha do Brooklyn. Perguntamos se, contudo, havia qualquer relevância, em termos de promoção, dizer que a banda vinha de Nova Iorque. Ela afirmou que não, que o importante era que viesse do Brooklyn. A banda, é óbvio, vem tanto do Brooklyn quanto de Nova Iorque, mas a cidade se torna aqui menos importante em relação à região. Insistimos então se haveria uma seleção sobre o local ao qual se poderia atribuir um artista no momento de promoção. Gillett concordou e afirmou que, de fato, o “local, as vezes, não é tão relevante”²²⁶. Na verdade, ele o é. A questão é que apenas alguns lugares se tornam local, sendo esse o caso do Brooklyn, mas não de Nova Iorque.

Com isso em mente podemos dar um passo além e dizer que mais importa, na verdade, compreender as forças envolvidas na atribuição de local a um lugar, sendo que, dessa forma, estaremos identificando o índice de diferenciação do discurso da diversidade. Pensar isso, contudo, é levar em conta que a atribuição de local nunca é estável, estando necessariamente em uma relação de forças, que envolve instâncias, mas também condições individuais. Uma entrevista que fizemos nos revelou com clareza esse ponto. Nosso entrevistado é Benjamin Taubkin, artista, produtor e curador brasileiro, membro do European Forum of Worldwide Music Festivals²²⁷. Amplamente reconhecido no mercado de World Music, é curador do festival Mercado Cultural, que ocorre regularmente em Salvador, Bahia. Perguntamos a ele sobre a seleção de bandas para esse festival e ele marcou a importância da relação dessa com um local. Perguntamos se esse local se refere a países, regiões, e ele nos respondeu: “No Brasil é por região, porque é o nosso país. Eu não conheço tão bem os outros. Mas a Colômbia se divide em seis regiões. Para eles é importante. Para mim é a Colômbia, porque eu não sou grande conhecedor da realidade colombiana”. Assim, Taubkin não atribui local ao Brasil, mas apenas a lugares infra-nacionais. Contudo, isso não é dizer que um país não pode ser local, pois no mesmo discurso a Colômbia é suficiente para tal atribuição.

Com isso, podemos reunir a discussão que tivemos até o momento nesse item. O local é de fato um índice de diferenciação, assumido como necessário no discurso da diversidade na

²²⁶ Entrevista feita em Londres, em 11/09/2009.

²²⁷ Entrevista feita em Copenhagen, durante a Womex 2009.

World Music, tanto no mercado, quanto na academia. Contudo, a definição do local, como espaço de sentido para que se torne esse índice, não é estável: depende dos interesses, dos conhecimentos, das instâncias, das relações sociais e históricas dos atores envolvidos, em um contexto global. Como vimos acima, a alguns lugares são atribuídas cargas simbólicas de diferenciação – e assim se tornam locais – sendo tais possivelmente ligadas a outros lugares que não se tornam local, mas que trazem consigo capital de confiança necessário para a própria afirmação dos locais. Ainda, podemos propor que a definição da particularidade do local é instável e depende das relações de força que definem sua abrangência. Dessa forma, pensamos que a definição do índice de diferenciação, no caso o local, é sempre construída dentro de uma relação de forças. E no momento de construção, tais relações de força se articulam no discurso da diversidade. Vejamos isso agora com clareza quando olhamos para o mapeamento.

Mapas

O National Geographic possui um site voltado para a música e se dedicou, em seu primeiro momento, à World Music. Segundo seu editor em 2009, Tom Pryor, hoje o site não se volta exclusivamente a esse setor, mas ainda mantém o motivo de sua fundação, eminentemente ligado à relação da música com o local²²⁸. A dispensa do termo World Music se daria porque “o mundo está implicado. Nós somos o National Geographic, nós cobrimos o mundo. Nós nunca gostamos do termo (...). Ninguém gosta do termo”. Percebemos assim que mais importante do que a categoria World Music, como apontamos na introdução deste capítulo, é perceber que a valorização da diferença, definida pelo local, se espalha a diversas relações na área musical.

A música, no National Geographic, é um “truque”, segundo Pryor, para fazer com que crianças “aprendam geografia”. E ele argumenta pela necessidade baseando-se em um panorama do conhecimento existente sobre geografia entre as crianças: “40% das crianças em idade escolar nos Estados Unidos não conseguem encontrar o Iraque no mapa. (...). Apenas por se conseguir alguém interessado em conhecimentos geográficos básicos é uma vitória, de qualquer modo”. A música, então, contribuiria para a correção dessa falha educacional, mas para tanto importa a música que possua relação com o local, algo que “não funcionaria [com] ACDC”, segundo Pryor, pois seria uma banda deslocalizada.

²²⁸ Entrevistamos Tom Pryor durante a Womex em 2009.

É evidente que a relação entre música e geografia no National Geographic é extrema. Contudo, ainda sem o intuito declarado da educação ela se repete constantemente na World Music. Se o local, como argumentamos acima, é índice privilegiado, essa perspectiva também se nota em uma imagem, encontrada em grande parte dos textos da etnomusicologia e bastante presente nos materiais promocionais e encartes dos produtos de mercado: o mapa é a imagem principal do discurso da diversidade na música. Isso deve ser entendido em palavras mais precisas: o mapa, como representação, revela o modo de definição tanto do local, quanto dos trajetos definidores da diferença. É com esse pensamento que queremos olhar para o mapa, sendo que antes é importante termos algumas noções teóricas sobre o assunto.

Lembramos que nos últimos vinte anos os estudos cartográficos passaram a perceber o mapa não como uma representação objetiva, mas atravessada por definições contextuais e históricas. Um dos principais autores que apontam a cartografia para essa linha é J. B. Harley, que propõe não olharmos “através do mapa o mundo que esse descreve, mas a partir de dentro ou a partir de trás de quem o traçou, e a partir de fora ou a partir da frente, a seus leitores” (Andrews, 2005: 26). Dessa forma, os mapas devem ser vistos como

“uma construção social do mundo expressa através do meio da cartografia (...). São uma construção da realidade, imagens carregadas de intenções e conseqüências em que se pode estudar as sociedades de seu tempo. Como os livros, [os mapas] são também produto tanto das mentes individuais como dos valores culturais mais amplos em sociedades específicas” (Harley, 2005: 61, 2).

A proposta de Harley, portanto, é que se deve olhar para os mapas como construções sociais e ao invés de neles enxergarmos representações objetivas do espaço, percebamos modos de organização social relativas a cada tempo histórico. Dessa forma, “como imagens do mundo, os mapas nunca são neutros ou em si um valor, nem sequer completamente científicos” (Harley, 2005: 63). Essa visão de Harley traz uma inversão na percepção da historiografia que tendia a ver nos mapas apenas uma referência. Como diz um outro autor que pensa na mesma linha:

“A maioria dos historiadores tem muito pouca consideração pelo mapeamento histórico. Os atlas históricos, isto é, atlas (em geral livros nos quais metade ou mais do espaço consiste em mapas) compostos de mapas históricos, costumam passar despercebidos e

são tratados como obras de referência básicas, semelhantes a cronologias, dicionários e enciclopédias” (Black, 2005: 11).

Ao propor a não neutralidade dos mapas e questionar sua cientificidade, Harley se remete a Foucault e entende os mapas como um discurso. Cabe, então, ao analista decodificar aquilo que se esta “falando” ou que está sendo “calado” na representação para que se possa compreender as relações sociais envolvidas. Importante é notar que não se pensa aqui simplesmente nos mapas que propositalmente foram alterados, por interesses militares ou políticos, para o exercício do poder, mas sim que, ainda quando esses interesses não sejam conscientes, o poder está sempre sendo exercido na representação cartográfica. Seria óbvio perceber que a projeção Mercator, sobre a qual se baseou os mapas-mundi até por volta de 1970 (e alguns ainda se baseiam), ao extrapolar o tamanho da Europa, tomar o Alasca como maior que o México, a Groenlândia maior do que a China (sendo essa quatro vezes maior, na verdade), e a Escandinávia maior que a Índia (que é três vezes maior), entre outras tantas distorções (Shohat & Stam, 2006: 20, 21²²⁹), pôde ser usado para dar um “sentido europeu de superioridade” (Harley, 2005: 96)²³⁰. Tampouco deixa de ser óbvio o uso político que os norte-americanos fizeram do mapa ao aproximar o estado do Alasca à União Soviética durante a Guerra Fria no intuito de aumentar o medo na população norte-americana e, assim, garantir maior orçamento de defesa ao país (Black, 2005).

Esses são exemplos, e tantos outros há nos livros citados, de alteração proposital nos mapas, ou o uso de distorções de maneira consciente para fins específicos. Contudo, mais nos importa notar que ainda nos mapas em que a neutralidade é clamada ela não se realiza plenamente, sendo sempre a representação o resultado de uma série de seleções. Harley coloca isso de maneira clara: “tanto na seleção de seu conteúdo como em seus signos e estilos de representação, os mapas são uma maneira de conceber, articular e estruturar um mundo humano que se inclina desde, é promovido por e exerce uma influência sobre grupos particulares de relações sociais” (Harley, 2005: 80). Assim, o norte coincidir com o alto do mapa, por exemplo, é uma convenção que se estabiliza no fim do século XVII (Black, 2005: 40). Também a centralidade da Europa no mapa-mundi globalizado se estabilizou como uma referência da qual

²²⁹ Ver também <http://www.mapsanddirections.us/projections.htm>. Acesso em 01/12/2011.

²³⁰ O que importa, portanto, não é a projeção em si, feita por Gerardus Mercator em 1569, mas o uso que se fez dela especialmente a partir do século XIX, quando o mapeamento se espalha e adquire maior importância, até por sua pressuposta cientificidade (ver Black, 2005).

difficilmente nos livramos, embora esta “síndrome do umbigo”, como diz Harley, seja comum em mapas de alguns povos em diferentes tempos históricos: na antiga Mesopotâmia, Babilônia estava no centro; mapas chineses traziam a China ali; gregos colocavam Delfos; islâmicos, Meca; mapas-mundi cristãos tinham Jerusalém no centro (Harley, 2005: 95). Também as cores que diferenciam espaços, os destaques das letras (maiores ou menores, em itálico ou em negrito etc) e o próprio modo de narrar dos atlas históricos são seleções que ultrapassam a objetividade e revelam relações de força.

No Atlas of Universal History, publicado em 1856 por Edward Quin, os países “bárbaros e não civilizados” eram pintados de uma cor só, indistinta, criando a noção que vimos no capítulo dois de que o mundo se dividia entre Europa civilizada e o resto bárbaro. Quin se justificava assim:

“Agora, ao distinguir os sucessivos reinos da terra em nossos mapas por cores apropriadas, era obviamente impossível designar quaisquer matizes distintas de territórios como esses [espaços assumidos como fora da civilização]. Esses territórios de países, portanto, cobrimos igualmente, em todos os períodos, com um sombreado oliva uniforme; que os olhos do estudante observarão nas orlas de todos os mapas, e que designa em toda a obra aqueles países bárbaros e não civilizados a que nos referimos” (in Black, 2005: 111).

Ainda, na própria narrativa que se faz ao usar os mapas em Atlas, uma história pode ser construída. No século XIX, por exemplo, os atlas históricos europeus costumeiramente ligavam o Iluminismo diretamente à idade clássica, ignorando toda a idade média, além de pressupor que a Europa de sua contemporaneidade se formava a partir da herança helênica, sendo indiferente a toda influência africana, asiática ou americana (Black, 2005: 76-78). Ainda, é importante perceber que se o mapa diz uma série de coisas, sempre há os silêncios em suas representações. Essa idéia de silêncio, que Harley traz de Foucault, será bastante importante em nossa análise a seguir. Aqui nos lembra Harley que “muitos cartógrafos do século XVIII preferiram os espaços vazios ao registro da geografia indígena” americana (Harley, 2005: 74). Com isso, onde havia grupos de nativos, os mapas descreviam um silêncio, incentivando os colonizadores a se dirigirem às terras e as tomarem, como se não fossem de ninguém, pois ali ninguém existiria.

Se, portanto, os mapas estão imbuídos necessariamente de subjetivismo, isso não impediu que a partir do século XIX eles fossem tomados como exemplo da cientificidade e, assim, de

objetividade. Mais do que representar o mundo, eles se tornaram o próprio mundo que não se podia ser visto em sua plenitude, mas que podia ser apreendido naquele desenho. Dessa forma, os mapas de um lado adquirem a legitimidade da realidade e, de outro, estabilizam a experiência. O mundo se torna no mapa “artificialmente simplificado. As imagens que faziam esotérico o exotérico tinham o poder de limitar a forma de pensar e de atuar das pessoas” (Harley, 2005: 145). Essa condição que o mapa adquire, agora voltando para nosso interesse específico, colabora na definição lugares como locais e de suas distribuições como se de fato fossem assim, definindo diferenças como se essas não fossem construídas, fetichizando, portanto, as relações. A constância dessa imagem na World Music revela, então, que o discurso da diversidade pode ser articulado nesse sentido. Olhemos para dois casos.

De início queremos mostrar como pelo discurso da diversidade pode se utilizar da representação cartográfica tanto para estabilizar supostos grupos culturais, como para definir locais conforme interesses. O exemplo que tomamos é de um dos livros fundadores da etnomusicologia, publicado por Alan Lomax em 1968. Lomax recolheu 2 mil fitas e 400 long-plays e definiu um grupo de 15 ouvintes que deveria relacionar o que ouvia a culturas específicas. Os nomes das culturas eram pré-definidos, sendo amplamente tomados do livro *Ethnographic Atlas* de George P. Murdock – que identificou a existência de 233 culturas no mundo – além de acréscimos que Lomax fez: “os nomes são aqueles usados por Murdock ou, no caso de nossos acréscimos, foram criados para marcar a comunidade ou a área da qual os dados [as gravações] vieram” (Lomax, 1968: 75).

Lomax deu a seu experimento o nome cantometric, por ser ele baseado no canto e por se tratar de uma mensuração holística, a partir de “o grau de tensão da voz, a dominância da organização ou performance de solo ou coral, e o nível da unidade tonal no canto coral” (Lomax, 1968: vii). Segundo autor o “cantometric (...) representa a primeira tentativa de cristalizar um conjunto de categorias perceptivas que o ouvinte ordinário pode aplicar na classificação de sua experiência musical” (Lomax, 1968: xi). Lomax criou, então, um livro de códigos a ser aplicado por seus ouvintes, que se referem a 37 critérios (ver os critérios em Lomax, 1968: 38-74). A partir desses critérios, os ouvintes de Lomax deviam classificar as canções nas culturas propostas, que, por sua vez, foram organizadas em “56 áreas culturais nas quais dividimos o mundo, seguindo amplamente Murdock” (Lomax, 1968: 75), e 6 regiões do

mundo. O resultado do experimento, pôde, enfim, ser cartografado. Vejamos a imagem que se gerou e, em seguida, um destaque dessa imagem:

Figura 1: Reprodução do mapa Cantometric de Lomax (Lomax, 1968)

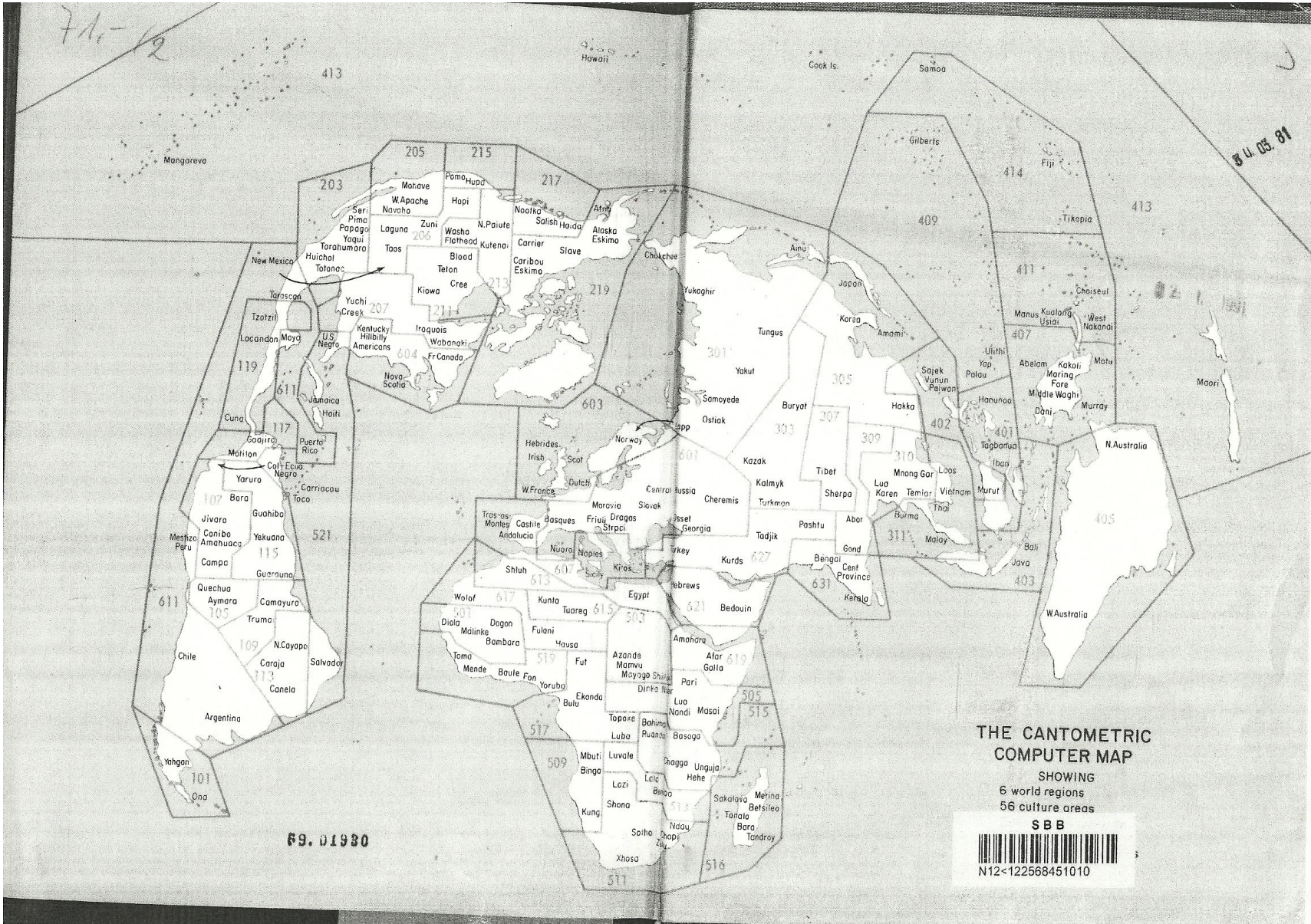
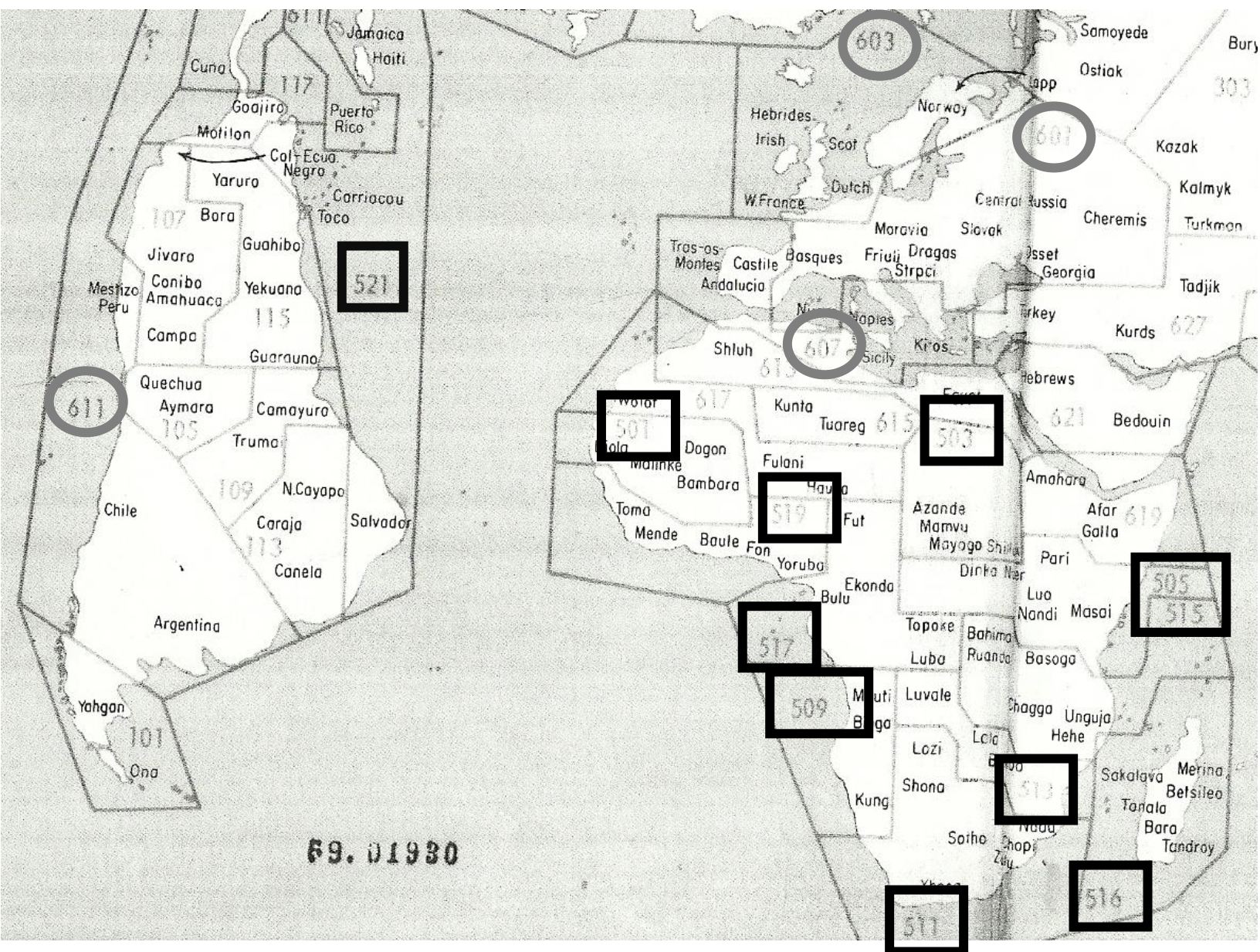


Figura 2: Reprodução do mapa Cantometric de Lomax (Lomax, 1968), com zoom e destaques nossos.



Observação: usamos os quadrados em preto para destacar regiões sob a centena do 500; os círculos em cinza destacam regiões sob a centena do 600.

As seis regiões do mundo estão discriminadas no número da centena (100; 200; 300; 400; 500; e 600). Dessa forma, notemos que a área descrita como Chile e Argentina (611) se encontra no mapa na mesma região de praticamente toda a Europa, cujo nome não está escrito (601, 603, 607). Já a área descrita como Salvador (nome escrito), assim como uma parte da América Central (nome não escrito), incluindo Jamaica e Haiti (escritos), se encontram na mesma centena (521) de boa parte de culturas do continente africano (501, 503, 505, 509, 511, 513, 515, 516, 517, 519). Fiquemos nesses exemplos. O que importa perceber é que por seu procedimento, Lomax quer propor que Salvador pertence, culturalmente, à mesma região de boa parte da África, e não da América do Sul, assim como Argentina e Chile pertencem à mesma região de boa parte das culturas européias, e não ao continente americano.

Pensando sobre o que está mostrado, podemos retomar o argumento do primeiro capítulo deste texto. Lembramos que lá dizíamos que as diferenças (e as similitudes) são definidas conforme os métodos utilizados para a diferenciação, sendo esses tomados antes da percepção dessas diferenças. Ou seja, a diferença e as similitudes não estão nas coisas (ou nas canções), mas são definidas por critérios propostos de antemão. Mais do que nos revelar uma classificação real, o procedimento de Lomax nos revela que toda classificação requer índices de diferenciações construídos. Independente da precisão e da capacidade que os ouvintes de Lomax possuíam para manusear os critérios apresentados como classificatórios pelo autor, caso os critérios fossem outros, a classificação mudaria: as diferenças e as semelhanças seriam outras.

Como o procedimento de Lomax se baseia no local, aqui podemos também perceber que o local segue o mesmo processo de definição aleatório, no sentido de que não é dado pela realidade, mas pela experiência, sendo sua legitimidade aportada pela condição daquele que o define. Localizar Salvador na África e a Argentina e o Chile na Europa, ou vice-versa, sendo esses locais dinâmicos, é bom que se diga, é então possível, desde que os critérios para tanto sejam devidamente legitimados.

Também podemos notar que o mapa possui um papel estratégico. Percebamos que se o mapa retoma uma série de signos facilmente reconhecidos (o norte no topo, os continentes, embora distorcidos, claramente identificáveis, a Europa no centro), ele propõe uma nova organização do mundo também baseada em critérios supostamente científicos, métricos segundo Lomax. Isso garante uma imagem privilegiada e estabiliza a percepção em uma simplificação das

relações colocadas. As nuances que devem existir, mesmo no procedimento de Lomax, entre Salvador e áreas culturais encontradas na África só são percebidas na casa decimal, sendo que na centesimal tais nuances são ignoradas. O mapa, portanto, afirma a definição do local e o valor da diferença (e da similitude) proposta pelo autor. Ele não apenas localiza, mas espacializa a localização.

A possibilidade de definir e redefinir culturas e locais nos interessa do ponto de vista sociológico. Se, como dissemos acima, é esse um dos critérios privilegiados de diferenciação no discurso da diversidade da World Music, percebê-lo revela a existência de forças em embate. A experiência de Lomax deve ser vista nesse sentido. Mas olhemos mais sobre isso no segundo exemplo de mapeamento do qual queremos tratar. Esse agora se encontra na primeira edição *The Rough Guides* para World Music (Broughton, Ellingham, Muddyman, & Trillo, 1994). Notemos a figura apresentada, mais uma vez o mapa-mundi.

Figura 3: Mapa do índice de *The Rough Guides: World Music* (Broughton, Ellingham, Muddyman, & Trillo, 1994)

CHAPTER TWELVE: NORTH AMERICA

Folkways – America's music guardians	p.595
Native America – age old and New Age	p.602
Appalachia – Old-Time and Bluegrass	p.613
Louisiana – Cajun, Zydeco and Swamp Pop	p.625
Tex-Mex – Conjunto and Tejano	p.632
Gospel	p.641
Klezmer – Rhythm and Jews	p.641
Hawaii – steel and slide guitars	p.648

CHAPTER ONE: THE CELTIC WORLD

Ireland	p.5
Scotland	p.16
Wales	p.23
Brittany	p.28
English Roots	p.32

CHAPTER TWO: FROM THE BALTIC TO THE BALKANS

Scandinavia – Swedes, Finns and Sami	p.45
Folk and punk in the Alps	p.54
Polish highlands	p.57
Hungary	p.59
Romania and Transylvania	p.65
Bulgaria	p.74
Former Yugoslavia	p.83
Albania	p.95
Russia and the New Republics	p.99

CHAPTER FOUR: THE NILE AND THE GULF

The Arab World	p.169
Palestinian music	p.176
Egyptian Classical Singers	p.179
Modern Egyptian music	p.182
Sudan	p.190
Ethiopia	p.198

CHAPTER FIVE: THE INDIAN SUBCONTINENT

Mahfil – Indian music in performance	p.207
Classical music of India and Pakistan	p.209
Indian Film music	p.219
Qawwali – devotional music of Pakistan	p.222
Bhangra – Asian music in Britain	p.228
Indian Folk	p.233
Nepal	p.235
Afghanistan	p.238

CHAPTER THREE: MEDITERRANEAN AND MAGHREB

Arab and Mediterranean Instruments	p.111
Morocco	p.115
Mauritania	p.123
Algeria – Rai	p.126
Spain – Flamenco	p.134
Portugal – Fado	p.144
Greece – Rembetika	p.148
Turkey	p.160

CHAPTER NINE: THE FAR EAST

Java and Bali – Gamelan	p.417
Indonesian pop	p.425
Malaysia	p.433
The Philippines	p.438
Thailand	p.440
Laos – Old style Indochina	p.448
Vietnam	p.450
China – traditional music and rock	p.452
Mongolia	p.458
Japan and Okinawa	p.459
Korea	p.468

CHAPTER TEN: THE CARIBBEAN

Cuba	p.475
The international sound of Salsa	p.485
Dominican Merengue	p.495
Haiti – Compas and voodoo	p.498
Trinidad – Calypso and Soca	p.504
French Antilles – Zouk	p.514
Jamaica – roots and reggae	p.521
Reggae and Ragga in Britain	p.535

CHAPTER SEVEN: CENTRAL AND EAST AFRICA

Zaire – Soukous and dance music	p.313
Cameroon	p.324
Equatorial Guinea	p.333
São Tomé	p.335
Kenyan pop	p.337
Islamic Taarab of East Africa	p.349
Tanzania	p.355
Madagascar	p.363

CHAPTER EIGHT: SOUTHERN AFRICA

South Africa – Pennywhistle to Bubblegum	p.373
South African jazz	p.391
Zimbabwe – Jit, Mbira and Chimurenga	p.396
Zambia	p.408
Malawi	p.410
Angola and Mozambique	p.412

CHAPTER ELEVEN: LATIN AMERICA

Mexico – Mariachi to Banda	p.541
Colombia – Cumbia	p.549
Brazil – Samba, Forró and MPB	p.557
Nueva Canción	p.569
Argentinian Tango	p.577
The Andes	p.584

CHAPTER SIX: WEST AFRICA

Manding music of Mali and Guinea	p.243
Songs of Mali's Ali Farka Touré	p.260
Senegambia and Youssou N'Dour	p.263
Cape Verde	p.274
Naka and Kaba: Guinea-Bissau	p.281
Sierra Leone	p.283
The Abidjan recording industry	p.284
Ghana – Highlife and roots rhythms	p.287
Benin's world rocker Angelique Kidjo	p.298
Nigeria	p.300

CHAPTER THIRTEEN: AUSTRALIA AND THE PACIFIC

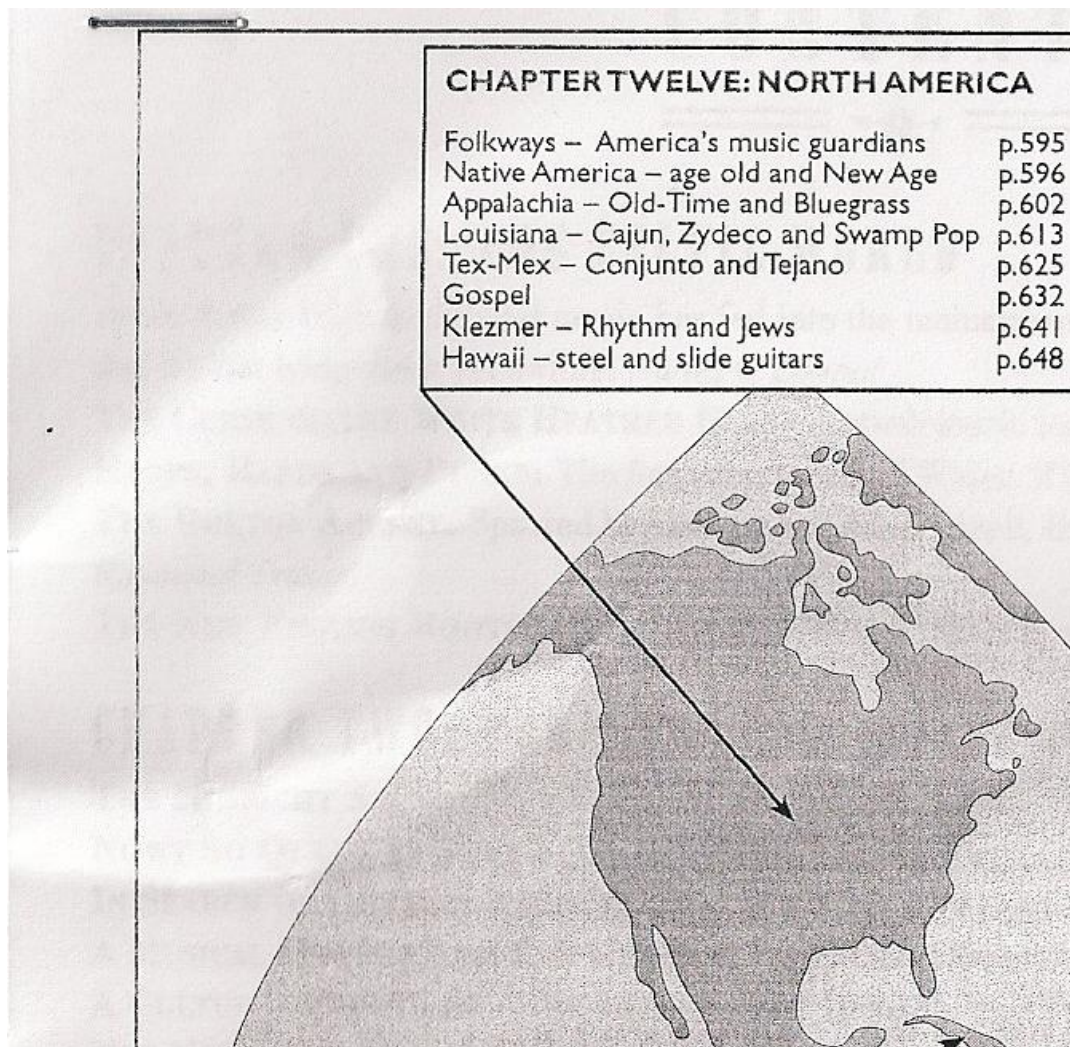
Aboriginal music and Black rights in Australia	p.655
Oceania – Polynesia, Melanesia and Micronesia	p.663

Thanks to Google for the map concept.

Embora a figura se refira a todo o mundo e seja a mais tradicional e global que possuímos, percebamos que, de acordo com o índice do guia, há uma divisão do mundo peculiar. Essa não se dá por cores pintadas (o mapa possui uma cor apenas), nem pelas letras em destaque (são sempre as mesmas letras), mas sim pelo que se descreve e em relação ao que se cala. Olhando atentamente ao mapa, notamos que na descrição praticamente toda a Europa ocidental é ignorada ou deslocada. Se há Portugal, Grécia e Espanha, esses estão na descrição “Mediterranean e Maghreb”; se há Irlanda, Escócia, País de Gales e Bretanha, esses estão em “Celtic World”, se podemos achar a Grã-Bretanha, essa está sob “Reggae e Ragga”, no capítulo “Caribbean”, e “Bhangra”, esse dedicado ao Subcontinente Indiano.

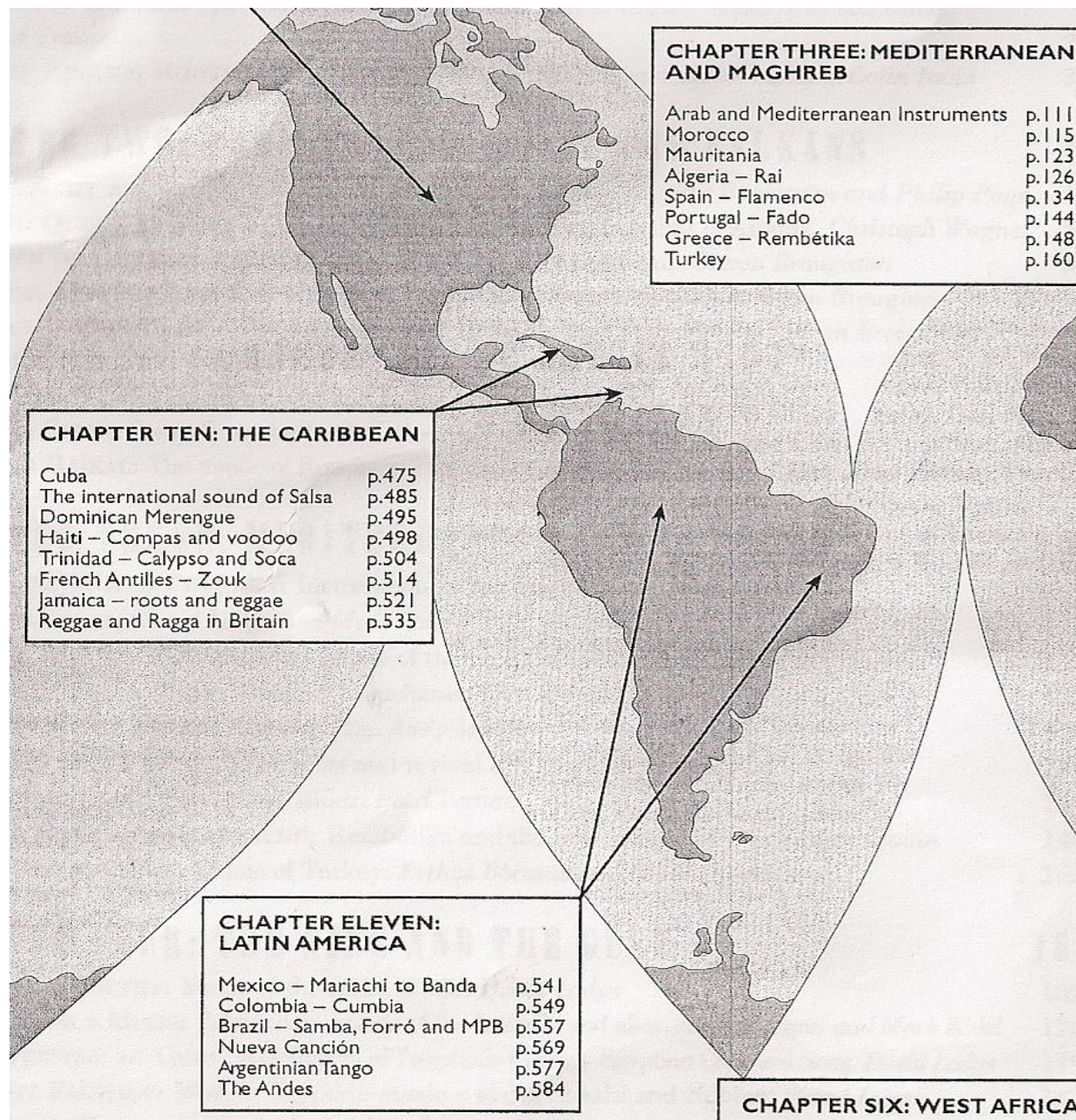
Dessa forma, embora a Europa permaneça no centro do globo, ela não é assumida como local, no qual a diferença se produz. Ela, como continente, e suas nações não se legitimam como lugar de diferenciação, reafirmando a noção que trouxemos acima. Contudo, continuemos o debate, agora olhando com foco na área correspondente a América do Norte no mapa:

Figure 4: Destaque do mapa do índice de *The Rough Guides: World Music* (Broughton, Ellingham, Muddyman, & Trillo, 1994). Nosso zoom.



Notemos que não há referência à nação. Os Estados Unidos, como nação, não estão descritos, mas apenas os diferentes grupos e etnias que se encontrariam naquele território. Em outras palavras, Estados Unidos não são um local, mas apenas o são os grupos infra-nacionais. Contudo, se olharmos para o resto do mapa, nós podemos perceber que, ao contrário, a nação se torna elemento suficiente de diferenciação. Primeiro foco:

Figure 5: Mapa do índice de *The Rough Guides: World Music* (Broughton, Ellingham, Muddyman, & Trillo, 1994). Nosso zoom.

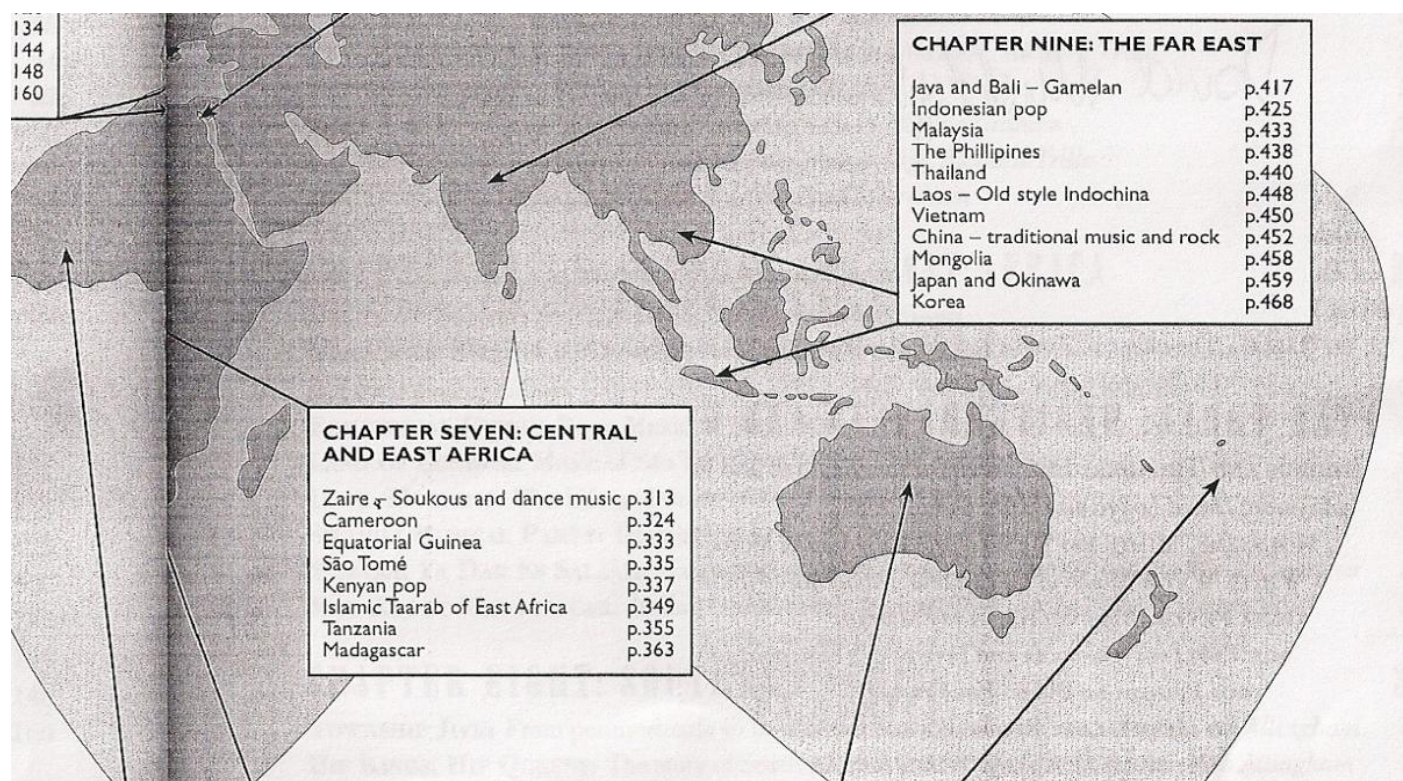


Agora as nações aparecem. Nós temos, então, Brasil, Argentina, México (com sua localização apontada na América do Sul), Colômbia, Haiti, Cuba, República Dominicana, Trinidad e Tobago, Antilhas francesas, Jamaica, Marrocos, Mauritânia, Argélia, Espanha, Portugal, Grécia e Turquia.

E se olhamos para o outro lado do mundo, vemos a mesma predominância da nação.

Segundo foco:

Figure 6: Destaque do mapa do índice de *The Rough Guides: World Music* (Broughton, Ellingham, Muddyman, & Trillo, 1994). Nosso zoom.



Agora temos Zaire, Camarões, Guiné, São Tomé, Quênia, Tanzania, Madagascar, Java, Bali, Indonésia, Malásia, Filipinas, Tailândia, Laos, Vietnã, China, Mongólia, Japão e Coréia.

Philip V. Bohlman já havia notado que a World Music se refere prioritariamente às nações (Bohlman, 2002: 93). Contudo, a relação é mais complexa. A questão é poder reconhecer na definição de lugares aqueles que podem se legitimar como índice de diferenciação, que podem se tornar locais. Claramente, no exemplo acima, as nações quando se referem a Estados Unidos, e o continente quando se refere à Europa, não são suficientes para tanto. Do contrário, o “resto do mundo” tem suas nações como locais. Assim, neste caso de *The Rough Guides*, podemos perceber, com base na idéia de Harley sobre o silêncio, que o índice de diferenciação é declarado a partir de relações com aqueles que não o são. Percebamos que ao contrário do

apagamento dos povos “não civilizados” no século XIX, na World Music esses são marcados e, agora, são Europa e Estados Unidos mantidos em silêncio²³¹. Se isso revela uma característica da World Music, e a distribuição dos locais como definidores de diferença, também revela uma relação de força: Europa e Estados Unidos, ao se manterem em silêncio, se tornam espaços privilegiados de onde os editores do guia (provenientes desses lugares) podem descrever o mundo. São esses, dispensados de uma relação intrínseca do mapa, pois não estão descritos, que se legitimam a definir os outros espaços e consagra-los como suficientes para a diferenciação. Mais uma vez, repete-se a relação que descrevemos acima: os locais se relacionam com os não-locais, que operam na relação como provedores de estrutura. O silêncio é estratégico e garante a legitimidade do discurso e de quem discursa.

Dessa forma, conseguimos perceber que o mapa é uma imagem de estabilização do discurso da diversidade, no qual diferenciações são propostas e a lugares são atribuídos locais, em um processo legitimado pela suposta neutralidade do mapa e pela simplificação que é capaz de fazer de relações complexas. Os locais, contudo, não são estáveis. Habitam espaços diferentes, se modificam, se redefinem, são simbolizados a partir de interesses. Nesses, há condições desigualmente distribuídas, segundo as quais os que se mantêm em silêncio são os que mais dizem sobre os outros. Mas a instabilidade dos locais pode ser mais bem apreendida na principal metáfora da World Music, como de resto da globalização: a viagem.

Viagem

Octávio Ianni nos ensina que a “história dos povos está atravessada pela viagem, como realidade ou metáfora” e, “toda viagem”, continua Ianni, “se destina a ultrapassar fronteiras, tanto dissolvendo-as como recriando-as” (Ianni O. , 2003: 13). Na dissolução e recriação das fronteiras, o destino e a origem se modificam; de espaços separados, se aproximam pelo viajante, se diferenciam e se identificam simbolicamente. A viagem, portanto, define locais.

²³¹ Essa tendência na World Music pode ser bem contextualizada, retomando o que debatemos em capítulo anterior. Também na cartografia o multiculturalismo passa a ter presença, como nos casos trazidos por Black em relação a Canadá, Austrália e Estados Unidos a partir da década de 1970 (Black, 2005: 293-346).

James Clifford nos lembra que há um momento de formação da etnografia no qual a residência em uma cultura estrangeira se torna a forma mais legitimada de pesquisa na área. “Desde as gerações de Malinowski e Mead, a etnografia profissional se baseou na residência intensiva, (...), dentro de ‘campos’ delimitados” (Clifford, 1999: 12). Afinal, “os etnógrafos são viajantes, que gostam de ficar em um lugar e indagar (por um tempo). A diferença de outros viajantes que preferem recorrer a vários lugares, os antropólogos tendem a levar a casa para onde vão” (Clifford, 1999: 35).

A partir da antropologia moderna a viagem adquire, então, um caráter de cientificidade. Se na Renascença a viagem deixou de se dar por “pietas” para ocorrer por “curiositas” (von Beyme, 2008: 20), na modernidade a curiosidade adquiriu métodos (como a observação participante²³²) e se tornou um meio de aprendizagem a ser compartilhada “objetivamente”. Nessa cientificidade que adquire, a viagem do pesquisador se define no oposto, que seria a localização das culturas para onde a viagem se dirige. Em outras palavras, se o pesquisador é aquele que viaja e, então, se fixa por um tempo em um lugar, as pessoas que estão nesse lugar são vistas como anteriormente fixadas, sendo que suas viagens não fazem parte daquilo que nelas se observa: a viagem, como o movimento, seria exclusiva do pesquisador, enquanto que o etnografado se referiria sempre à fixidez.

Essa separação é também um modo de cisão entre os espaços da modernidade e da tradição. Se a viagem se torna na modernidade um valor positivo (Ortiz, 1996a) – homens modernos, precisamos nos movimentar, ser flexíveis (Berman, 1983: 93; Sennett, 2008) – atribuir ao etnografado a fixidez é relacioná-lo à tradição, colocando-o de fora da modernidade. Contudo, com a inter-relação entre tradição e modernidade, hoje essa separação é difícil de ser mantida, pois há o “fato inescapável de que os ocidentais não são os únicos a irem a lugares no mundo moderno” (Clifford, 1988: 17). A crítica a ela é marcada por Clifford, que traz um exemplo que interessa especialmente a nosso estudo. Bob Brosman, um músico e historiador não acadêmico, que por vários anos se empenhou em levar a música tradicional do Havaí ao continente norte-americano, conviveu com a família Moe, formada por “um grupo de intérpretes veteranos que tocavam a guitarra havaiana, cantavam e dançavam”, representando “a versão mais autêntica dos estilos vocais e de guitarra havaiana do começo do século XX” (Clifford,

²³² Que, segundo James Clifford, “permanece a principal característica distintiva do antropólogo profissional” (Clifford, 1988: 34).

1999: 39). Clifford nota que se a referência à música tocada pela família Moe é localizada, essa tradição se forma muito mais pela viagem. Os Moe

“passaram por volta de cinqüenta e seis anos em ‘movimento’ quase sem retornar ao Havaí. Tocavam música havaiana em shows ‘exóticos’ por todo o Oriente distante, sul asiático, Oriente Médio, África do Norte, Europa oriental e ocidental e Estados Unidos. (...). Agora, com seus oitenta anos, os Moe regressaram recentemente ao Havaí onde, impulsionados por *revitalistas* como Brosman, estão compondo música ‘autêntica’ da primeira e segunda décadas do século [XX]” (Clifford, 1999: 39).

A música dos Moe, a “autêntica” música havaiana, seria o típico objeto da etnomusicologia. Contudo, notemos que na contemporaneidade se esse objeto pode ser relacionado a um local (no caso, o Havaí), esse local deve ser assumido no movimento, na dinâmica, na viagem que o define. O Havaí, que é índice diferenciador da música dos Moe, é definido na multilocalidade em que essa música circula. De fato, diversos autores contemporâneos da antropologia, como Arjun Appadurai (Appadurai, 2005) e Ulf Hannerz (Hannerz, 1996), vêem justamente nos movimentos globais ou transnacionais o espaço da criação de sentido social, e clamam que olhemos para esses processos muito mais do que para a estabilidade suposta de uma sociedade relativa a um sistema cultural definido, no qual o local coincidiria com o lugar. Com as mídias digitais, o turismo e a imigração dos últimos anos, não apenas culturas são transferidas de um lugar para outro, mas em ambos ressignificadas, do mesmo modo que se redefine simbolicamente o local a que essas culturas se referem. Se olharmos com atenção para o livro *O Próximo e o Distante* de Renato Ortiz (Ortiz, 2000), podemos notar que o Brasil da comunidade brasileira no Japão não é uma transposição cultural, mas uma articulação que redefine o local (Brasil) em outro lugar (Japão), a partir das relações sociais presentes no último, tanto quanto fluxos mediáticos mais dispersos e memórias. Dessa forma, o local não é mais definido a partir do lugar de referência cultural, mas sim em uma relação complexa, multilocalizada, eminentemente global, sendo sua construção um processo muito mais simbólico do que de fato um trabalho localizável. Como coloca Stuart Hall, “As culturas, é claro, têm seus ‘locais’. Porém, não é mais tão fácil dizer de onde elas se originam” (Hall, 2009c: 36).

Na World Music esse processo é claro, pois seus atores são privilegiadamente viajantes. O etnomusicólogo, assim como o antropólogo, tem na viagem de residência o método privilegiado de investigação. Também o homem de mercado é um viajante. Para ele, como para o etnomusicólogo, a viagem legitima sua operação, ainda que dispense uma residência sistemática e as bases metodológicas. Narramos acima a viagem que Christoph Borkowski fez à Namíbia e lembramos agora que Johannes Theurer nos remeteu a sua viagem ao Sri Lanka. De fato, as biografias de donos de gravadoras e promotores de World Music raramente não são marcadas pela viagem. Também o artista de World Music – esse objeto do mercado tanto quanto da etnomusicologia – hoje viaja. Com os Moe, ele se desloca e emigra, mas também permanece em contínua circulação, se apresentando nos palcos de festivais em diversas partes do mundo. Por fim, um quarto ator da World Music também é um viajante: o consumidor. Interessa-nos agora olhar especificamente para o tipo de viagem do consumidor de World Music, pois revela um modo metafórico de ver a questão.

Ao contrário da viagem como um meio para a prática das atividades dos três primeiros atores, no caso do consumo a prática é confundida com a própria viagem, metaforizando-a. A viagem é tomada no mercado de World Music como um modo de deslocar o consumidor, sem a necessidade de longos ou contínuos movimentos para outros locais que afirmam a diferença que ele deseja experimentar. O CD “The United Republic of Extreme Music. Passport to the World. World Music Series” traz isso de modo bastante claro em seu material informativo. Nesse, que tem a forma de um bilhete de viagem, onde lemos se tratar, de fato, de um “Boarding Pass”, há a seguinte proposta: “Bem-vindos ao ‘passaporte: série de world musics realmente autêntica da música extrema” [*“Welcome to ‘passport: extreme music’s truly authentic real deal world musics series’*]. Abrangendo os quatro cantos do globo e cobrindo todas as maiores destinações musicais internacionais, essa é uma coleção para o turista de áudio mais exigente”²³³. Na mesma linha, encontramos facilmente referência a viagens sonoras em outros discos e em sites, como é o caso daquele que nos leva “por volta do mundo em 10 álbuns: o melhor em World Music em 2005” (Gifford, 2005).

Os festivais também se utilizam da idéia de viagem para se promoverem, buscando atrair público sob a promessa de que em um tempo reduzido e em um lugar específico haverá uma

²³³ CD: The United Republic of Extreme Music. Passport to The World. World Music Series. Extreme Music. UK, 2003.

experiência de jornada a locais variados. Babel Med Music, festival de World Music que ocorre em Marselha, França, se promove da seguinte maneira:

“A felicidade vem a Marselha por três dias: você pode ir a uma jornada enquanto ouve os ritmos de todo o mundo, encontrando os fascinantes artesãos de música, discutindo a crise e vendo que o mundo da Babel Med Music está sobrevivendo melhor do que os gigantes da indústria da música (...)”²³⁴.

Outro festival, agora nos Estados Unidos, segue uma linha parecida e diz que “[O festival] começou com Mastadong. Foi uma viagem que foi da Califórnia ao Camboja, do Soweto a Nova Iorque, de Calcutá a Teerã, de Timbuktu ao Tamisa. Tudo em cinco dias. Tudo sem sair de Los Angeles”²³⁵. As exposições etno(musico)gráficas também apresentam a metáfora da viagem para atrair público. O Museu de Etnologia de Berlim, que mantém uma área dedicada à etnomusicologia, propõe que crianças e jovens visitem o “museu júnior”, onde lhes é oferecida uma “‘viagem’ de Berlim pelo Sahara até a Austrália” (Berlin.de, 2011).

A viagem que propõem esses festivais e museus se assemelha àquela proposta nas Exposições universais e coloniais do século XIX, quando então se prometia aos milhões de visitantes uma jornada pelo mundo em um espaço e tempo resumidos à Exposição. “Uma viagem para uma exposição lembrava uma férias turística, a não ser pelo fato de que o primeiro requeria apenas uma localidade. Em verdade, essas feiras serviam de compactas experiências turísticas” (Aron, 1999). Tal semelhança ainda se percebe por publicações como o Guia de viagem Rand McNally dedicado à Exposição Colombiana de Chicago, de 1873, e que se chamava “A Week at the Fair” (“Uma Semana na Feira”). Esse guia “oferecia um itinerário detalhado do que se ver em cada um dos seis dias para um tour completo e exitoso da feira” (Aron, 1999).

Retornando ao nosso presente, exemplos como aqueles são comuns e assim como os mapas são constantes representações da World Music, a viagem é a constante metáfora da sua experiência de consumo. Contudo, que modo de viagem que está sendo afirmado aqui? Para que pensemos essa questão é importante percebermos que, em especial no mercado de World Music, é freqüente encontrarmos órgãos de turismo como apoiadores ou financiadores das atividades. É

²³⁴ Catálogo: Babel Med Music: Listen to the World! França, 2010.

²³⁵ Em <http://www.spinner.com/2011/04/26/robert-plant-band-of-joy-tour/>. Acesso em 22/10/2011.

o caso da “Companhia de Desenvolvimento de Turismo de Trinidad e Tobago”²³⁶, que financiou a participação daquele país na feira Womex 2009. O mesmo se dá com o Rainforest World Music Festival, que ocorre em Sarawak, Malásia, e é financiado pelo “Sarawak Tourism Board”²³⁷; etc. Os órgãos de turismo, evidentemente, se destinam à atração de turistas a seus países ou regiões e enxergam na música que circula no mercado de World Music um bom mote. A Embratur, por exemplo, distribui material promocional sobre o Brasil como destino turístico em feiras de música e em um de seus folhetos ela propõe que, “para amantes da música, o Brasil é o paraíso. Uma enorme variedade de estilos de música de todas as partes do país, com algo para oferecer para todos os gostos; ritmos e melodias que refletem a rica herança cultural do Brasil”²³⁸.

Mas, de outro lado, os órgãos de turismo, ao divulgarem seus países ou regiões a consumidores de World Music, denotam que o tipo de experiência de viagem desses consumidores se assemelha justamente àquela do turista. Queremos seguir por essa pista e pensar que a viagem metaforizada da prática de consumo da World Music (essa viagem que o museu alemão anotou entre aspas) se relaciona com a experiência turística.

François Dosse já havia notado a relação entre o turismo e a experiência da alteridade, embora ainda não lhe fosse conhecida a World Music. Anotemos sua percepção, que além de pertinente ao nosso objeto, nos ajuda a historicizar o processo. Segundo o autor, na década de 1950

“os progressos da aviação civil colocam ao alcance dos turistas ocidentais as civilizações mias longínquas. Um verdadeiro frenesi de exotismo apodera-se do Velho Mundo. As agências de viagem oferecem, cada uma à sua maneira, um deslocamento; uma nova experiência cultural, entretanto condicionada à moda ocidental. (...). O Club Méditerranée vai em breve esquadrihar os continentes, oferecendo a descoberta do Outro por menor custo, por trás das grades de seus acampamentos entrincheirados, ao abrigo de incursões indígenas” (Dosse, 2007a: 186, 187).

Esse processo apenas se acentua, o que podemos perceber pelo grande crescimento do turismo nos últimos 60 anos. Se em 1950 os países receberam, no total, 25,3 milhões de turistas

²³⁶ Folheto: ...true appeal. Tourism Development Company of Trinidad y Tobago. Trinidad y Tobago.

²³⁷ Catálogo: Rainforest World Music Festival. Sarawak Tourism Board. 2007.

²³⁸ Folheto: Brasil Feel Passion. Embratur.

estrangeiros, em 2010 foram 940 milhões (UNWTO, 2006; UNWTO, 2011)²³⁹. A proeminência do turismo reforça um tipo de viagem que acaba por condicionar todos aqueles que se baseiam no consumo, como é o caso da World Music. A pessoa que visita um festival, um museu etnográfico ou ouve um disco o faz da posição de um turista, sendo que ao contrário do etnógrafo que leva sua casa para outro lugar (Clifford, 1999: 35) e ali permanece, a casa do turista é mantida intacta, para onde ele sempre retorna após curtos períodos fora, quando manteve uma relação regulada e ponderada com o outro. Dessa forma, o consumidor de World Music está atrás de uma diferença que não negue ou desmonte a familiaridade do lar e que, portanto, tenha nessa familiaridade sua referência; a diferença, em uma feliz expressão de Kirshenblatt-Gimblett (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 52), deve ser “calibrada” a partir da casa, sendo tal processo empreendido especialmente pelas instâncias como museus, festivais e selos de World Music. Passa-se aqui algo como um suplemento à casa (Krippendorf, 2003), segundo o qual a experiência turística deve reproduzir a casa, acrescentando algo de diferente nela, mas controlado.

Como a prática do consumo de World Music é metaforizada na viagem, essa viagem pode justamente coincidir a casa e a jornada. Isso se dá quando o “viajante” se mantém em casa ouvindo o disco e se entregando a uma jornada ou quando tudo o que ele precisa fazer é ir a um museu ou festival que fica em sua própria cidade. Nesse caso, a viagem realiza aquilo que Paul Virillio chamou de “chegada generalizada”, “onde tudo chega sem que seja necessário partir”, sendo o distúrbio do trajeto dispensado (Virillio, 2000: 38, 9). Ela é a metáfora em si, em um mundo no qual “o espaço se comprimiu” (Ortiz, 1996b: 48) e a distância é o mal a ser superado. Desse modo, quando a viagem e a casa coincidem, ocorre um processo que Foucault descreveu como heterotopia, pelo qual se é possível “justapor em um único lugar vários espaços, vários locais que são em si incompatíveis” (in Soja, 2005, 119). Isso permite que a definição do local

²³⁹ E o crescimento é constante e praticamente ininterrupto. Temos duas séries em mãos, ambas da Organização Mundial do Turismo das Nações Unidas. A primeira (UNWTO, 2006) cobre os anos, 1950, 1960, 1965, 1970, 1975, 1980 e, a partir daí, todos os anos até 2004. Nessa série, apenas o ano de 2002 apresentou uma queda nas chegadas de turistas estrangeiros em relação ao ano anterior. Na segunda série, temos os dados dos anos 2005 (801 milhões), 2008 (919 milhões) e 2009 (880 milhões) (UNWTO, 2010: 5), onde então notamos uma queda entre 2008 e 2009, creditada à crise financeira mundial ocorrida no período. De qualquer forma, o resultado de 2010, que apresentou um crescimento de 7% de chegadas de turistas estrangeiros em relação a 2009 (UNWTO, 2011), recoloca a tendência, sendo que a Organização espera que em 2030 o número chegue a 1,8 bilhão (UNWTO, 2011b).

não se dê simplesmente por suas relações endógenas, mas também pelo condicionamento ligado à experiência da casa.

Seja então pela viagem do turista, pela viagem exploratória do homem de mercado, por aquela investigativa do etnógrafo ou ainda a do artista, o local, como índice de diferenciação na World Music, é definido e qualificado em um espaço global, na relação dos diversos lugares que convivem em um mesmo lugar. Em outras palavras, a viagem generalizada na World Music faz com que o local se apresente em diversos lugares, sendo definido e qualificado não apenas em relação ao local referido (seja Brasil ou Bali), mas também pelas relações presentes nos lugares onde o local é realizado (então o Brasil e Bali serão definidos e qualificados em um festival de World Music na Espanha). É nessa interação de viagens, de instâncias a elas ligadas e de atores viajantes que o local é definido e qualificado.

O local é um particular, pois se contrapõe ao universal e marca a diferença, a especificidade. Contudo, é um particular produzido no espaço global, o que nos faz perceber que as oposições global/universal X local/particular devam ser superadas. Da mesma maneira como o local pôde carregar o universal (se consideramos a França do século XIX como um local), o particular, na forma do local, é produzido no globo, para uma operação eminentemente global. Para tanto, precisamos perceber as condições de experiências de atores que buscam afirmar globalmente uma representação do local e outros que buscam experimentar a mesma. Pensemos agora na representação, mas colocando o outro elemento privilegiado de diferenciação no debate. Olhemos também para a etnia.

Capítulo 6: O discurso da diversidade e a World Music: representação e a declinação étnica

A afirmação étnica é o outro índice privilegiado de diferenciação na World Music. Como já apontamos, contudo, etnia e local se sobrepõem na maior parte dos escritos sobre nosso objeto, quando são articulados como esse índice. Dessa forma, muito do que dissemos sobre o local no capítulo anterior poderia ser dito sobre a etnia. Também aqui a questão da seleção entre as etnias que se tornam índices de diferenciação e aquelas que operam mais no registro estrutural se recoloca. Adotamos, por isso, uma análise que não apenas apresenta outro índice de diferenciação, mas que analisa outros aspectos do índice, o que, correspondentemente, poderia ser pensado em relação ao local. É por isso que o local estará presente também neste capítulo. Nosso intuito agora é pensar sobre a representação. O ponto da análise é mostrar que a crise da representação leva à legitimidade da auto-representação, no qual o índice de diferenciação étnico é criado e articulado no discurso da diversidade.

Para tanto, iniciemos o capítulo com um debate teórico, no qual podemos notar que a representação perde sua legitimidade de outrora. Em seguida podemos nos fincar novamente na World Music onde a representação teria sido abandonada em favor da *representação* do Outro, uma noção que vamos criticar apontando para a existência, na verdade, de uma auto-representação, um signo de si mesmo. Essa auto-representação se dará, portanto, pela questão étnica que, contudo, não mais se declina meramente pela idéia de pureza, mas que aceita em si o hibridismo sem que a “autenticidade” notada como perdida. Por fim, pela proposta de auto-representação poderemos pensar, com dados empíricos, como a voz do Outro, se se faz ouvida, é condicionada na contemporaneidade.

Crise da representação

Representar significa atuar no lugar de outro, sendo que tal se dá por diversos mecanismos típicos de cada processo e de cada tempo histórico. Mas não é só isso: a representação sempre supõe uma relação de poder, que é exercido pelo representante por demanda legítima ou não do representado, como vimos no capítulo dois.

A contemporaneidade traz, contudo, um questionamento da representação. Na esfera política, por exemplo, o questionamento se dá quando o sistema representativo parlamentar perde parte de sua legitimidade²⁴⁰. Contudo, nessa, a crise ocorre em torno da qualidade da representação, ou seja, em relação à legitimidade que adquirem aqueles que representam, mas raramente se questiona a representação em si. Questionar a representação em si seria se voltar contra a própria democracia liberal, algo pouco aceito hoje. Dessa forma, se os políticos são criticados por suas supostas falhas em representar os anseios de quem os elege, poucos defendem que os parlamentos em si – o sistema de representação – sejam destituídos. A situação é diferente na cultura. Aí, a crítica não se volta contra a má representação, mas contra a própria necessidade da representação. No momento em que as relações de força se pulverizam na sociedade global, grupos sociais ou indivíduos lutam por sua participação direta como representantes próprios de uma cultura que eles – e/ou outros – atribuem como deles. Essa participação direta, na cultura, então se legitima e adquire valor simbólico e de mercado. É esse debate cultural que nos interessa.

Olhemos a ele, em primeiro lugar, pelos escritos de autores pós-estruturalistas, pois esses nos facilitarão mais a frente quando tratarmos da auto-representação do Outro. É importante notar que nesses autores a questão não é questionar o poder do representante, mas criticar a própria relação de representação, no intuito de superar a dicotomia representante-representado e, assim, negar a primazia do original sobre a cópia.

Ao tratar da questão, Arthur C. Danto retoma Nietzsche, que influenciou e antecedeu esse debate quando, em *A Origem da Tragédia* (Nietzsche, 2007), voltou ao teatro grego para criticar a representação. Nesse texto, o autor propõe que na Grécia antiga “havia a crença de que em todas as ocasiões o deus se fazia literalmente presente” (Danto, 2005: 56), quando então se tratava de uma *presentação*, pois os atores não representavam um deus, mas eles mesmos eram tal. Em um segundo momento, contudo, os “participantes (...) não se entregavam mais aos rituais, mas os imitavam dançando, numa espécie de balé. Assim como antes, no momento culminante do ritual Dioniso aparecia, mas não literalmente, e sim por intermédio de alguém que

²⁴⁰ Como exemplo, Eric Hobsbawn faz o seguinte questionamento. “Se a eleição popular é o critério principal da democracia representativa, até que ponto se pode falar da legitimidade democrática de uma autoridade eleita pela terça parte do eleitorado potencial, como é o caso do Congresso dos Estados Unidos, ou, como no caso de governos locais na Grã-Bretanha ou do Parlamento europeu, por algo como 10% ou 20% do eleitorado?” (Hobsbawn, 2007: 103).

o representava. Nietzsche pensava que o herói trágico era uma evolução dessa remota epifania por delegação – e este é o segundo sentido da representação: algo que está no lugar de outra coisa (...)” (Danto, 2005: 56).

De modo similar, Jacques Derrida retoma a questão da representação como um de seus temas centrais. Ele a trata, por exemplo, quando fala do teatro da crueldade, de Antonin Artaud. Ao elogiar o teatro de Artaud, o autor aponta que esse não representa a vida no palco, mas “é a vida em si, no sentido de que a vida é irrepresentável” (Derrida, 2009: 294). Dessa forma, celebra Derrida, “o diretor e os participantes (que não mais seriam atores *ou* espectadores) deixariam de ser instrumentos ou órgãos de representação” (Derrida, 2009: 299). Isso levaria, por fim, à quebra dos diversos pares opostos que sustentam a representação teatral, a que Derrida opõe ao festival, que, contudo, pouco tem a ver com a noção de festival que temos em relação a World Music.

“Não há mais espectador ou espetáculo, mas *festival*. Todos os limites da teatralidade clássica (representado/representante, significado/significante, autor/diretor/atores/espectadores, palco/audiência, texto/interpretação, etc) eram proibições ético-metafísicas (...) – os sintomas do medo ante os perigos do festival. No espaço do festival aberto pela transgressão, a distância da representação não deveria mais ser extensível” (Derrida, 2009: 308).

Com a quebra da representação, o que Derrida faz é negar a primazia de algo sobre aquilo que seria sua cópia. A vida encenada no teatro de Artaud não seria, então, a representação da vida, uma noção que deve pressupor a legitimidade da vida como local original de onde se parte para a criação teatral. A própria criação teatral seria a vida, não havendo aí uma relação de origem e cópia. Essa mesma preocupação do autor é central em sua tese sobre a escritura e a crítica que faz ao logocentrismo. Sem entrarmos em detalhes sobre sua discussão, o que nos interessa é notar que, para Derrida, a escritura não pode ser vista como uma cópia da escrita fonética. Partindo de uma gama ampla de autores, ele buscou mostrar que houve historicamente uma suposição de que a escritura seria a reprodução – a representação – da fala, sendo que nunca pôde ser vista em sua produção própria de sentido. Rousseau, a quem Derrida se dedica longamente como um autor fundamental na determinação de um logocentrismo, sobre o qual a metafísica ocidental teria se fundado, chegava a ver a escritura como um “suplemento perigoso”

da língua fonética, que embora inevitável e necessário, era um mal a ser controlado (Derrida, 2006: 174 e ss). Ao contrário, Derrida busca ver na escritura sua própria produção de sentido, livrando-se da necessidade da presença e, portanto, do autor, no momento em que, se na fala aquele que fala precisa estar presente, na escritura as palavras são significantes que produzem sentido, no jogo livre da *différance*.

Dessa forma, aquilo que é representado não pode mais ser visto como uma representação, mas como produtor autônomo de sentido, sem que necessite da presença do original para sua existência. Noção similar é encontrada em Foucault e Richard Rorty. Citando, além desses, autores como Stuart Hall e Robinow, diz Gisela Welz que a crítica

“nega a existência de uma realidade independente da descrição, que exista fora do meio, que ela constrói, e que pela ciência é mimética ou realisticamente duplicável. (...). As representações criadas pela ciência não se produzem em uma relação reprodutiva, mas muito mais em uma relação produtiva com a realidade: elas não se espelham, mas se produzem. As representações são fatos sociais, elas têm um ‘um espaço formativo, não meramente expressivo na constituição da vida social e política’ [citação de Stuart Hall em ‘New Ethnicities’]” (Welz, 1996: 84).

É preciso ter claro que para esses autores a afirmação da representação como espaço autônomo de sentido é, na verdade, muito mais sua negação. Afirma-se a representação para se negar a primazia do original em relação ao representado encerrando uma relação necessária para a própria existência da noção de representação. Sem a relação origem e cópia, a representação se autonomiza não como representação, mas como criação em si.

Deleuze retoma essa questão pensando na crítica ao primado do conceito. Para ele, a filosofia ocidental se baseou na identidade entre o conceito e as coisas ou, de maneira mais abstrata, entre o significado e o significante. Diz o autor que “não há dois grãos de poeira absolutamente idênticos, duas mãos que tenham os mesmos pontos notáveis, duas máquinas de escrever que tenham a mesma impressão, dois revólveres que estriem as balas da mesma maneira” (Deleuze, 2006: 53). Assim, a relação que coloca coisas possivelmente díspares sobre o mesmo conceito dá primazia à identificação das coisas ao conceito, tornando as coisas a repetição do idêntico. Isso é visto pelo autor como a fundação de um mundo da representação. “O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual essa é concebida, define o mundo da

representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação do idêntico” (Deleuze, 2006: 15, 16).

Deleuze pensa, então, como Derrida, em subverter essa relação, destruindo o primado do original sobre a cópia. “Subverter o platonismo significa”, diz o autor, “recusar o primado de um original sobre a cópia, de um modelo sobre a imagem. Glorificar o reino dos simulacros e dos reflexos” (Deleuze, 2006: 109). Nesse reino do simulacro e dos reflexos, o que se repete não é o que se reproduz, pois não é o mesmo que se apresenta novamente. Ao contrário, o mesmo deixa de existir em uma relação na qual o que se repete é o diferente, o diferente absoluto (o “absolutamente-outro”, a que se refere Derrida (Derrida, 2009: 118)) que não mantém com algo uma relação de origem.

“O teatro da repetição opõe-se ao teatro da representação, como o movimento que opõe-se ao conceito e à representação que o relaciona ao conceito. No teatro da repetição, experimentamos forças puras, traçados dinâmicos no espaço que, sem intermediário, agem sobre o espírito, unindo-o diretamente à natureza e à história; experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes das personagens – todo o aparelho da repetição como ‘potência terrível’” (Deleuze, 2006: 31).

Dessa forma, a máscara não é reprodução do rosto, etc, assim como a festa da Federação não representa a queda da Bastilha, mas a queda da Bastilha que celebra “e repete de antemão todas as Federações” (Deleuze, 2006: 20). A cópia não é a cópia que mantém uma relação de identidade com o original, mas em si é original, produzindo sentido próprio. A representação, portanto, não mais ocorre e as relações devem ser notadas como *presentações*. O significante se descola do conceito e realiza a diferença em cada repetição.

Com isso em mente, nos aproximamos mais de nosso objeto e lembramos agora da crise da representação na antropologia, que se refere também à etnomusicologia. Também na antropologia é possível encontrar um questionamento da visão que separa origem e cópia, sendo essa a representação. É o caso da proposta de Clifford Geertz, quando busca analisar as formas simbólicas de uma sociedade. Nesse caso, a ação social é em si uma representação simbólica em sua inteireza e, dessa forma, não se diferencia de um espaço originário, mais uma vez quebrando a dicotomia apontada. A vida concreta não é a origem oposta à literatura ou ao palco, mas, ao contrário, é ela própria estetizada, podendo ser analisada tal qual analisaríamos uma obra textual.

As pessoas, como Geertz propõe em sua pesquisa no Bali, são “personae dramáticas, não atores, que permanecem; de fato, são personae dramáticas, não atores, que em sentido próprio realmente existem. (...) as máscaras que usam, o palco que ocupam, os papéis que atuam, e, mais importante, o espetáculo que eles montam permanece e se referem não à fachada, mas à substância das coisas, não menos, o ser” (Geertz, 1974: 35).

Mas se a antropologia é capaz de fazer a crítica à representação, sua prática, enquanto uma voz que representaria o Outro, é também questionada contemporaneamente. A isso George Marcus e Michael Fischer descreveram como “crise da representação” etnográfica (in: Gottowik, 1997: 20), termo que aqui também adotamos, mas não apenas pensando em relação à etnografia mas a toda a esfera da World Music. De fato, a crise da representação etnográfica se dá quando a condição do etnógrafo em descrever uma sociedade alheia não mais é indiscutível, sendo que a “função de modelo do texto etnográfico” perde a “confiança” até então existente (Gottowik, 1997: 20). James Clifford nota essa crise de modo mais amplo, apontando para a queda da autoridade etnográfica, algo que ele percebe quando assiste, em 1977, a um julgamento em Boston, Estados Unidos, no qual os descendentes dos índios Wampanoag, que viviam em Mashpee, necessitaram provar suas identidades para reclamarem por terras. Diversas questões, de amplo alcance, foram colocadas, abrangendo “interpretação cultural, modelos de totalidade, estilos de distanciamento, histórias de desenvolvimentos históricos”, sendo que a visão dos etnógrafos sobre o caso parecia não sustentar o ponto argumentado (Clifford, 1988: 7). Relata, então, Clifford:

“Eu comecei a ver tais questões como sintomas de uma pervasiva crise pós-colonial da autoridade etnográfica. Enquanto a crise foi sentida de modo mais forte por discursos anteriormente hegemônicos do ocidente, as questões que levanta são de significado global. Quem tem a autoridade de falar por uma identidade de grupo ou autenticidade? Quais são os elementos e as fronteiras essenciais de uma cultura? Como o ser e o outro se chocam e se tornam encontros da etnografia, viagem, relações modernas inter-étnicas? Quais narrativas de desenvolvimento, perda e inovação podem dar conta da amplitude presente de movimentos oposicionais locais?” (Clifford, 1988: 8).

Aqui nos importa notar que a etnografia não mais detém a voz legitimada e única da descrição do Outro. No momento posterior à era colonial, em que “se dissolve uma separação geográfica antes dada entre o próprio e o estrangeiro” (Gottowik, 1997: 11, 13, 14), e que esse

estrangeiro não pode mais ser diferenciado pelas oposições binárias da modernidade (internoXexterno, nacionalXnão-nacional, etc, como vimos no capítulo dois), outras forças clamam pela descrição do Outro e esse próprio se vê imbuído de desejo e condição para representar a si próprio. Há uma implicação direta desse processo na própria prática etnográfica, que pode ser mais bem vista pela revisão da noção do “ponto de vista do nativo”, ocorrida recentemente. Tal revisão nos aclara um elemento da “crise da representação” etnográfica e a ela nos voltamos, mas antes anotando rapidamente como aquela noção se forma. Na verdade, essa não é tão nova quanto a própria antropologia moderna. Ainda em 1752 Rousseau recebia uma carta de Friedrich Melchior Grimm:

“o francês terminantemente nega a competência de todos os outros povos, e eles [os franceses] têm suas razões para isso. Contudo, quando os mesmos franceses nos asseguram que a Música chinesa é detestável, eu não acredito que eles tenham tomado o problema de levar em consideração o ponto de vista do chinês ao pronunciar esse julgamento” (Grimm, 1998: 106. Nosso grifo).

Contudo, naquele momento o ponto de vista do nativo não se tornara regra básica da pesquisa etnográfica, algo que apenas ocorreria na formação da antropologia moderna. Já em Malinowski, lê-se sobre seu método que o objetivo final que o etnógrafo não pode perder de vista é, “resumidamente, compreender o ponto de vista do nativo, sua relação com a vida, perceber *sua* visão de *seu* mundo” (Malinowski, 1932: 25). A questão, contudo, é como se compreender o ponto de vista do nativo, sendo que a etnografia moderna, surgida na década de 1920/1930, justamente com Malinowski, mas também com Radcliffe-Brown e Mead, dita as regras básicas. Das mais relevantes para o tema, estavam a necessidade de um trabalho de campo prolongado, o domínio do vernáculo do etnografado, a observação pessoal – observação participante -, e a capacidade de foco em uma temática do todo cultural pesquisado (Clifford, 1988: 30-2). Dessa forma, o etnógrafo poderia se aproximar da cultura nativa e, assim, descrevê-la. Seria ele, legitimado por técnicas supostamente científicas, que faria da sua voz a voz do Outro, mantendo, contudo, esse outro audível apenas pela representação.

A questão, contudo, foi tudo menos resolvida com essas técnicas. Afinal, se o trabalho de campo permitiu uma aproximação do etnógrafo ao etnografado, em que sentido tal aproximação permite que o etnógrafo seja capaz de, em eu texto, representar o pensamento, a vida, as crenças

e os costumes do etnografado? Clifford opõe, quanto a isso, dois autores franceses: Marcel Griaule e Michel Leiris. Enquanto o primeiro acreditava na capacidade do etnógrafo em entrar na cultura alheia através de um processo de iniciação, no qual, no fim, ele se confundia com o próprio objeto, Leiris, mais tarde, se volta contra a capacidade do etnógrafo em “representar uma essência exótica”. Como, afinal, indaga Clifford, “poderia Leiris presumir representar uma outra cultura quando já tinha problema suficiente em se representar?” (Clifford, 1988: 89, 90).

Em Leiris, portanto, já se vê uma crítica à capacidade de representação do etnógrafo em relação ao etnografado. Notemos que na idéia do ponto de vista do nativo, esse nativo ainda mantém sua voz calada, sendo a voz que se ouve em um texto sempre aquela do cientista, seu representante. O etnografado permanece separado daquele que sobre ele discursa. Se Leiris questionou a capacidade do etnógrafo em proceder como o representante dessa voz, a conjuntura histórica a partir da década de 1950 permite um questionamento da própria necessidade e legitimidade dessa representação.

Gottowik nos lembra que “a escrita dos textos etnográficos se baseia na premissa, segundo a qual os homens, sobre os quais o texto informa, não são idênticos com os leitores desses textos” (Gottowik, 1997: 11). Contudo, essa separação não mais se dá, pois os próprios etnografados se tornam, em primeiro lugar, leitores de suas etnografias²⁴¹ e, em seguida, eles mesmos produtores²⁴². A isso, Clifford liga a perda da autoridade etnográfica.

“O presente dilema [*predicament*²⁴³] é ligado à quebra e redistribuição de poder colonial nas décadas após 1950 e aos ecos de tal processo nas teorias culturais radicais dos anos

²⁴¹ Os Trobriands tiveram, a partir da leitura do missionário B. Baldwin, acesso à obra de Malinowski sobre eles e não concordaram com várias das coisas que viram descritas (Gottowik, 1997: 100-103). Não importa aqui discutir que a linguagem científica guarda uma distância com a linguagem cotidiana, nem tampouco que é possível que aqueles que possuam a “experiência próxima” (termo de Heinz Kohut usado por Geertz (Geertz, 1974)) abstraíam o suficiente suas práticas para fazerem uma análise. O que importa é perceber que a legitimidade do pesquisador em falar do outro é questionada. Não apenas pelos próprios etnografados, mas também por seus próprios pares, como é o caso da crítica de Gottowik nesse caso.

²⁴² Lembramos aqui um interessante caso a nós narrado por um etnomusicólogo brasileiro. O governo do Estado do Paraná abriu um edital selecionando projetos para gravação de um disco com músicas de comunidades de imigrantes no estado. Nosso colega nos conta que ele se inscreveu para gravar um disco com as músicas de uma comunidade de ucranianos imigrados. O interessante, contudo, é que uma das concorrentes a seu projeto era a proposta de um desses imigrantes, que propunha a gravação das músicas de sua comunidade. O etnógrafo e o etnografado, portanto, competem pela legitimidade da representação de uma mesma cultura.

²⁴³ *Predicament* é de difícil tradução e adotamos aquela usada na edição do livro de Clifford em espanhol (Clifford, 1995).

1960 e 1970. Após a inversão do movimento da negritude do olhar europeu, após a *crise de conscience* da antropologia em relação a seu status liberal na ordem imperial e, agora, que o ocidente não pode mais apresentar-se como o único provedor de conhecimento antropológico sobre os outros, se tornou necessário imaginar um mundo de etnografia generalizada. Com a expansão da comunicação e a influência intercultural, pessoas interpretam os outros e a si mesmas, em uma desconcertante diversidade de idiomas” (Clifford, 1988: 22, 3).

Dessa forma, o antigo etnografado agora se torna ele próprio etnógrafo, capaz de falar sobre si próprio. A idéia de ponto de vista do nativo muda de caráter e nela é necessário haver a voz sobre quem se fala. Como colocou Gottowik, “o discurso em nome dos outros é presunçoso, quando não há qualquer mandato para isso e os outros podem falar por si próprios” (Gottowik, 1997: 14). A voz do Outro, portanto, ganha legitimidade na contemporaneidade e precisa ser ouvida não pela representação do etnógrafo, mas por si própria. Geertz talvez seja o primeiro a colocar a voz do Outro de modo sistemático. Ao invés de pressupor que o etnógrafo possa interpretar a cultural alheia, na antropologia interpretativa é a própria interpretação do etnografado que deve ser percebida. Agora o etnógrafo não busca fazer as vezes do etnografado, mas sim reconhecer as interpretações que esse faz de sua própria cultura. Diz o autor:

“Eu tentei chegar a essa mais íntima das noções não por me imaginar como outro alguém – um agricultor de arroz ou um sheikh tribal, a então perceber o que eu achava – mas por procurar e analisar as formas simbólicas – palavras, imagens, instituições, comportamentos – em termos nos quais, em cada espaço, pessoas de fato se representam a si próprias e a um outro” (Geertz, 1974: 30).

Contudo, ainda em Geertz a voz do etnografado raramente está entre aspas. O que se ouve se dá pela voz do pesquisador que, embora busque as próprias interpretações do Outro, as faz audíveis por sua voz. A radicalização do processo do ponto de vista do nativo chega com a perspectiva dialógica, que propõe substituir a monológica. “No lugar de um texto monológico, que se baseia na autoridade científica de seu autor e em sua capacidade a uma representação adequada da auto-compreensão do Outro, surgem textos que devem permitir ao etnografado desenvolver seu próprio ponto de vista em diálogo com o etnógrafo” (Gottowik, 1997: 23). Em outras palavras, o ponto de vista do nativo não seria mais representado por aquele etnógrafo supostamente legitimado a sua compreensão, mas sim pelo próprio nativo, que tem sua voz

expressamente dada. Esse diálogo aparece de diversas maneiras em textos contemporâneos, como no caso de entrevistas feitas pelo etnógrafo com o etnografado. Não mais são aspas no meio do texto ou o recurso indireto livre, mas, de fato, nas respostas, é voz do etnografado que se lê. Ainda um passo além desse processo é encontrado em pesquisas recentes. Nessas o etnógrafo atua como um editor que abre seu livro (o etnógrafo continua sendo o autor) ao etnografado escrever textos. Um exemplo dessa prática encontramos na etnomusicologia e aqui o trazemos para já nos aproximarmos mais de nosso objeto. Jocelyne Guilbault, que também adota a transcrição de entrevistas com seus objetos de estudo, é autora, única, do livro *Zouk: World Music in the West Indies* (Guilbault, 1993). Esse livro possui dez capítulos nos quais se busca tratar da música zouk. Interessante, contudo, é que dois dos capítulos são escritos por aqueles que em outro momento seriam simplesmente tratados de etnografados, mas que no livro são chamados de contribuidores: o capítulo 4 (“Biguine: Popular Music of Guadeloupe (1940-1960)”) foi escrito por Édouard Benoit; e o capítulo 6 (“Cadence: The Dominican Experience”) por Gregory Rabess, ambos autores que têm suas etnicidades remetidas ao local da música sobre a qual escrevem.

É evidente que não se pode dizer que a prática dialógica se torna prevalente na pesquisa etno(musico)lógica. Na verdade, ainda a prática monológica é mais comum de se encontrar. Contudo, nos basta descrever o processo no qual a representação da voz do Outro perde sua legitimidade e, de diversas formas, essa voz necessita estar presente nos textos *por si só*. É essa valorização que nos importa, algo que se podemos encontrar nesse objeto acadêmico, também podemos encontrar no mercado de World Music. Do mesmo modo como ocorreu na etnologia, também no mercado é a própria participação do Outro no cenário global de música que valoriza o bem cultural em exibição. A presença do Outro, pela idéia da autenticidade, diferenciado pela etnia, é que assume valor positivo hoje. É isso o que precisamos discutir a partir de agora.

Etnia: autenticidade e hibridação

A etnia, assim como o local, ao se tornar índice de diferenciação assume, no mercado, valor simbólico. Ela não serve apenas para diferenciar e marcar a particularidade, mas também para carregar o bem cultural de valor. Christopher B. Steiner coloca isso de maneira bastante

competente quando estuda o mercado de arte africana. O autor nos lembra que uma das primeiras questões que se coloca quando há o comércio dessa arte é de onde o objeto negociado vem, sendo que o vendedor sempre busca uma identificação étnica em sua explanação. O comprador, dessa forma, pressupõe que uma vez comprado o objeto com a marcação de um grupo étnico, ele “está carregando uma fatia do sistema cultural integral” (Steiner, 1994: 93). O autor vê nessa importância étnica uma disseminação da visão ocidental e, para tanto, cita uma crítica do historiador Jan Vansina, com a qual concorda: “A identificação pela ‘tribo’ está arraigada na crença européia, segundo a qual cada então-catalogado grupo étnico difere de todos os outros em seus costumes e especialmente, aparentemente, nas artes visuais, enquanto membros da ‘tribo’, de outro lado, fazem objetos de arte no mesmo ‘estilo’” (Steiner, 1994: 93).

A visão sobre a disseminação da visão ocidental é algo com o qual não concordamos plenamente. Entendemos que tal pensamento desconsidera os processos de produção material e simbólica que ocorre a partir de relações do próprio espaço que, se atravessadas por fluxos globais, por eles não são passivamente definidas. Em outras palavras, a afirmação étnica não se dá simplesmente porque é uma demanda ocidental, mas porque é um valor que se globaliza e que é apropriado pelo próprio local para a operação de atores específicos no mercado mundial.

Feita a ressalva, interessa contudo notar que na citação acima temos justamente a questão étnica como índice de diferenciação valorizado. É disso que nos interessa falar e essa questão, se está no mercado de arte africana, também está na World Music. Assim como o local, a etnia é atribuída a artistas que operam nesse cenário, mas também a acadêmicos que escrevem ou palestram em livros e eventos internacionais. Foquemos no mercado, de início, mas antes lembramos que em outro trabalho já tratamos do valor que a identidade adquire na globalização, quando pensávamos sobre a operação da música brasileira nesse meio.

Na oportunidade buscávamos entender, pela música, como a identidade nacional se ressignifica na mundialização e pudemos propor que há três processos identitários em negociação (Netto, 2009). O primeiro lida com a identidade nacional, aquela que tem a nação como referente e, em termos culturais, a cultura nacional popular como base. O segundo processo denominamos como identidade mundial, no qual os referentes territoriais são suspensos e a cultura a que se refere é a cultura internacional-popular, termo que tomamos emprestado de Renato Ortiz (Ortiz, 2001: 182-206). O terceiro, por fim, trata daquilo que chamamos de

identidade restrita, que se refere, em sua dinâmica cultural, a uma cultura popular-restrita. Com esse termo buscamos dar conta daquela identidade que se afirma dentro de fronteiras infra-nacionais. A partir dessa tipologia, pudemos notar que o discurso promocional e midiático da música brasileira no mercado global se dá pela negociação desses três processos identitários em suas dinâmicas culturais, quando então dependerá do valor que cada identidade adquire nesse mercado as condições de sua operação. Propusemos que se a cultura popular-restrita é necessária para a valorização de um índice de diferença no discurso da música brasileira, ela não pode se manter sozinha, necessitando ser articulada com a cultura nacional popular e a cultural internacional-popular. A capacidade de articulação, contudo, depende do valor possuído por aquela. Ainda, pudemos propor que essa necessidade de articulação ressignifica a identidade nacional que, então, não mais pode se referir simplesmente à cultura nacional popular, mas precisa também abarcar em si as culturas internacional-popular e popular-restrita. Em termos concretos, a identidade nacional não pode mais, na globalização, se referir ao samba e à bossa nova apenas (expressões relacionadas à cultura nacional popular), mas também ao rock/pop de bandas como Cansei de Ser Sexy (exemplo de cultura internacional-popular) e ao Maracatu (exemplo de cultura popular-restrita). Nessa conclusão propusemos pensar que uma das dinâmicas da diversidade é justamente a quebra da relação entre identidade nacional e cultura nacional popular.

Entendemos que continuam válidas as análises que então fizemos e pensamos que elas valem não apenas para a música brasileira, mas para toda música que opera no mercado de World Music. Notemos como no projeto de exportação de música da Catalúnia a diversidade é afirmada, negando uma relação entre uma identidade nacional (afirmada necessariamente) e um tipo cultural nacional. Lê-se em um de seus catálogos que

“Hoje em dia, Catalonia é um importante ponto de encontro para culturas do mundo. São bem-vindos povos da África do Norte (...), mas também africanos que estão chegando agora. Do mesmo modo, imigrantes vieram também da América Central e América do Sul, enquanto os povos europeus chegaram do leste. (...) No mundo da arte, todas essas diferenças enriquecem as culturas diversas, o que é a mágica natureza da música”²⁴⁴.

²⁴⁴ World Music from Catalonia. Generalitat de Catalunya/Catalan!Music. 2009.

Do mesmo modo, o projeto de exportação da música de Chipre afirma que “os desafios provenientes da diversidade cultural e sócio-política pelo globo traduz a linguagem universal da música em um modo mais pertinente e vantajoso”²⁴⁵. Já o governo de Taiwan é mais prolixo, afirmando que

“o povo de Taiwan desenvolveu uma cultura diversificada, vibrante, que é refletida em sua música. A música dos povos indígenas austronésios, nossas canções tradicionais chinesas, e a música pertencente a várias formas de drama tradicional, são todos elementos importantes da cultura musical de Taiwan e mesmo da world music. O povo de Taiwan é altamente apreciativo de todos os tipos de música. Seja ele a música pop, jazz ou clássica ocidental, ou as criações musicais de outras culturas, virtualmente qualquer tipo de música pode encontrar ouvintes dedicados em nossa nação”²⁴⁶.

Esses exemplos nos bastam para colocar o argumento que afirma que a operação de identidades no mercado de música obedece um processo complexo no qual elas nunca se encontram de modo autônomo, mas em articulação na qual os valores nelas empenhados definem suas condições de ação. O aprofundamento desse debate está em nosso texto aqui citado, mas agora queremos tomar essa questão para pensarmos um outro ponto. Notemos que a questão étnica é de toda maneira afirmada. Tal afirmação, se dá, tal qual discutimos em relação ao local, como um índice de diferenciação baseado na idéia da autenticidade. A diferença suposta na etnia requer sua legitimidade, enquanto diferença, na presumida autenticidade que ela possui. Em outras palavras o que torna a etnia suficiente como índice de diferenciação é o fato de que dela se possa perceber o autêntico. É isso que nos interessa agora discutir.

Mais uma vez, o exemplo do mercado de arte africana nos é útil, pois ali se vê claramente como o autêntico é produtor de valor, tornando uma mercadoria de fato mais valorizada no mercado internacional. E ser uma peça autêntica, significa “ser produzida para o uso do grupo por um artista que pertence a ele ou a um grupo relacionado; os materiais básicos (...) utilizados na criação da peça devem ser indígenas à região, e o objeto deve funcionar no grupo de acordo com suas tradições” (Carl Provost, in Steiner, 1994: 100, 1). Na música a questão se recoloca. Ana Maria Ochoa relacionou o rock com a World Music para notar que “provavelmente, o valor

²⁴⁵ The Music of Cyprus: a free sounding highlight in the intercultural vastness. Ministry of Education and Culture – Cultural Services. 2007.

²⁴⁶ Taiwan Beat!. Government Informational Office. 2007.

de maior importância adscrito à música popular hoje em dia é o valor da autenticidade” (Ochoa, 1999: 249). De fato, autenticidade é um valor na música popular e seu significado gira em torno de léxicos com ela muitas vezes cambiáveis. Como coloca Allan Moore: “‘Autêntico’. ‘Real’. ‘Verdadeiro’. ‘Com Integridade’. ‘De Verdade’. ‘Genuíno’. ‘Essencial’. ‘Sincero’. De todos os termos de valor empregados no discurso da música, esses são talvez os mais carregados” (Moore, 2002: 209).

Há, contudo, diversas maneiras de se pensar a questão da autenticidade. Lembramos daquela que Charles Taylor notou como fundamental em Rousseau, autor chamado por ele de “pai da autenticidade” moderna. Nele, a autenticidade se relaciona com a idéia do indivíduo, sendo que ela se realiza pela “auto-realização e pelo auto-desenvolvimento” (Taylor, 2009: 19) da pessoa. A questão que nos aproxima da autenticidade, no entanto, é outra e se relaciona com sua afirmação pela questão cultural. Tal aproximação é notada no Rock, como necessária para um Rock autêntico, segundo Gilbert e Pearson, que apontam que a “[a]utenticidade era garantida pela presença de um tipo específico de instrumentação... o papel fundamental [de um cantor] era *representar* a cultura de onde ele vêm” (Moore, 2002: 209). A questão é ainda mais pertinente para pensar a World Music e o termo “representar” usado na citação nos interessará especialmente no item seguinte. Na World Music o valor da autenticidade se declina da cultura para a etnia, sendo que a fidelidade que um ator desse cenário deve ter não é com um movimento cultural, mas sim com a etnicidade a si atribuída. Queremos, portanto, com isso afirmar que na música que se discursa pela afirmação da diferença, o artista é tomado como autêntico quando se mantém “fiel” à etnia e/ou ao local.

Isso não é novidade. Como vimos em outro capítulo, a lógica do exótico também se baseava na sua vinculação com a autenticidade. A especificidade ali, contudo, é que a relação do autêntico aparecia ligada à idéia da pureza, ou seja, o autêntico era aquilo que representava uma cultura sem que o entrecruzamento com outras pudesse ser percebido. Ainda ali a questão era a manutenção de espaços separados no qual se pudesse diferenciar plenamente o que era a cultura do Eu e a cultura do Outro. A relutância à mistura marcava aquela época, mas ela se estendeu por muito mais tempo. Ainda na década de 1980 ela pôde ser percebida no caso da música. Steven Feld propõe que essa questão estava ao mesmo tempo na academia e no mercado, sendo que nas décadas anteriores os discos “eram frequentemente descritos de um modo onde a

audibilidade de influências intercultral era obscurecida ou calada [*mixed down or muted*]. Os acadêmicos eram particularmente cúmplices com o comércio aqui, se tornando garantidores de uma autenticidade que queria dizer igualmente significar realismo documentário oficial e unicidade cultural” (Feld, 2001: 192).

A manutenção da pureza autêntica dessa música muitas vezes requisitava alguns truques, como retirar a presença de qualquer elemento tecnológico de um exemplar da música não-ocidental. Vejamos esse depoimento sobre o assunto de René T. A. Lysloff

“quando os ‘nativos’ usam aparelhos eletrônicos e curtem performances mediadas pela tecnologia é (...) considerado intrusivo e frequentemente tornado invisível pelo pesquisador. Um exemplo disso é um filme documentário feito há vários anos do teatro de sombra javanês. A equipe do filme insistiu no uso de uma lanterna a óleo, ao invés do uso comum da lâmpada elétrica, por razões da ‘autenticidade’. Agora um outro exemplo que ocorreu nos anos 1970 quando um pesquisador gravou música de corte gamelan javanesa em Yogyakarta e Surakarta para uma empresa fonográfica comercial. O pesquisador não colocou os microfones de foto a captar as vocalistas femininas, como os engenheiros javaneses normalmente fazem em estúdios de gravação ou transmissões de rádio, mas, ao invés, os colocaram de tal maneira que as partes vocais permaneceram simplesmente uma outra camada na complexa tessitura da música javanesa tradicional – de acordo com as correntes visões do ‘autêntico’ som gamelan – tornando invisível qualquer sugestão de amplificação eletrônica da voz feminina” (Lysloff, 2006: 192).

Dessa forma, ao menos até a década de 1970 a noção de autenticidade – tanto para o mercado quanto para a academia – se baseava em uma vinculação à pureza segundo a qual as interculturalidades e a tecnologia deviam ser afastadas. Isso não se perde na contemporaneidade, mas, como se verá, ainda é bastante afirmado. Contudo, um outro elemento, antes visto como antípoda do autêntico, entra em cena com valor positivo e passa a figurar no campo simbólico da autenticidade. Precisamos pensar, então, no hibridismo.

Já vimos no capítulo dois que o híbrido se opõe ao puro, sendo que, correspondentemente, era ele a ser evitado no século XIX e em boa parte do XX. Termo derivado da Grécia antiga – quando então se referia a uma figura mítica descrevendo “sacrilégio, cegueira assim como profanação (...) [hibridismo] significava literalmente ‘auto-superestima do homem” (Ha, 2005: 17) – o híbrido adentrou na ciência do século XIX pelos experimentos de

George Mendel com plantas²⁴⁷, como descrição de procedimentos de mistura. Contudo, ainda naquele momento o híbrido foi assumido pelo discurso raciológico, que tentava provar que a mistura de raças ocasionava em resultados degenerativos. Lembremos daquele livro de Eugen Fischer, publicado em 1913 “Die Rehobother Bastards und das Bastardisierungsproblem beim Menschen”, no qual o autor alega sobre os “efeitos desvantajosos até perigosos da mistura ‘racioal’ e cultural dos homens” (Ha, 2005: 37; ver nosso capítulo dois).

Contudo, no final do século XX o termo ganha em positividade, e de um sentido “originalmente denotando algo temido, desprezado ou proibido, em tempos recentes hibridismo avançou para algo o mais desejável. Em biologia [o termo] foi usado para denotar bastardização com todas as conotações negativas de ‘degeneração’ por contaminação implicadas. Hoje os mesmos fenômenos biológicos são descritos como um alargamento positivamente conotado (...)” (Schirmer, Saalman, & Christl, 2006: 5). Dessa forma, passamos a ver o híbrido positivado em várias esferas da vida. Se o mercado assume o termo para promoção de seus produtos (carros híbridos, materiais híbridos, até mesmo telemarketing híbrido²⁴⁸), também o mercado de World Music se apropria desse valor. Mas comecemos a pensar nessa questão notando que nas ciências sociais também o híbrido se torna presente, seja como uma ferramenta descritiva ou como um valor a ser alcançado pela sociedade global.

A passagem do termo de seu campo original, a biologia, para o tratamento da raça o colocou, em seguida, na esfera dos debates culturais. Em geral, o hibridismo foi assumido pelos estudos de autores denominados – muitas vezes a revelia – de pós-coloniais. Essas teorias, embora diferentes, têm como denominador comum “a propagação do hibridismo e do sincretismo como positivo” (Hilf, 2000: 21). Talvez o escritor mais proeminente nessa seara seja Homi Bhabha. Esse autor coloca os escritos pós-colonais como uma crítica às “forças desiguais e injustas da representação cultural” (Bhabha, 2005: 190). Para Bhabha a cultura não é neutra, podendo ser dominada, mas também podendo servir de estratégia de sobrevivência. Contudo, essa estratégia deve ser colocada em uma “dimensão transnacional da transformação cultural”, na qual “migração, diáspora, deslocalização, relocalização” e, acrescentaríamos, o desenvolvimento das mídias globais, fazem com que o “discurso natural(izado), unificante de ‘nação’, ‘povos’, ou tradição ‘folk’ autêntica, aqueles mitos embebidos da particularidade da

²⁴⁷ George Mendel lançou em 1866 o “Ensaio sobre plantas híbridas” (Ha, 2005: 30).

²⁴⁸ Ver a curiosidade em Empregos de Telemarketing (2010).

cultura” não possam “ser prontamente referidos” (Bhabha, 2005: 191). Dessa forma, a estratégia da cultura não seria a afirmação da particularidade étnica, mas a aceitação da mistura, sendo no espaço entre as culturas em diálogo ou embate que as pessoas formariam suas identidades e, dessa forma, atuariam no mundo. Tomando os povos anteriormente colonizados, não seria na afirmação de suas identidades nacionais, nem tampouco por sua negação, aceitando-se uma identidade metropolitana, que a cultura poderia levar à sobrevivência metafórica. Em verdade, seria justamente no espaço entre essas duas culturas, na mistura de seus elementos que as oposições seriam suspensas pela criação de um outro espaço no qual o subjugado poderia atuar com mais competência. Bhabha usa duas expressões para definir esse espaço, sendo a primeira o “*in-between*”, com a qual ele quer apontar que a ele não importa “nem o Um nem o Outro, mas algo além, *in-between*” (in Kapchan & Strong, 1999: 245). Outra expressão comum que Bhabha se utiliza é o “terceiro espaço”, no qual ele enxerga “uma arena de negociação de significado tanto quanto processos de hibridismo cultural” (apud Schirmer, Saalman, & Christl, 2006: 8).

Para Bhabha o híbrido está no mesmo domínio da idéia de *différance*, como formulada por Derrida. Isso significa dizer que no híbrido as negociações ocorrem em uma esfera simbólica, na qual os signos jogam livremente e nunca encontram sua formação final. As identidades, portanto, nunca se fecham. No híbrido de Bhabha não ocorre a síntese, segundo a qual a tomada da cultura metropolitana por aquela colonizada resultaria em uma terceira cultura, mas, ao contrário, assim como as duas culturas originais não devem ser tomadas essencialmente, a cultura do terceiro espaço não se torna um particular; é sempre um processo inserido em uma arena de negociações. Pode-se, então, assumir nesse espaço uma estratégia de resistência contra o domínio cultural, criando-se um novo cultural que nunca se estabiliza. De fato, para Bhabha, o hibridismo significa necessariamente resistência e novidade (Bhabha H. K., 1994; Kapchan & Strong, 1999; Hall, 2009b: 71).

Outro autor para quem o hibridismo é um termo caro é Néstor-Garcia Canclini. Sua definição é expressa: “*entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas*” (Garcia-Canclini, 2003: xix). Ao tratar de hibridismo pelo termo hibridação, Canclini o coloca em uma relação dinâmica, um processo como ele diz, no qual as identidades não se fixam. Isso precisa ser entendido em dois momentos. Em primeiro lugar, as “práticas

discretas, que existiam de forma separada” não são originalmente formas puras. Essas não existem, pois todos os processos culturais ocorrem por força de hibridação. Em segundo lugar, o resultado da hibridação, assim como em Bhabha, não se estabiliza e está em todo momento sendo ressignificado, reformado, em termos das estratégias dos atores em operação.

O primeiro momento nos faz indagar algo que se refere a todos os autores que buscam descrever o hibridismo, mas negam a possibilidade de elementos originais e puros. O que colocamos é como então se falar de formas híbridas sem pensar que essas são resultado da mistura de formas puras. A resposta de Canclini e Bhabha de que não existem formas puras não é o suficiente, pois a verdade é que sempre que há um processo de hibridação o entendimento identifica formas que participam desse processo e, portanto, são consideradas como originais. Ainda que a tomada da originilidade se dê apenas no segundo da análise, sendo abandonada no segundo seguinte quando um processo de hibridação foi descrito, o original é, naquele segundo, necessariamente afirmado. Em outras palavras, por mais que esses autores proponham que toda hibridação é resultado de outras hibridações, quando tratam de um processo específico parecem não conseguir escapar de uma afirmação de formas originais em processo de mistura. Assim, quando Canclini olha para a intersecção das culturas latina e norte-americana, ou quando Bhabha olha para a relação nos escritores entre suas origens coloniais e a cultura metropolitana, ou quando Hall faz o mesmo com os habitantes de origem caribenha em solo inglês (Hall, 2009c) eles precisam, analiticamente, pressupor que haja um processo de estabilização entre as culturas para que se possa enxergar um processo concreto. De alguma forma, sempre quando se olha para um processo de hibridação, os fluxos em intersecção são percebidos como fluxos estáveis e originais. Os pós-coloniais não escapam disso.

Em relação a esse problema, Brian Stross nos traz uma boa ferramenta para a análise da hibridação. O autor nos fala de ciclos de hibridismo, segundo o qual “uma forma híbrida se transforma em forma ‘pura’ antes de ajudar a gerar uma outra forma pura” (Stross, 1999: 255). Com esse entendimento, se de um lado é possível aceitar que de fato não existem formas puras e que todo processo de hibridismo se dá a partir de mistura de formas já misturadas, conseguimos entender que em todo processo de hibridismo é necessária a suposição, ainda que momentânea, de formas puras. Essa noção nos permite notar que o hibridismo não se opõe às formas puras, na verdade, mas de alguma forma as afirma. Se entre os autores pós-coloniais a afirmação da forma

pura é momentânea, sendo apenas um instante da análise, na World Music ela se mantém, razão pela qual o híbrido gira no mesmo contexto do autêntico. Voltaremos a esse ponto.

O segundo momento de Canclini apareceu em nosso texto quando tratamos da crítica do multiculturalismo pela afirmação do interculturalismo. Canclini é defensor dessa posição e o diz explicitamente:

“A hibridação, como processo de interseção e transações, é o que torna possível que a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*. As políticas de hibridação serviriam para trabalhar democraticamente com as divergências, para que a história não se reduza à guerra entre culturas, como imagina Samuel Huntington²⁴⁹. Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação” (Garcia-Canclini, 2003: xxvi, xxvii).

Não precisamos retornar ao debate sobre o multiculturalismo para mostrar que sua crítica, nesse ponto, se dá pela percepção de que nesse as culturas são supostas como rígidas e, em sua afirmação, recolocam tal rigidez. O que importa perceber é que na proposta do hibridismo as culturas se mantêm em contínua transformação e as identidades podem ser vistas como palimpsesta, como propõe Bauman (Bauman, 1997), e não como estáticas. Essa possibilidade de dinâmica é um dos motivos do sucesso do termo na contemporaneidade. Em primeiro lugar, isso permite dar conta dos fluxos constantes que fazem com que as trocas culturais formem modos de cultura em constante transformação. Mas também porque permite enxergar essas trocas, típicas da globalização, não como geradoras de homogeneização, mas de diferença. Como coloca Juroslaw Jura:

“Enquanto parte dos teóricos da globalização normalmente tenda a descrever as mudanças culturais contemporâneas no contexto da homogeneização, os *apoiadores* da hibridização preferem se referir a crescente heterogeneidade e o mais largo repertório de identidades (ou) padrões de comportamento nas sociedades multi-étnicas. Assim, os *apoiadores* da hibridização tentam fortemente convencer seu público de que as mudanças de hoje podem de fato enriquecer o repertório do mundo moderno” (Jura, 2006: 90, 91).

²⁴⁹ Huntington supõe um choque entre as culturas – também supostas – ocidental e oriental, sendo que, de seu ponto de vista, seria necessária a defesa da primeira (Huntington, 2011).

Dessa forma, a globalização deixaria de ser um processo de ocidentalização, como de fato se propôs nos primeiros estudos sobre o tema. Muito mais, a globalização seria tanto isso, quanto também a asianização (Schirmer, *Sociology in Process - Mainland Chinese Sociology as a Hybrid*, 2006) ou a latinização do mundo, etc, ou seja, a complexidade de fluxos culturais que não possuem ponto de saída ou de destino pré-concebidos.

Mas não é só. O hibridismo não significa apenas trocas culturais, mas também busca dar conta da quebra de estruturas autônomas que marcaram o século XIX. Canclini notara isso e quando ele fala de práticas que existiam de forma separadas também está se referindo a relação entre cultura popular e erudita. O autor diz que “a autonomia do campo artístico, baseada em critérios estéticos fixados por artistas e críticos, é diminuída pelas novas determinações que a arte sofre de um mercado em rápida expansão, onde são decisivas forças extraculturais” (Garcia-Canclini, 2003: 56). Ou seja, o campo autônomo da arte não se sustenta com a entrada do mercado, sendo que, então, as “práticas discretas” da indústria cultural e do campo da arte erudita se hibridizam.

De modo mais radical, outro autor pensou nesses termos o hibridismo. Para Bruno Latour, inclusive, quando deixamos de poder separar o puro do híbrido é o momento em que deixamos de ser modernos. Citemos um trecho:

“Enquanto nos observamos ambas as práticas de tradução e purificação separadas, nós somos verdadeiramente modernos. Isso significa que, nós concordamos com o Projeto crítico de todo coração, também se esse apenas se desenvolve, pois os Híbridos se espalham por debaixo. Assim que nós direcionamos nossa atenção, ao contrário, ao mesmo tempo ao trabalho da purificação e da hibridização, paramos imediatamente de ser totalmente modernos, nosso futuro começa a se modificar. No mesmo momento, paramos de ser modernos – em perfeição – , pois nos tornamos conscientes em retrospectiva, que ambos conjuntos de práticas no período histórico que caminha para o fim sempre esteve em processo. Nosso passado começa a se modificar. E, afinal, se nós nunca fomos modernos (ao menos no sentido que a crítica simulou), poderiam as relações torturadas [*gequälten*], (...), mudarem. Relativismo, dominação, imperialismo, má consciência, sincretismo, em resumo, todos problemas que na expressão “Grande Separação” são reunidos, seriam de outra forma aclarados e, assim, mudariam a antropologia comparativa” (Latour, 2008: 20).

O hibridismo, então, quebra as separações que a modernidade inaugurou e permite a criação daquilo que Latour chamou de Quase-objeto (Latour, 2008: 99), ou seja, objetos que são

várias coisas ao mesmo tempo (a política e a economia, a cultura e a ciência, etc que agora se misturam).

Assim, na possibilidade de se notar formações dinâmicas nas trocas culturais e de romper antigas esferas supostamente autônomas, o hibridismo se torna termo comum na contemporaneidade. Contudo, ele não se restringe apenas à academia ou aos debates culturais. Também na sociedade em geral ele ganha força e as razões para isso são as mesmas que estudamos em relação à diversidade cultural. Em primeiro lugar, há as condições sociais que supõe a mistura como algo positivo na contemporaneidade, algo que já tratamos e não voltamos aqui. Mas há também, como na diversidade cultural, uma certa amorfia do termo que permite uma maleabilidade maior do que seus concorrentes. Hibridismo orbita ao lado de termos como “sincretismo” e “creolização”, não os negando, mas servindo como um termo de contenção, novamente no sentido de abarcar os outros termos, ao mesmo tempo que gerencia a abrangência de seus sentidos. Sincretismo, termo formulado em 1966 por Herkovits, seria limitado à mistura religiosa (Kapchan & Strong, 1999: 240-1), enquanto creolização não ultrapassa a relação de trocas culturais a partir de uma visão colonial.

Já o hibridismo é mais amplo. Se pode abarcar a questão religiosa e colonial, também pode se referir às infinitas trocas culturais. Pode, no extremo, abarcar até mesmo a pureza e o autêntico, tal qual a World Music, que abarca “qualquer estilo híbrido ou tradicional” (Feld, 2001: 195, 6). Voltemos, então, a nosso objeto.

Supostamente, música foi uma das primeiras áreas culturais a qual o termo hibridação foi aplicado. Já 1960, um crítico de Jazz, LeRoi Jones, escreveu sobre Gene Ammons²⁵⁰: “Eu suponho que Gene Ammons é o que se chamaria um híbrido real. Seu tocar é uma perfeita (embora estranha) assimilação de idéias amplamente opostas de tocar saxophone” (in Saalman, 2006: 139). De qualquer maneira, a música é reconhecida por vários autores como área em que o processo de hibridação é mais visível. Saalman aponta que

“Hoje a rede global é usada para gravar uma música ou um álbum e há dificilmente outra esfera para a qual o conceito de hibridação é mais apta. Os músicos, eles próprios, estão falando de fusão, crossover, remix, sampling etc., fazendo turnês pelo mundo e muitos

²⁵⁰ Eugene “Jug” Ammons, conhecido como “The Boss” viveu entre 1925 e 1974, sendo um saxofonista tenor de jazz norte-americano (Wikipedia, 2011).

deles se tornando mais populares na outra ponta do mundo do que em seus países natais” (Saalmann, 2006: 139).

As razões para a constância da hibridação na música em geral é apontada como consequência da facilidade das trocas culturais que existem nessa esfera, tornando-se, muitas vezes, a prática padrão. Andrea Gebesmair segue nessa linha:

“O impressionante potencial de absorção da economia cultural global para a flexibilização das relações tradicionais de dominação se mostra especialmente intenso no negócio da música. Há décadas se destaca um desenvolvimento contínuo, que nos últimos anos quase não pode passar despercebido, de hibridização de produtos musicais de todos os gêneros, desde o entretenimento popular até o ‘sério’. Através de *Mixing, Remix, Sampling, Blending, Scratching* assim como muitas outras técnicas estranhas e sobrepostas, as mais diferentes misturas auditivas de estilos e os espaços culturais mais diferentes são fundidos. Não apenas as correntes subculturais e as cenas club, mas também as tendências Mainstream e da cultura pop são hoje influenciadas essencialmente por HipHop, Black Music, Reggae, World Music, Ethnipop, Crossover e muitas fenômenos de modo sazonais que se alternam, como Bhangra-Sounds, Son, Calypso ou Oriental House, que são todos constituídos de direções de estilo diferentes. Em nenhuma outra indústria a hibridização de sons e ritmos se mudou tão fortemente para uma dominante cultural, de tal forma que se tornou uma experiência padrão, que se arrisca a tornar paradoxalmente uma diversificação normativa. A moderna purificação do sublime, que antes valia como a expressão autêntica do Gênio isolado, poderia ser substituída pela obrigação da mistura intercultural” (Gebesmair, 2008: 75).

De fato, a música possui mais possibilidades do “encontro” cultural. A facilidade com que a música circula nas modernas formas de comunicação é determinante nisso, pois possibilita que tanto consumidores quanto os próprios criadores tenham facilmente acesso a fonogramas de várias partes do mundo que estão disponíveis na internet, assim como em programas de televisão, aberta ou fechada. Além disso, cada vez mais o mercado de apresentação ao vivo é global e hoje é comum encontrar artistas – não apenas os mais consagrados, como se via há poucos anos – circulando em festivais internacionais, onde fazem contato com músicos dos mais variados estilos e origem geográfica. Mas não é só isso. Também é importante que lembremos que é da própria tradição musical a busca por mistura de novos sons, sendo que qualquer biografia de um estilo musical popular – seja ele samba, jazz, rock etc – traz em seus descritivos histórias de trocas culturais.

Contudo, entendemos que tal pensamento é limitado. Seguindo a tese desse trabalho, as particularidades se definem não a partir da coisa em si, mas a partir da percepção de índices de diferenciação que se consagram. Essa noção nos abre outra maneira de perceber a questão da hibridação na música. Lembremos que a indústria da música já se inaugura baseada em categorias musicais, que foram então chamadas de gênero (ver Shannon, 2006; Negus, 1999). Se os gêneros musicais são uma forma de estabilização – e padronização – de diferentes expressões musicais, empreendida pela indústria, são também formas de consagração de índices de diferenciação. A partir de suas notações, uma música passa a ser percebida como diferente de outra, por práticas discretas que se tornam essenciais e, assim, assumidas como referentes de distinção pelos próprios ouvintes. Dessa forma, o processo de hibridação é mais percebido na música também porque o entrecruzamento de gêneros musicais é em todo momento não apenas empreendido, mas especialmente afirmado: assim a Bossa-nova é samba-jazz, tanto quanto a música que Jorge Benjor faz é samba-rock.

É verdade que com a decadência da indústria fonográfica – ou nos termos que propusemos aqui, com sua retirada do centro da esfera da música gravada –, e não poderia ser de outra maneira, os gêneros musicais propostos por essa perdem o monopólio de definição de movimentos e mesmo de obras musicais. Contudo, a necessidade de tal definição, embora se espalhem os atores que detenham tal condição, continua existindo e seja por gênero definido pela indústria ou por qualquer outra categorização, as obras musicais ainda são colocadas em categorias. Termos como circuito, coletivo, cena agora convivem com os gêneros musicais na descrição de uma música. No caso da World Music, ainda o local e a etnia serão determinantes de tais categorias. O que importa perceber, portanto, não é que a música está mais disposta à hibridação, mas que os processos de hibridação nela são mais perceptíveis porque a música sempre parte de e sempre chega a categorias identificáveis. Veremos que é essa compreensão que nos ajuda a entender como autenticidade e hibridação, na World Music, não são termos opostos. Antes, contudo, vejamos alguns exemplos nos quais a hibridação é afirmada.

Na feira Midem em 2011, a revista inglesa Music Week trazia encartado um CD promocional de música brasileira, produzido pela BM&A – Brasil Música e Artes, associação responsável pela exportação dessa música em parceria com APEX-Brasil, agência de promoção

de exportação do governo federal²⁵¹. Nas páginas da revista havia uma descrição dos artistas presentes no CD. Anotemos alguns:

Luísa Maita: “Quente, sedutora e infundida com swing do samba, a música de Luísa Maita encorpora o espírito do Brasil. Lero-Lero [nome da faixa no disco] tem uma vibração contemporânea com pop alternativo e influências eletrônicas e uma fundação acústica profundamente enraizada na Música Popular Brasileira”.

Wado: “O último álbum de Wado é inspirado pelo conceito de troca cultural do sociólogo Paul Gilroy, mergulhando no universo histórico, mítico e rítmico, tecido entre África e Américas. É um movimento que começou com os navios de escravos e continua até hoje, pelos estilos de samba, blues, afoxé, funk e reggaeton”.

Naurêa: “Naurêa descreve sua música como Sambaião, uma mistura de samba e baião. A banda toma sua inspiração das batidas populares do universo negro de Laranjeiras até o reggaeton costa riquenho; da música não convencional de Tom Zé até as melodias cubanas e leste-européias; das guitarras do Pará ao R&B e hip-hop” (Music Week, 2011).

De fato, encontrar exemplos de propostas de mistura é comum e raros são os artistas que operam no mercado internacional que não trazem tal em suas descrições. Abrimos aleatoriamente o Guia da Womex de 2008 e lemos sobre a banda Staff Benda Bilili, vencedora, em 2009, do prêmio Womex de melhor artista:

“Um grupo de músicos sem-teto e deficientes físicos [*disabled*] que vive ao redor dos solos do zoológico em Kinshasa e toca música de espantoso poder e beleza... Uma mistura de ritmos tradicionais, rumba congoleza e grooves urbanos, sobrepostos com vocais vibrantes de quatro cantores e guitarristas” (Womex, 2008: 219).

Fizemos o mesmo com o guia da feira de música Babel Med Music e mais uma vez encontramos com facilidade descrições sobre mistura, como essa:

Nassa Makan: “do centro de arte e Cultura egípcia Al-Makan do Cairo, esse grupo abundante elegantemente mistura a rica música egípcia, sudanesa e oriental. Abrindo uma nova rota ao vasto espaço do deserto, esse grupo entrelaça jazz com encantamentos da canção sudanesa, convulsões dos ciganos do delta do Nilo (...)” (Babel Med Music, 2010: 176).

²⁵¹ Ver www.bma.org.br/brmusicexchange e www.apexbrasil.com.br.

Já dissemos em outro momento, quando nos referíamos à música brasileira, da necessidade do entrecruzamento, no discurso, entre as dinâmicas identitárias e suas variantes culturais (Netto, 2009). Aquilo vale para o mercado de World Music em geral. Contudo, aqui a questão é outra. O que queremos pensar é que, se a World Music abarca o híbrido, como ela pode ainda assim se basear na idéia de autenticidade, sendo essa percebida anteriormente como baseada na pureza? Essa oposição entre híbrido e autêntico, pensando no caso da música, é notada por diversos autores. Martin Stokes, por exemplo, aponta que “a proeminência da idéia de hibridismo no discurso da world music atraiu considerável atenção, particularmente porque ela se opõe a idéias sobre autenticidade” (Stokes, 2004: 59). Contudo, nos parece que esse paradoxo foi mais bem percebido, de maneira crítica, é verdade, por Veit Erlmann. Diz o autor:

“As músicas do mundo criam sua experiência de autenticidade através dos meios simbólicos cuja diferenciação depende vitalmente de uma construção na qual se borrem as diferenças regionais. Nesse cenário as forças e processos de produção cultural se dispersam e se rompem suas referências a qualquer tempo e lugar, ainda sim precisamente são a tradição local e a autenticidade o principal produto que está vendendo a indústria de entretenimento global. Assim, a partir da leitura, *world music* aparece como uma paisagem sonora de um universo que, sob a retórica de raízes, esqueceu sua própria gênese, as culturas locais” (in Ochoa, 1999: 259).

Erlmann parece propor que a hibridação borra as diferenças e nega o local. Não é essa nossa posição, desde nossa definição teórica. Contudo, importa da citação acima que, embora haja a hibridação, a autenticidade permanece sendo afirmada como “o principal produto”, ao lado da tradição local, de venda da “indústria de entretenimento global²⁵²”. É questão, para nós, então pensar de que maneira o autêntico se encontra com o híbrido. Propomos, para tanto, perceber que se a idéia de mistura é uma tradição na música, há uma novidade na contemporaneidade. Seguindo a linha das identidades hifenizadas, comuns nas descrições de povos migrantes na Europa e nos Estados Unidos (onde uma pessoa que nasceu, ou cujos pais nasceram, na Turquia e vive na Alemanha é descrita como turca-alemã; outra que possui raízes na Itália, mas vive nos Estados Unidos é identificada como ítala-americana; etc), também na música a hibridação não se dá por síntese, mas por enumeração. Em termos de discurso, os

²⁵² Ver o tratamento dado à posição de Erlmann, e de seu debate com Mark Slobin, em Stokes (2004).

supostos elementos originais, a partir dos quais as formas híbridas se dão, não desaparecem, mas, ao contrário, são afirmados.

É importante então retomar aqui a idéia que apresentamos acima de Brian Stross sobre ciclos de hibridismo. No mercado de World Music há sempre formas sendo supostas como puras, sendo que o processo de hibridação que as formaram se congela e, então, é ignorado em prol de outra hibridação baseada em formas tidas por originais. Quando se fala, por exemplo, sobre samba-jazz, se ignora o hibridismo que formou o samba e o jazz, tomando ambos como formas puras. Assim, a forma composta (samba-jazz) é formado por formas puras (samba e jazz), sendo o hibridismo e a autenticidade afirmados conjuntamente. A autenticidade, portanto, não se opõe ao hibridismo, pois esse necessariamente é remetido a formas “puras”. O hibridismo, em verdade, se refere à enumeração de formas puras, que se são audíveis como mistura, são discursadas uma a uma, lado a lado, sendo todas as misturas, assim, legitimadas. A autenticidade, então, pode se relacionar tanto à tecnologia quanto à modernidade, se essas são discursadas ao lado da afirmação étnica ou local, tomadas como pontos originais e puros. Podemos pensar, dessa forma, que a autenticidade opera como um significante cujo significado é dado apenas no momento do discurso e não anteriormente.

A autenticidade é imagem acústica legitimada na globalização para a operação de músicas que se baseiam na diferença como forma de distinção. Ela valoriza o bem cultural. Contudo, o significado que a ela é dado dependerá da própria expressão discursiva, pois pela enumeração, desde que o local e a etnia estejam presentes, qualquer elemento pode ser trazido. O popular pode se relacionar com o erudito; o tradicional com a tecnologia; a cultura exótica com a européia; etc. Notemos, no entanto, que isso não é a realização do ideal pós-moderno descrito acima. O significante, como é óbvio, não está livre do significado, mas apenas tem adiada sua relação ao momento discursivo. Ainda, esse processo em nada lembra um jogo livre do signo, pois na forma hibridizada elementos originais, tidos como puros, são não apenas afirmados, mas também congelados e a eles um artista precisa ser necessariamente atrelado. Por mais que um artista, na World Music, possa propor interseções de diversas influências culturais, a ele é necessária a afirmação de uma etnia ou de um local, tidos, então, como formas puras a partir da qual a hibridação se faz. Portanto, a hibridação não suspende os elementos supostamente originais, libertando seus operadores desses, liberando-os para a operação livre no mercado

simbólico. Ao contrário, a hibridação os re-afirma. Por isso, a representação não se finda. Na verdade, ela se transmuta em auto-representação.

Esse é o tema de nosso próximo item, mas antes de seguirmos precisamos anotar que a característica que descrevemos da hibridação, que permite a afirmação do puro na mistura e, assim, afirma a autenticidade baseada na etnia e no local, permite que essa seja usada estrategicamente na operação de atores no momento da multilocalização de atores. Como vimos no capítulo quatro, é estratégia desse mercado afirmar a relação entre locais ou etnias (índices carregados de valor de diferenciação) e lugares ou etnias que trazem consigo alto capital de confiança. Dessa forma, a música tida como não ocidental e aquela descrita como ocidental podem se encontrar em uma mesma banda, hibridizada, pois o índice necessário de diferenciação permanece sendo discursivamente afirmado. O híbrido, então, rompe a separação ocidente/oriente, como desejavam os pós-coloniais, contudo não para realizar um espaço de jogos livres de signos, mas para estabelecer uma prática relacional que supõe negociações de signos estabilizados no discurso, levando a uma abertura de vozes a serem ouvidas, mas a uma concentração de benefícios em poucas vozes. O próximo item também trata disso.

Da representação à auto-representação

Como autenticidade ganha valor e, ao mesmo tempo, amplia suas possibilidades de significado na contemporaneidade, ela deve ser vista como um campo de batalha simbólica, na qual atores empreendem seus capitais em busca de gerar ao significante um significado que lhes beneficiem. Estamos, de fato, propondo que aqui temos uma disputa por poder simbólico, nos termos pensados por Pierre Bourdieu (ver Bourdieu, 2004). Se, como afirmamos, a etnia e o local são os índices de diferenciação da World Music que atribuem a essa o valor de autenticidade, nos importa perceber que os atores operam nessa esfera em negociação para a afirmação da etnia e da localidade. Voltemos mais uma vez os olhos ao mercado de arte africana, pois ali Steiner nos dá um exemplo interessante para o que estamos falando:

“Comerciantes [africanos] retornando da Europa ou América simbolizam seu alto status como negociadores internacionais vestindo caras roupas feitas na Europa, finos sapatos de couro ou tênis de cano alto da moda, relógios caros, óculos de sol de designer, e

pesados colares de ouro. Quando os comerciantes andam pelos mercados, procurando comprar suprimentos para sua próxima viagem para o estrangeiro, seu status como mercadores internacionais de sucesso é claramente assinalado por seu belos trajes ocidentais. [Pois] são os mesmos negociantes que, ironicamente, algumas vezes se trocam para vestirem mantos tradicionais muçulmanos quando eles estão na Europa ou na América vendendo para compradores estrangeiros” (Steiner, 1994: 91).

Esse descritivo de Steiner nos permite perceber com clareza como é falso o dilema homogeneização *versus* heterogeneização cultural. Os mercantes africanos não adotam os trajes ocidentais para encontrarem europeus ou norte-americanos, mas, ao contrário, para se distinguirem em seus encontros em seus próprios territórios. Ao encontrarem os europeus ou os norte-americanos, os mercantes adotam a afirmação étnica, significada em suas vestes tradicionais muçulmanas. Mas aí, tampouco, se pode falar meramente de diferença como se fosse o aflorar de culturas então subjugadas e apenas na globalização, re-encontradas. O que existe, na verdade, é uma produção estratégica da diferença. Os mercantes vestem tanto trajes percebidos como ocidentais (ou internacionais), como trajes percebidos como orientais (ou locais), mas o fazem em momentos específicos, de acordo com estratégias de valorização e distinção.

O mesmo se pode notar quando olhamos para o comércio de um instrumento de percussão chamado *jenbe*. Rainer Polak nos conta que esse instrumento atribuído à África, especialmente a partir do meio da década de 1980 passou a circular pelo mundo, aparecendo em concertos e CDs, tanto quanto em aulas para percussionistas amadores, o que levou a uma grande exportação do produto (Polak, 2006: 162, 166). A partir desse momento, o número de percussões produzidas em Bamako, cidade do Mali, principal produtora desses produtos, para exportação é muitas vezes maior do que a demanda local. Ainda, o instrumento entrou no mercado global, pois com a decadência do ballet nacional – principal empregadora de músicos praticantes desses instrumentos – os músicos passaram a perceber, na década de 1990, o mercado internacional de festivais como uma oportunidade para suas carreiras. Por conta dessa globalização do instrumento ele próprio se modificou, algo que Polak nomeou em seu artigo como a “fabricação de um instrumento globalizado”. O material, o tamanho e o timbre do instrumento foram modificados:

“O modelo do típico *jenbe* Bamako foi objeto de considerável mudança no curso dos últimos quinze anos. Seu corpo de bateria diminuiu em tamanho (...). Sua tensão da pele

diminuiu em duração (...). O som com seu timbre mais alto e agudo, o assim chamado ‘slap’ ganhou especialmente em brilho (...) com um som abrangente do conjunto instrumental maior. A base de concha de madeira se tornou mais estreita e mais conicamente afunilada em direção à cuia. Isso mais uma vez adelgaçou a distinção de seus três timbres principais (...). O som em geral do *jenbe* Bamako hoje é mais conciso, precisamente contornado, mais limpo, mais seco e mais fino do que costumava ser” (Polak, 2006: 171).

Em relação ao material do instrumento, ele se modificou, sendo o couro substituído por materiais industrializados, já que esses “estão disponíveis nas cidades, enquanto que os tipos mais especializados de pele de animal para a costura e tensão das cordas não estão” (Polak, 2006: 171). Também o próprio tempo foi racionalizado para a apresentação. “Hoje (...) não é raro que bateristas tenham que tocar continuamente por duas ou três horas, e os outros participantes são imediatamente afrontados se os bateristas param para qualquer razão” (Polak, 2006: 175). Por fim, surgiram *jenbes* de vários tamanhos, se adaptando às várias formações artísticas e as durações diferentes em que o instrumento é tocado (Polak, 2006: 176). Todas essas possíveis mudanças, Polak apontou como “pré-condição para a globalização do *jenbe*” (p. 178).

Não é possível olhar para essa descrição meramente pelo olhar da padronização do instrumento no mercado global. Lembremos, afinal, que o próprio instrumento já se modificara quando passara a ser adotado pelo Ballet nacional. Se é fato que ele precisa passar por transformações para operar no mercado internacional, também é fato que sua particularidade é afirmada. Os músicos de Mali, aqueles mais legitimados a empreenderem apresentações nos festivais com tal instrumento, necessitam dessas adaptações para operarem nesse mercado, mas, ao mesmo tempo, não podem dispensar a particularidade que o instrumento lhes dá. Esses músicos não substituem o *jenbe* por uma bateria de rock, mas, ao contrário, afirmam sua diferença em torno do próprio. A questão, portanto, é de estratégia e não de revelação ou apagamento das diferenças.

Mas nos importa, justamente, pensar nessas diferenças, que são negociadas no espaço global. Os atores que nesse espaço operam empreendem esforços para afirmarem essas diferenças e se aliarem a seus índices consagrados: etnia e localidade. Como a representação é desvalorizada na contemporaneidade, a afirmação da diferença deve, então, se dar por aqueles que podem ser percebidos como naturalmente ligados a ela. Contudo, se as diferenças não são produzidas meramente no espaço local, mas em sua interação com o espaço global, essa ligação

necessariamente precisa ser construída. Essa construção, então, se dá por uma auto-representação.

A proposta da auto-representação retomamos de Barbara Kirshenblatt-Gimblett. A autora pensa em exposições em museus, festivais, feiras mundiais, recreações históricas e atrações turísticas, tendo como proposta que em todas essas a própria exposição é um agente (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 1). “Eu argumento que a exposição não apenas mostra e fala, ela também *faz*” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 6), diz a Kirshenblatt-Gimblett. Voltando, então, seus olhos para a etnografia, ela propõe que é a exposição que torna um objeto em objeto etnográfico, ou seja, que o objeto etnográfico não existe por si só, mas ganha sentido pela agência da exposição. “Eu quero sugerir que objetos etnográficos são feitos, não achados, apesar dos clamores em contrário. Eles não começam suas vidas como objetos etnográficos. Eles *se tornam* etnográficos pelos processos de destacamento e contextualização” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 2, 3). Um dos atos da agência da exposição é transformar fragmentos em objetos etnográficos, dando a eles um significado metonímico representativo de toda uma cultura. Então um vaso significará todos os vasos e mesmo o modo de se fazer artesanato de uma cultura, além de apontar para a suposição de que naquela cultura o artesanato é prática fundamental (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 3). Como não é possível se transportar uma cultura para uma sala de exposição, objetos específicos são deslocados de seu ambiente original e levados a um outro contexto no qual pouco importa o sentido que eles tinham originalmente, pois passam a representar a cultura a si atribuída como um todo.

A autora, contudo, vai além e pensa na representação não de objetos, mas de pessoas. Ela então expande suas idéias para exposições ao vivo, aquelas nas quais pessoas – em geral locais – encenam modos supostos de suas culturas, recriando práticas que, se deve crer, eles próprios fariam em seus cotidianos.

“Uma coisa, contudo, é quando a etnografia está inscrita em livros ou exposta atrás de vidros, em um espaço, tempo e língua remoto do lugar descrito. Algo totalmente diferente é quando pessoas são elas próprias o meio da representação etnográfica, quando elas fazem elas mesmas, seja em casa para turistas ou em feiras mundiais, entretenimentos pátrios, ou festivais de vida folk – quando elas se tornam signos vivos de si mesmas” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 18).

Nesse momento, essas pessoas agem como os objetos etnográficos e suas práticas passam a representar uma metonímia do sentido total da cultura a que a eles é atribuído.

“Exibições ao vivo, sejam recriações de atividades cotidianas ou encenadas como performances formais, também criam a ilusão de que as atividades a que se assistem são feitas e não representadas, uma prática que cria o efeito da autenticidade ou de real [*realness*]. A impressão é de um encontro não mediado. Semioticamente, exibição ao vivo torna o status do performer problemático, pois as pessoas se tornam signos de si próprias. Nós experimentamos uma representação, ainda que os representantes sejam as pessoas elas próprias. Auto-representação é representação, de qualquer maneira. Se a representação essencializa (se está vendo a quintessência dos Balineses) ou totaliza (se está vendo o todo pela parte), o fragmento etnográfico retorna com todos os problemas de capturar, inferir, constituir, e apresentar o todo pelas partes” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 55).

Essa noção nos ajuda a pensar na World Music²⁵³. É evidente que não podemos pensar na World Music apenas em termos de exibição. Embora essa seja uma parte importante do objeto, especialmente no mercado que tanto valoriza as apresentações ao vivo em festivais, ela não é a única. Devemos pensar que a auto-representação é justamente o que dá autenticidade para a voz que marca a diferença no discurso da diversidade. Contudo, tal autenticidade, como vimos, não se liga a uma auto-representação do indivíduo, mas sim a uma apropriação de elementos étnicos e locais que, então, devem sempre estar presentes na operação desse indivíduo no cenário global da World Music.

A auto-representação se dá também porque no momento em que o indivíduo é investido de autenticidade, o que legitima sua voz, ele se torna o representante de uma etnia ou cultura que ele próprio se supõe atrelado. Contudo, nem etnia e local, nem tampouco a relação que existe entre o indivíduo e esses são significados a partir de experiências próprias do indivíduo, mas sim por um processo global, na World Music. Os indivíduos viajam, experimentam diversos fluxos culturais que hoje a ele estão disponíveis, mas no momento de sua operação nesse cenário sua

²⁵³ Mas não apenas. Queremos de fato propor que a auto-representação é um dominante cultural contemporâneo. Ela pode ser vista, por exemplo, no cinema. Um exemplo aqui deve ilustrar. Lembremos o filme “5 X Favela”, lançado em 1962 pelo Centro Popular de Cultura, no qual cinco diretores (Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirzman) apresentam cinco histórias passadas em favela. Notemos que as representações das cenas da favela tinham como autores esses diretores. Em 2010, contudo, é lançado o filme “5 X Favela. Agora por nós mesmos”, no qual os diretores (Wagner Novais, Rodrigo Felha, Cacau Amarral, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Manaíra Carneiro) são eles próprios moradores da favela. Agora, eles se auto-representam.

relação com uma cultura específica é marcada e nele fixada. Ademais, a própria definição dessa cultura – se pelo viés nacional, regional ou infra-nacional – não é dada por ele sozinho, mas em negociação, em termos de estratégias e valores, no mercado global de símbolos.

Nesse momento, a academia e o mercado de World Music pouco se diferenciam. Se é claro que um artista quando sobe a um palco se torna representante de uma cultura a qual se supõe atrelado, sendo que sua performance é uma auto-representação de sua relação com essa cultura, também os acadêmicos que se relacionam com locais e etnias valorizados como marcadores de diferença são assumidos no cenário global como seus representantes. Nesse sentido, o discurso da diversidade não apenas vê a valorização da diferença, mas também a ligação necessária entre um indivíduo e essa diferença que o permite operar naquele cenário. De um modo, sua voz é condicionada à afirmação dessa diferença.

Propomos pensar nessa questão com dados mais concretos. Lembramos que no capítulo anterior trouxemos como um objeto de estudo a *Garland Encyclopedia of World Music* (Nettl, Stone, Porter, & Rice, 1998-2003). A Enciclopédia atribui locais para seus contribuidores, em uma lista apresentada ao fim de cada um de seus volumes. Ao lado dos nomes dos contribuidores aparece suas localidades que se referem ao país em que eles trabalham no momento de suas contribuições. Queremos tomar essa atribuição de localidade para podermos pensar como as vozes são condicionadas. Expliquemos, de início, a metodologia adotada. Baseamos este estudo, então, unicamente nas informações que a Enciclopédia nos fornece. É evidente que há outros modos de reconhecimento de localidade, seja, por exemplo, pelo local em que os contribuidores nasceram, seja pelo local em que produziram a maior parte de seus trabalhos. Contudo, o reconhecimento que a Enciclopédia nos traz é o local da escrita das contribuições e adotar outro modo de atribuição seria uma atitude subjetiva nossa, o que prejudicaria a metodologia. Queremos, de fato, notar o condicionamento da voz a partir da atribuição de localidade do próprio objeto que estudamos.

Por esse critério, contudo, somos obrigados a excluir o Vol. 1, “Africa”, e o Vol. 9, “Australia and the Pacific Islands”. Ainda, não trabalhamos com o Vol. 10, pois como dissemos no item anterior, nesse não há contribuições relativas a culturas específicas, mas discussões teóricas. Justifiquemos, então, as exclusões dos volumes 1 e 9. Em relação ao primeiro, essa se deu simplesmente porque não há nele a lista de contribuidores com seus locais de trabalho. Em

relação ao segundo, a exclusão se deu, porque a lista, apesar de estar presente, é bastante inconsistente, não mostrando necessariamente para cada pessoa o local de sua produção. Ainda, esse volume apresenta uma característica diferente: a maioria dos artigos é escrita por mais de dois, algumas vezes por sete autores, destoando dos outros volumes. Preferimos, então, excluir esse volume no intuito de manter um corpo de análise mais homogêneo.

Fazendo tais exclusões, temos um corpo ainda bastante considerável, de 474 autores e 490 contribuidores no total, já que alguns autores contribuíram com mais de um texto. Baseamos nossa pesquisa no número de contribuidores, pois esse estudo não busca entender a condição do indivíduo, mas sim a própria condição do discurso. Tomando então esse corpo, relacionamos o local que é atribuído a cada contribuidor a uma das regiões que dão nome aos volumes e que, portanto, foram definidas pelos editores da publicação. Assim, se a um contribuidor é atribuído como local o Brasil, nós o relacionamos ao volume 2 “South America, Mexico, Central America and Caribbean”. Se a outro é atribuído os Estados Unidos como o local, nós o relacionamos ao volume 3 “United States and Canada”; etc.

Explicado o método, precisamos anotar duas características da Enciclopédia que reproduzem os debates que trouxemos acima. Em primeiro lugar, a Enciclopédia não adota uma visão universalista sobre música, mas assume que cada cultura tem sua própria visão. Um dos editores aponta, em referência à África que

“Observadores honestos são arduamente pressionados a encontrarem um único grupo indígena na África que tem um termo congruente com a noção usual ocidental de ‘música’. Há termos para artes mais específicas, como cantar, tocar instrumentos, e apresentações mais amplas (dança, jogos, música); mas o isolamento do som musical de outras artes prova ser uma abstração ocidental, da qual nós deveríamos ter ciência quando nos aproximamos dos estudos sobre performance na África” (Stone, 1998: 7).

Ainda, é importante notar que a Enciclopédia é tributária da crítica à representação. Em vários trechos dos volumes os editores apontam que desejam dar voz aos autores que são parte da ou muito familiares com a cultura em análise. Como um exemplo, lemos que todos os autores, da África, Europa, Ásia ou Estado Unidos “conduziram seu trabalho de campo na África, experimentando em primeira mão a arte sobre a qual escrevem (Stone, 1998: xi). É clara, portanto, a intenção da Enciclopédia em adotar o ponto de vista ético em sua publicação. Dessa

forma, o primeiro questionamento que fizemos ao nosso corpus foi qual a distribuição das vozes presentes na Enciclopédia e esse foi o resultado encontrado:

Tabela 22: Visão geral. % Contribuidores por país.

Vol. 2. The United States and Canada	65.31%
Vol. 3. Europe	16.53%
Vol. 4. East Asia	10.82%
Vol. 5. The Middle East	3.06%
Vol. 6. South America, Mexico, Central America and Caribbean	2.24%
Vol. 7. South Asia	1.22%
Vol. 8. Southeast Asia	0.82%
Total	100.00%

Essa tabela nos revela apenas um panorama da Enciclopédia, mas pouco nos diz sobre o condicionamento da voz do Outro. Isso porque, embora seja claro que exista uma concentração massiva de contribuidores nas regiões Estados Unidos/Canadá e Europa (81,84%), é importante relevar que a edição, embora se proponha mundial, é norte-americana, sendo, portanto, esperado que a maior parte dos contribuidores trabalhem naquele espaço.

Mais importa, então, fazer um segundo questionamento. Queremos então saber sobre o que cada contribuidor fala e relacionar isso à localidade que lhes atribuída. Nossa intenção é tentar comprovar se está correta a afirmação que fizemos acima, segundo a qual a voz do Outro é, de fato, condicionada à diferença. Para tanto, adotemos a seguinte estratégia. Olhemos em cada volume onde estão localizados os contribuidores desses. Ou seja, contemos, por exemplo, como se distribuem os contribuidores para o volume “Southeast Asia” em termos dos territórios atribuídos pela própria Enciclopédia. No resultado que apresentamos a seguir, destacamos a quantidade de contribuidores que se localizam no próprio território a que se dedica o volume. Vejamos:

Tabela 23: Contribuidores X Região

Vol 2: S. America, Mexico, C. America and Caribbean		Vol 3: The United States and Canada	
The United States and Canada	70.83%	The United States and Canada	98.43%
S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	22.92%	Europe	1.57%
Europe	6.25%	Africa	0.00%

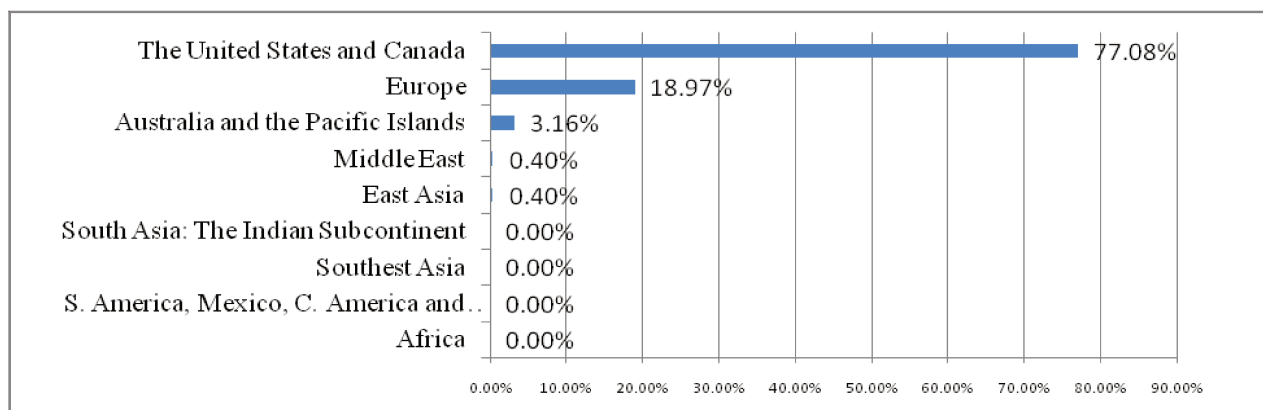
África	0.00%	Australia and the Pacific Islands	0.00%
Australia and the Pacific Islands	0.00%	East Asia	0.00%
East Ásia	0.00%	S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0.00%
Southeast Ásia	0.00%	Southeast Asia	0.00%
Middle East	0.00%	Middle East	0.00%
South Ásia	0.00%	South Asia	0.00%
Total	100.00%	Total	100.00%
Vol 4: Southeast Asia		Vol 5: South Asia	
The United States and Canada	62.96%	The United States and Canada	67.65%
Southeast Asia	14.81%	Europe	19.12%
Australia and the Pacific Islands	11.11%	South Asia	8.82%
Europe	7.41%	Australia and the Pacific Islands	4.41%
East Ásia	3.70%	Africa	0.00%
África	0.00%	East Asia	0.00%
S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0.00%	S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0.00%
Middle East	0.00%	Southeast Asia	0.00%
South Ásia	0.00%	Middle East	0.00%
Total	100.00%	Total	100.00%
Vol 6: Middle East		Vol 7: East Asia	
The United States and Canada	51.43%	East Asia	53.06%
Europe	28.57%	The United States and Canada	37.76%
Middle East	20.00%	Europe	8.16%
África	0.00%	Australia and the Pacific Islands	1.02%
Australia and the Pacific Islands	0.00%	Africa	0.00%
East Ásia	0.00%	S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0.00%
S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0.00%	Southeast Asia	0.00%
Southeast Ásia	0.00%	Middle East	0.00%
South Ásia	0.00%	South Asia	0.00%
Total	100.00%	Total	100.00%
Vol 8: Europe			
Europe	55.00%		
The United States and Canada	41.67%		
Australia and the Pacific Islands	1.67%		
Middle East	1.67%		

África	0.00%
East Ásia	0.00%
S. America, Mexico, C. America and the Caribbean	0.00%
Southeast Ásia	0.00%
South Ásia	0.00%
Total	100.00%

Aqui já temos dois resultados bastante relevantes. Em primeiro lugar, notemos que os autores localizados em Estados Unidos/Canadá contribuem com pelo menos 37,76% das contribuições em todos os volumes, e, com exceção dos volumes dedicados a “Europa” e “Oriente Médio”, eles perfazem ao menos 50% de todas as contribuições. Nesse sentido, é importante perceber que os europeus também estão presentes em todos os volumes, o que nos faz concluir que europeus e norte-americanos discursam sobre questões que se espalham por todo o mundo definido pela Enciclopédia. Em segundo lugar, precisamos notar que em cada volume de fato se vê uma importante presença de contribuidores cujas localidades são atribuídas à região a que se dedica o volume. Eles estão nas posições primeiro, segundo ou terceiro de todos os volumes e, com exceção do volume dedicado a South Asia, eles representam sempre ao menos 14,81% das contribuições. Dessa forma, se é legítimo dizer que há uma clara dominação dos contribuidores norte-americanos e, em grau menor, dos europeus, a voz émica é ouvida. A questão a se perguntar, então, é sobre o que essa voz pode falar.

Ao fazermos essa pergunta temos um resultado que, conforme viemos argumentando, é típico do discurso da diversidade, como pode ser visto na World Music. Se olharmos atentamente para nosso corpus notamos que há uma distribuição desigual sobre os temas que podem ser discursados, sendo tal desigualdade não em grau, mas em estrutura. Nós propomos analisar essa questão adotando a seguinte estratégia. Nesse momento, retiramos de nossa conta os contribuidores que falam de culturas que coincidem com a localidade a eles atribuída. Assim, não contaremos em nossas somas, por exemplo, um contribuidor ao qual se atribui o Brasil como localidade, quando sua contribuição se referir ao volume no qual o Brasil está inserido (Vol. 2, América do Sul, México, Américo Central e Caribe), etc. Dessa forma, nos sobram 253 contribuidores que apresentam os seguintes resultados:

Gráfico 2: Contribuidores X região, excluindo contribuições para a própria região.



Aqui podemos ver o que consideramos como mais fundamental. Os contribuidores da África, América do Sul, México, América Central e Caribe, e Sul asiático escrevem exclusivamente sobre suas regiões. Quando removemos suas contribuições relativas ao próprio território que lhes foi atribuído, a conta resulta em zero; eles, portanto, não estão legitimados a falarem do mundo. Praticamente o mesmo pode ser dito sobre os contribuidores de Ásia Oriental, Oriente Médio e Austrália e Ilhas do Pacífico. A voz que fala do mundo, portanto, é uma condição que apenas se dá aos contribuidores relacionados a Estados Unidos/Canadá e, em grau menor, à Europa. Aos outros, a voz é condicionada ao enunciado sobre seus próprios quintais. Aqui, o condicionamento não pode ser explicado pelo fato da publicação ser norte-americana, já que há contribuidores não norte-americanos e europeus presentes. Contudo, aqueles presentes são supostos a se dedicarem exclusivamente à área que presumivelmente eles estão relacionados.

O condicionamento do discurso da diversidade

Se o discurso da diversidade afirma a diferença, sendo que na World Music a definição dessa se dá, privilegiadamente, pela etnia e pelo local, ao mesmo tempo sua articulação condiciona que indivíduos se refiram à essa diferença para operarem no espaço global. Se, portanto, há de fato uma distribuição de vozes na globalização, valorizada tanto no mercado quanto nos estudos acadêmicos, algumas dessas vozes sofrem um condicionamento pelo qual elas serão ouvidas se se referirem à cultura a elas atribuída.

É importante que se compreenda que tal condicionamento se dá por negociações que ocorrem no espaço global. Como vimos, a valorização de algumas etnias e localidades como índice de diferenciação é uma característica da globalização. Ainda, a própria definição das mesmas ocorre nesse espaço. Mas há outro condicionamento em operação. Também a legitimidade de um indivíduo em ter a si atribuída uma etnia e uma localidade para que então ele *represente* uma cultura – seja em um texto acadêmico ou em uma apresentação no *World Stage* (Shannon, 2006) – é um processo que requer negociação e que varia de acordo com interesses e possibilidades dos atores e dos capitais em jogo. A pergunta aqui é qual a proximidade que um indivíduo precisa ter de uma cultura para que ele seja legitimado para representá-la, ou melhor, para se auto-representar como integrante natural dessa cultura.

A nação cumpre um papel importante aqui, pois ela pode verticalizar a legitimidade da voz émica. Em termos genéricos, a atribuição de uma nacionalidade a um indivíduo, entre aquelas nações que se tornam etnias e locais suficientes para servirem de índice de diferenciação, basta para que todas as expressões culturais identificadas como localizadas em um território nacional sejam por essa atribuição representadas. Assim, o fato de a um indivíduo ser atribuído uma *brasilidade* em geral o legitima para falar não apenas de uma suposta cultura nacional brasileira, mas também daquelas culturas infra-nacionais. Um indivíduo que seja tomado por brasileiro estaria, então, legitimado a falar da (ou a apresentar a) música do maracatu ou aquela atribuída aos povos indígenas Waiãpi²⁵⁴ no cenário global.

Mas a situação é mais complexa do que isso, pois a legitimidade da voz émica é disputável. Dentro de cada representação há uma disputa por tal legitimidade, sendo que aquela voz que consegue uma atribuição mais próxima da localidade ou da etnia representada possui maiores condições de legitimação discursiva. Isso requer estratégias de representação. Steiner, mais uma vez, nos conta que os comerciantes de arte de Costa do Marfim, na verdade, não são dali, mas sim de Wolof, do Senegal. Contudo, quando buscam vender peças atribuídas à Costa do Marfim, eles afirmam aos compradores que são originais daquele país, mais precisamente do

²⁵⁴ Victor Fuks, pesquisador brasileiro, escreve sobre os Waiãpi na *Garland* (Olsen & Sheehy, 1998: 157-163). No mesmo texto, Fuks é localizado no Rio de Janeiro, bastante distante, portanto, do espaço em que esses povos indígenas habitam. É evidente que as pesquisas de Fuks sobre eles são fundamentais para que sua contribuição se legitime e não queremos, de modo algum, questionar isso. Contudo, em relação ao que estamos tratando, sua atribuição ao Rio de Janeiro o coloca no mesmo território nacional dos Waiãpi, legitimando sua voz émica.

povo Baule, no intuito de “satisfazer a busca do turista por autenticidade” (Steiner, 1994). É evidente que aqui se trata de um truque, que confia na falta de discernimento do turista e em sua “verdadeira vontade de crer”, que dispensa qualquer averiguação, tal qual Mauss descrevia sobre a magia (Mauss, 2003: 129). Contudo, as estratégias de legitimação da voz que fala da diferença podem ocorrer por uma simples seleção discursiva. Isso vemos constantemente na World Music. Vejamos o descritivo de Hasna el Becharia, artista que se apresentou na Womex em 2009 tendo como localidade a si atribuída Argélia/França/Itália.

“Multi-instrumentista, vocalista, compositora e espírito livre. Nascida no sudoeste argelino, cidade de Béchar em uma família de músicos gnawa, Hasna el Becharia cresceu assimilando as culturas musicais da região, onde estilos africanos e arábicos polinizou misturada [*cross-pollinated*] por séculos. Mas a oposição de seu pai a sua busca por uma carreira musical a forçou a ela se auto-ensinar violão em segredo. Em 1972 ela começou a tocar em público em casamentos e rapidamente se tornou uma demanda. Embora admirada por muitos pelas próximas três décadas, suas opiniões abertas [*outspoken*] a fez impopular com alguns e em 1999 ela se mudou para Paris. Hoje ela toca em palcos de festivais e concertos do mundo, uma força irresistível no violão elétrico e *gumbri* – o baixo gnawa, normalmente tocado por homens – mas seu coração permanece enraizado em sua nativa Béchar” (Womex, 2009: 176).

Essa descrição poderia ser mais um exemplo no qual o hibridismo não nega o autêntico, baseado que é no local e na etnia como índice de diferenciação. Contudo, aqui importa notar como a história de vida dessas pessoas, em seus “itinerários transculturais”, como diria Clifford (Clifford, 1999), viajantes que são, é complexa e envolve uma grande gama de identificações possíveis. E, dentro dessas possibilidades, aquela que permite que suas vozes sejam legitimadas para representarem uma maior proximidade dos índices consagrados de diferenciação na globalização é que se esforçarão por empenhar. El Becharia, ainda com todos os fatores que a afasta desses índices, os retoma, os afirma e, assim, deles se aproxima para operar como uma voz “autêntica” no cenário global. Isso não é negar uma proximidade sentimental que de certo existe. É apenas afirmar que tal proximidade é articulada como valor no momento em que, pelo discurso da diversidade, a diferença é valorizada.

Quando, então, pensamos em auto-representação e em autenticidade como um significante que apenas tem seu significado definido no momento do discurso, podemos entender melhor a negociação que está em jogo nessa dinâmica. Há sempre um processo no qual atores

assumem para si uma representação de uma cultura que serve como índice de diferenciação, sendo que em tal assunção esses atores se auto-representam, ou seja, se tornam um signo de si próprios. Essa necessidade é também o que afasta a tese do fim da representação na contemporaneidade. Na verdade, aqui há a necessidade da estabilização do idêntico em seu índice de diferenciação (étnico e local), assim como é necessário haver a valorização do original sobre o qual a representação do indivíduo deve se projetar. A diferença representada por um acadêmico ou por um artista deve de fato existir (ou ter existido) e a valorização dessa presença é necessária para a própria valorização do ato representativo, seja ele, então, um texto ou uma apresentação musical. Em suma, a representação não desaparece, mas se transmuta em auto-representação.

É dessa forma que esses atores se legitimam para operar no cenário global. Contudo, não basta que os atores assim desejem, mas que de fato a cultura que representam seja definida como índice de diferenciação em um processo no qual fazem parte, mas não estão sozinhos (há os outros atores – produtores, editores de coleções de etnomusicologia, donos de selos, diretores de exposições, turistas, consumidores etc – e instâncias: indústria fonográfica, museus, editoras, agência de turismo, festivais, etc). A questão é que com a legitimidade da proximidade criada entre o indivíduo e a cultura tomada como marca de diferença que esse indivíduo opera no mercado global.

A voz é então condicionada na negociação que faz um indivíduo. Se é seu interesse para operar no cenário global a valorização de sua proximidade com tal cultura, o que o torna uma representação dela, ele deve saber também que em troca precisa oferecer uma fidelidade a tal aproximação que o reduz à própria representação. Retomando um termo que já usamos em outro lugar, ele deve se tornar um ator fixo, no sentido em que apenas poderá operar no cenário global enquanto se mostrar um legítimo representante da diferença (Netto, 2009). Nesse sentido, se pelo discurso da diversidade há uma libertação da diferença, que passa a ter valor, e uma distribuição da presença de vozes no cenário global, o que é dizer uma distribuição de poderes, há também um condicionamento de algumas vozes a essa diferença.

Isso nos coloca, mais uma vez, em contato com o capítulo quatro em relação a um tema que atravessa todo esse trabalho. A fragmentação dos poderes na sociedade contemporânea é o que permite a legitimidade do discurso da diversidade, que valoriza a diferença e permite a

presença de vozes auto-representadas, antes inaudíveis. Contudo, isso não pode ser entendido como o fim do controle, mas, ao contrário, como seu reforço. Um controle que não é mais exercido a partir de um centro, mas que se interioriza na sociedade. O condicionamento da voz, que esperamos ter aqui demonstrado, não é uma ordem que parte de um centro. Não são simplesmente os editores das revistas de etnomusicologia, nem tampouco os programadores de festivais ou diretores de selos que comandam que atores se fixem nos índices legitimados de diferenciação. Tal fixidez é uma necessidade colocada no próprio espaço global e assumida, tanto quanto articulada, pelas próprias vozes condicionadas à diferença que, em seu condicionamento, encontram as possibilidades para operarem nesse espaço. O discurso da diversidade deve ser percebido nesse complexo. Sua articulação permite a contínua redefinição do universal e dos particulares, sendo que essa é negociada por vozes que se espalham pelo mundo, e, dessa forma, se legitimam na diferença e a ela se condicionam, simultaneamente.

Considerações finais

A presença dominante de um discurso em uma sociedade muitas vezes lhe retira a percepção histórica. Sua valorização hegemônica também pode lhe retirar a condição de ser tomado como objeto de estudo. Nos trabalhos anteriores a esse, o tema da diversidade atravessava constantemente tanto textos com os quais eu dialogava, quanto entrevistas que me eram dadas, e sempre me restava ao final a impressão de que ali havia um valor indiscutível e que sempre habitara (ainda que não reconhecido) a história. Já quando desenvolvia esta tese e precisava responder sobre o que estudava, minha resposta já era dada com certa resignação, ciente que ela causaria em meu interlocutor alguma frustração. Seria, afinal, diversidade um objeto possível, sendo algo que está dado na sociedade, um valor sobre o qual pouca discussão pode haver? Se a conversa se desenrolava, o interlocutor mais crítico ansiava que eu lhe propusesse um estudo que desmascarasse a diversidade como uma forma de ideologia, uma farsa do mercado que escondesse um controle centralizado. O interlocutor mais engajado ia além e esperava um estudo que ao desmascarar tal ideologia se voltasse de fato para caminhos nos quais uma “diversidade real” pudesse se realizar.

Não fora consciente desde o início, mas no desenrolar do estudo percebi que a diversidade era um tema maior da contemporaneidade, que não poderia ser reduzido, se eu a quisesse manter como objeto de análise, a tais propostas. Era necessário me debruçar sobre o tema e enxergá-lo em sua construção, perpassada por processos históricos, por articulações discursivas e concretas, pelas relações sociais presentes. O resultado não poderia ser um estudo que mostrasse se a diversidade se realiza ou não, mas que revelasse que a própria ascensão do discurso da diversidade denota um modo da sociedade contemporânea se organizar e anseios que nela assumimos.

Para tanto, é necessário que se perceba que diversidade é um discurso, mas não nos termos meramente estruturalistas, que desconsideram as bases concretas sobre as quais esse discurso se apoia. Ao contrário, a diversidade ascende como valor no momento em que o mundo perde seus centros capazes de descrevê-lo em relações dicotômicas nas quais sempre era possível se perceber – com crítica ou concordância – elementos externos e internos. Em outras palavras, a diversidade é um discurso cujo valor é dado por condições históricas e sociais presentes.

Contudo, devemos ir além. Como um discurso, a diversidade também se forma em relações próprias discursivas, na qual enunciados novos – multiculturalismo, exceção cultural, diversidade cultural – e antigos – direitos humanos, humanidade, natureza – interagem. Dessa forma, ao se tornar um valor discursivo, a diversidade passa a poder ser articulada para definir as próprias relações concretas, legitimando fenômenos que historicamente não habitariam a seara afirmativa da diferença. Quando iniciava este estudo, um cartaz me chamou atenção. Nele se propunha o ensino do esperanto, língua artificialmente criada no século XIX no intuito de ser universal, em contraposição, portanto, à variedade linguística, hoje tanto defendida dentro do próprio discurso da diversidade. Interessou-me que ao fim do anúncio havia uma lista de razões para se aprender essa língua, sendo uma delas “a defesa da diversidade linguística”. Importa então concluir que se as bases materiais contemporâneas permitem o apogeu da diversidade, no momento em que essa se torna valor pode ser descolada de tais bases e legitimar processos distantes dessas.

Mas se o aprendizado do esperanto – um resquício do anseio universalista do século XIX – pode ser proposto em defesa da diversidade, a diversidade não é apenas um discurso que se volta à negação do universal, ou seja, uma manifestação discursiva da pós-modernidade. Em verdade, a diversidade não nega o universal, mas redefine a relação desse com o particular. E é a essa redefinição que devemos voltar nossos olhares, pois nela podemos encontrar formas como o poder é praticado na contemporaneidade, que, ao valorizar a diferença, também encontra modos de controlá-la.

Optei olhar para essa relação especificamente na World Music e nela descrever relações concretas. Espero ter sido capaz de demonstrar que ali o discurso da diversidade é articulado na definição de índices de diferenciação – o local e a etnia –, não necessários, mas privilegiados no contexto atual por razões concretas e discursivas. Ainda, que tal definição envolve ações pulverizadas, de instâncias e atores, que atuam em um espaço global que atravessa as relações mais localizadas, e que, se revela uma abertura de vozes valorizadas pela diferença, também nessa diferença as vozes são condicionadas. Contudo, se essas são conclusões específicas para a World Music, este trabalho deve ter proposto o entendimento de um processo mais amplo, característico do discurso da diversidade, que pode ser percebido em diversos outros objetos. Se nos voltássemos para o discurso da diversidade no cinema, na literatura, nas questões de gênero,

etc, também notaríamos uma constante redefinição da relação entre universal e particular que abre as portas para uma redistribuição de poderes que, se não geram um centro, se espalham e são praticados na sociedade no intuito de definir a diferença.

E essa deve ser a principal contribuição que espero que este trabalho tenha dado. A qualquer objeto que se olhe é necessário perceber o modo como a diferença está sendo contruída na hierarquização das coisas relacionadas a esse objeto. É necessário que tenhamos como chave de análise que a determinação suficiente da diferença – capaz de hierarquizar e classificar as coisas culturais – está especialmente nas visões e não nas coisas em si. Isso não é dizer que não haja diferenças inerentes entre as coisas, mas sim que a definição dessas diferenças como suficientes para a ordenação é necessariamente uma construção histórica e social. Portanto, a determinação da diferença só pode se dar no exercício concreto de poderes. Se o discurso da diversidade revela um momento histórico no qual de fato há uma valorização do particular e da diferença, na própria necessidade da construção dessa diferença o discurso é imbuído de modos de prática de poder, capazes de levar a controles.

E isso levanta novas perguntas que escapam da dicotomia entre homogeneidade e heterogeneidade. As respostas a essas perguntas ainda estão por ser dadas e estou ciente que poucas puderam ser encontradas aqui. Mas me contentaria plenamente se o leitor tiver se animado a procurá-las.

Bibliografia

- (n.d.). Acesso em 13 de Julho, 2011, de [http://www.rree.gob.pe/portal/enlaces.nsf/3f08cf720c1dbf4805256de20052913d/66e8af8a917e7abf0525716a0077f484/\\$FILE/International%20Migration-Facts%20and%20Figures.pdf](http://www.rree.gob.pe/portal/enlaces.nsf/3f08cf720c1dbf4805256de20052913d/66e8af8a917e7abf0525716a0077f484/$FILE/International%20Migration-Facts%20and%20Figures.pdf)
- UIS. (2009, Agosto). *The 2009 Framework for Cultural Statistics*. Montreal.
- (2011, 26 de Maio). Acesso em 26 de Maio, 2011, de Rainforest World Music Festival: <http://rainforestmusic-borneo.com/>
- Abel, R. (2001). Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In L. Charney, & V. R. Schwartz, *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify.
- About Sarawak*. (2011, 26 de Maio). Acesso em 26 de Maio, 2011, de Rainforest World Music Festival: <http://rainforestmusic-borneo.com/about-sarawak/>
- Abu-Sahlieh, S. A. (1993). Muslims and Human Rights: Challegens and Perspectives. In W. Schmale, *Human Rights and Cultural Diversity. Europe, Arabic-Islamic World, China*. Goldbach: Keip Publishing.
- Adam, J. (s/d). *World Music in England*. Arts Council of England.
- Adams, T. (2010, 3 de Dezembro). *World Music lineup offers escapes from winter doldrums*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de Boston.com: http://articles.boston.com/2010-12-03/ae/29315135_1_doug-varone-dancers-habib-koit
- Admin. (2010, 14 de Dezembro). *Teaching Diversity*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de Leaders of Education: <http://www.leadersponsors.com/teaching-diversity/>
- Adorno, T. W. (1991). *On The Fetish Character in Music and the Regression of Listening*. New York: Routledge.
- Adorno, T. W. (1973). Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens. In: T. W. Adorno, *Dissonanzen: Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W. (2007). Theodor W. Adorno an Walter Benjamin, 18. März 1936. In W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (pp. 73-80). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (1985). *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Agência EFE. (2011, Agosto 2). *Marvel anuncia que novo Homem-Aranha é negro e hispânico*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de Terra:

<http://diversao.terra.com.br/artecultura/noticias/0,,OI5276461-EI3615,00-Marvel+anuncia+que+novo+HomemAranha+e+negro+e+hispanico.html>

- Aire urbaine 1999 : Paris - 001*. (2007). Acesso em 14 de Junho, 2011, de INSEE: <http://www.recensement.insee.fr/tableauxDetailles.action?zoneSearchField=PARIS&codeZone=001-AU1999&idTheme=9&idTableauDetaille=22&niveauDetail=2>
- Alexander, P., Peterson, R. A., & Berger, D. G. (1996). Entropy and popular culture: Product diversity in the popular music recording industry. *American Sociological Review*, 171-178.
- Alvarez, V. C. (2008). *Diversidade cultural e livre-comércio: antagonismo ou oportunidade?* Brasília: UNESCO.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities*. London: Verso.
- Anderson, C. (2006). *The Long Tail: Why the future of business is selling less of more*. New York: Hyperion.
- Andrews, J. H. (2005). Introducción. Significado, conocimiento y poder en la filosofía de los mapas de J. B. Harley. In J. B. Harley, *La Nueva Naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*. México: FCE.
- Ang, I. (1985). *Watching Dallas: soap opera and the melodramatic imagination*. London and New York: Routledge.
- Apel, K.-O. (1995). Anderssein, ein Menschenrecht?: Über die Vereinbarkeit universaler Normen mit kultureller und ethnischer Vielfalt. In D. Kramer, & H. Hoffman, *Anderssein, ein Menschenrecht: Über die Vereinbarkeit universalen Normen mit kultureller und ethnischer Vielfalt*. Weihheim: Beltz Athenäum Verlag.
- Appadurai, A. (2005). Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. In S. During, *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Apple Garageband Jam Pack: World Music*. (2010, 30 de Agosto). Acesso em 26 de Maio, 2011, de Best Price: <http://stockbestprice.com/apple-garageband-jam-pack-world-music/>
- Arnaud, A., Benaïche, M., & Zbinden, C. (2006). *Petit Atlas des musiques du monde*. Paris: Cité de la Musique, Mondomix.
- Arnold, A. (2000). *Vol. 5. South Asia: The Indian Subcontinent*. New York and London: Garland Publishing, inc.
- Aron, C. S. (1999). *Working at Play: a History of Vacations in the United States* [Kindle DX Version]. Retrieved from Amazon.com.

- Asamblea Constituyente de Bolivia. (2008, Outubro). *Nueva Constitución Política del Estado*. Acesso em 19 de Julho, 2011, de Estado Plurinacional de Bolivia: <http://www.presidencia.gob.bo/download/constitucion.pdf>
- avaxkian. (2011, 3 de Janeiro). *Apple GarageBand Jam Pack 5 World Music*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de Avax: http://avaxhome.ws/software/software_type/multimedia/sound_samples/apple_garageband_jam_pack_5_world_music_mac_osx_dvdr.html
- Babel Med Music. (2010). *Babel Med Music. Ecoute le Monde! Listen to the World*. Marseille.
- Baghramian, M., & Ingram, A. (2000). *Pluralism: the philosophy and politics of diversity*. London and New York: Routledge.
- Bahanovich, D., & Collopy, D. (2009). *Music Experience and Behaviour*. University of Herforshire.
- Baker, J.-C., & Chase, C. (1993). *Josephine: The Hungry Heart*. New York: Cooper Square Press.
- Barkowski, H., & Hoff, G. R. (1991). *Berlin Interkulturell: Ergebnisse einer Berliner Konferenz zu Migration und Pädagogik*. Berlin: Colloquium Verlag.
- Barolini, H. (1993). Becoming a Writer of Difference. In A. d. Anglophone, *Écrire la Difference. Interculturalism and the Writing of Difference*. Bordeaux: Presses Universtaires de Bourdeaux.
- Baudrillard, J. (1996). *A Troca Simbólica e a Morte*. São Paulo: Editora Loyola.
- Bauman, Z. (2005). *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar .
- Bauman, Z. (1997). The Making and Unmaking of Strangers. In P. Werbner, & T. Modood, *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London and New Jersey: Zed Books.
- Baumann, M. P. (1996). 'Listening to voices of indigenous peoples...' On traditional music as policy in international encounters. In U. Hemetek, *Echo der Vielfalt. Echoes of Diversity*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Baumann, M. P. (1992). *World Music, Musics of the World: aspects of documentation, mass media and acculturation*. Wilhelmshoven: Noetzel.
- Bayardo, R., & Lacarrieu, M. (2003). Notas Introdutorias sobre la Globalizacion, la Cultura y la Identidad. In R. Bayarod, & M. Lacarrieu, *Globalización e Identidad Cultural*. Buenos Ayres: Ediciones Ciccus.
- BBC Radio 3. (2011). *Awards for World Music 2008*. Acesso em 03 de Dezembro, 2011, de BBC Radio 3: <http://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/a4wm2008/winners.shtml>
- Becker, H. S. (1966). *Outsiders: studies in the sociology of deviance*. New York: The Free Press.

- Belman, J. (2008). *The Exotic in Western Music*. Boston: Northern University Press.
- Belting, H. (2006). *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosa Naify.
- Benedict, R. (2005). *Patterns of Culture*. New York: Mariner Books.
- Benhamou, F. (2005). *La diversité culturelle. Un concept trop rassembleur pour être à fait honnête?* Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/Benhamou.pdf>
- Benhamou, F., & Peltier, S. (2010). *Application of the Stirling Model to Assess Diversity Using UIS Cinema Data*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Stirling%20model%20cinema.pdf>
- Benhamou, F., & Peltier, S. (2007, Março). *How should cultural diversity be measured? An application using the French publishing industry*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/Benh-Pelt.pdf>
- Benjamin, W. (2007). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (2004). *Obras Escolhidas III - Charles Baudelaire: Um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- Bensignor, F. (2002). *Les Musiques du monde*. Montréal (Québec): Larousse/VUEF.
- Berlin.de. (2011, 01 de Dezembro). *Ethnologisches Museum*. Acesso em 01 de Dezembro, 2011, de Berlin.de: <http://www.berlin.de/orte/museum/ethnologisches-museum/>
- Berman, M. (1983). *All That is Solid Melts Into Air*. London, New York: Verso.
- Bernier, I. (2004). A UNESCO International Convention on Cultural Diversity. In C. B. Graber, M. Girsberger, & M. Nenova, *Free Trade versus Cultural Diversity: WTO Negotiations in the Field of Audiovisual Services*. Zürich, Basel, Genf: Schulthess.
- Bhabha, H. K. (1994). *Location of Culture*. New York, London: Routledge.
- Bhabha, H. K. (2005). The Postcolonial and the Postmodern: The question of agency. In S. During, *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Biebricher, T. (2004). Kulturelle Vielfalt und ihre Bewertung. Probleme und Lösungsansätze in der Vergleichenden Politikwissenschaft. In C. Mandry, *Kultur, Pluralität und Ethik: Perspektiven in Sozialwissenschaften und Ethik*. Münster: Lit Verlag.
- Black, G. D. (1998). *Hollywood Censurado*. Espanha: Cambridge University Press.
- Black, J. (2005). *Mapas e História. Construindo imagens do passado*. Bauru: Edusc.
- Blacking, J. (1995). *How Musical is Man?* Seattle and London : University of Washington Press.

- Blanning, T. (2011). *O Triunfo da Música: A ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Böhler, D. (1998). Dialogbezogene (Unternehmens-)Ethik versus kulturalische (Unternehmens-)Strategik. In H. Steinmann, & A. G. Scherer, *Zwischen Universalismus und Relativismus: philosophische Grundlagenprobleme des interkulturellen Managements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bohlmann, P. V. (2002). *World Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (2003). *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo : Perspectiva.
- Bourdieu, P. (1996). *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2002). *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bourdieu, P. (2004). *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Braman, S. (2003). Trade and Information Policy. In J. Lewis, & T. Miller, *Critical Cultural Policy Studies: a Reader* (pp. 283-297). Malden etc: Blackwell Publishing.
- Brennan, M. (2006). The Rough Guide to critics: musicians discuss the role of the music press. *Popular Music, Volume 25/2* , 221-234.
- Broek, A. v. (2007, Setembro). *Comparing Cultural Consumption of Ethnic Groups in the Netherlands*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/Broek.pdf>
- Broughton, S., Ellingham, M., & Lusk, J. (2006). *The Rough Guide to World Music (3 volumes)*. London: The Rough Guide.
- Broughton, S., Ellingham, M., & Trillo, R. (1999). *The Rough Guide to World Music (2 volumes)*. London : The Rough Guide.
- Broughton, S., Ellingham, M., Muddyman, D., & Trillo, R. (1994). *The Rough Music Guide World Music*. London: The Rough Guide.
- Brunkhorst, H. (2000). *Der Entzauberte Intellektuelle: Über die neue Beliebtheit des Denkens*. Hamburg: Junius.
- Burke, P. (2010). *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Byrne, D. (1999, 3 de Outubro). *Crossing Music's Borders: 'I hate World Music'*. Acesso em 15 de Setembro, 2011, de The New York Times: http://www.davidbyrne.com/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php

- Cammaerts, B., & Meng, B. (2011). *Creative Destruction and Copyrights Protection: Regulatory Responses to File-Sharing*. London: Department of Media and Communication of the London School of Economics and Political Science.
- Canby, C. (1962). *The Epic of Man*. Nederland: Time-Life International.
- Canclini, N. G. (2006). *Diferentes, Desiguales y Desconectados*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Carvalho, L. (2006). O Rodopio do Centro. In I. I. Cultural, *Rumos_Brasil: Pensamentos & Reflexões*. São Paulo: Itáu Cultural.
- Casa Fora do Eixo*. (2011, 24 de Junho). Acesso em 24 de Junho, 2011, de Catarse: <http://catarse.me/pt/projects/112-casa-fora-do-eixo-sp>
- Castells, M. (2007). *A Galáxia Internet: Reflexões sobre Internet, Negócios e Sociedade*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Cetic - Centro de Estudos sobre as Tecnologias da Informação e da Comunicação. (2009, Setembro/Novembro). *Acesso às Tecnologias da Informação e da Comunicação (TIC)*. Acesso em 29 de Novembro, 2011, de TIC domicílios e usuários 2009 - Total Brasil: <http://cetic.br/usuarios/tic/2009-total-brasil/rel-geral-06.htm>
- Chartier, R. (2007). *Inscriver e Apagar: cultura escrita e literatura (séculos XI-XVIII)*. São Paulo: Unesp.
- Chesler, P. (2009, 23 de Dezembro). *Battling Against the Islamification of the World*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de Chesler Chronicles: <http://pajamasmedia.com/phyllischesler/2009/12/23/battling-against-the-islamification-of-the-world/>
- City of Los Angeles - Department of City Planning. (2011). *Census 2000 City of Los Angeles*. Acesso em 15 de Julho, 2011, de City of Los Angeles - Department of City Planning: http://cityplanning.lacity.org/dru/StdRpts/StdRptsCw/StdRptCwLA_.pdf
- Clayton, M. (2003). *Ethnomusicology in the UK - 2003 Survey*. British Forum of Ethnomusicology.
- Clifford, J. (1995). *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, J. (1999). *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa.
- Clifford, J. (1988). *The Prdicamente of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard Univerity Press.
- Comaroff, J. L. (1996). Ethnicity, Nationalism, and the Politics of Difference in an Age of Revolution. In E. N. Wilmsen, & P. Macallister, *The Politics of Different: Ethnic Premises in a World of Power*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Cooke, M. (1998). The East in the West: Evocations of the Gamelan in Western Music . In J. Bellman, *The Exotic in Western Music*. Boston: Northern University Press.

- Cuche, D. (2002). *A noção de cultura nas ciências sociais*. Bauru: EDUSC.
- Dahlhaus, C. (1987). *Die Idee der absoluten Musik*. Kassel, Basel, London, New York: Bärenreiter.
- Danielson, V., Scott, M., & Reynolds, D. (2002). *Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge.
- Danto, A. C. (2005). *A Transfiguração do Lugar-Comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Danto, A. C. (2005). *Unnatural Wonders: essays from the gap between art and life*. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Deleuze, G. (2006). *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal.
- Deleuze, G. (2006). *Foucault*. São Paulo: Brasiliense.
- Derrida, J. (2007). Das Différance. In P. Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion*. Stuttgart: Reclam.
- Derrida, J. (2007). Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften vom Menschen. In P. Engelmann, *Postmoderne und Dekonstruktion: Texte französischer Philosophen der Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- Derrida, J. (2006). *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva.
- Derrida, J. (2009). *Writing and Difference*. London and New York: Routledge.
- Dias, M. T. (2000). *Os Donos da Voz: Indústria Fonográfica Brasileira e Mundialização da Cultura*. São Paulo: Boitempo.
- Digital Music News. (2011, fevereiro 21). *Monster Amounts of Funding Await Spotify...* Acesso em 26 de agosto, 2011, de Digital Music News: <http://digitalmusicnews.com/stories/021811spotify>
- Domain Tools. (2011, Agosto 24). *Domain Counts & Internet Statistics*. Acesso em 24 de Agosto, 2011, de Domain Tools: <http://www.domaintools.com/internet-statistics/>
- Dosse, F. (2007). *História do Estruturalismo, vol. 1*. Bauru: Edusc.
- Dosse, F. (2007). *História do Estruturalismo, Vol. 2*. Bauru: Edusc.
- Dostojewski, F. (2008). Winteraufzeichnungen über Sommereindrücke. In F. Dostojewski, *Aufzeichnungen aus einem Totenhaus*. München, Zürich: Piper.
- Duby, G. (1992). *Die Zeit der Kathedralen: Kunst und Gesellschaft 980-1420*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- During, S. (2005). *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.

- Durkheim, E. (1968). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Durkheim, É., & Mauss, M. (2004). Algumas formas primitivas de classificação. In É. Durkheim, *Durkheim* (pp. 183-203). São Paulo: Ática.
- Eagleton, T. (2003). *A Idéia de Cultura*. São Paulo: UNESP.
- Eisenstadt, S. N. (1999). *Fundamentalism, Sectarianism and Revolution: The Jacobin Dimension of Modernity*, Cambridge University Press: Cambridge, UK.
- Elberfeld, R. (2007). Kultur, Kulturen, Interkulturalität - Kulturphilosophische Perspektiven der Gegenwart. In J. P. Hiekel, *Orientierungen: Wege im Pluralismus der Gegenwartsmusik*. Mainz: Schott Music GmbH.
- Elias, N. (1990). *O Processo Civilizador, vol. 1: Um História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Elias, N. (1998). *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Empregos de Telemarketing. (2010, 20 de Setembro). *Telemarketing Híbrido*. Acesso em 02 de Dezembro, 2011, de Empresas de Telemarketing: <http://empregosdetelemarketingurg.dihitt.com.br/noticia/telemarketing-hibrido--rj-1>
- Enter into the Exotic and Enchanting Cultural World of the Rajasthani People of India*. (2011, 16 de Janeiro). Acesso em 26 de Maio, 2011, de World Music Boston: <http://worldmusicboston.wordpress.com/2011/01/16/enter-into-the-exotic-and-enchanting-cultural-world-of-the-rajasthani-people-of-india-january-21st-friday-800-p-m/>
- Escudero, V. (2011, 06 de Junho). *Catarse*. Acesso em 24 de Junho, 2011, de Digestivo Cultural: <http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=45&titulo=Catarse>
- Euromedinculture Cidadania. (2009). *O lugar da cultura na europa de amanhã: Documento de síntese*. Marseille.
- Exotica*. (2011, 25 de Maio). Acesso em 26 de Maio, 2011, de Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Exotica>
- Experian Hitwise. (2011, 12 de Março). Acesso em 17 de Março, 2011, from <http://www.hitwise.com/us/datacenter/main/dashboard-10133.html>
- Fabsugar. (2010, 19 de Maio). *Which World Music Awards Maven Is the Most Fab?* Acesso em 26 de Maio, 2011, de Fabsugar: <http://www.fabsugar.com/2010-World-Music-Awards-Red-Carpet-8476838>
- Fanon, F. (1981). *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Feld, S. (2001). A Sweet Lullaby for World Music. In A. Appadurai, *Globalization*. Durham, London: Duke University Press.

- Fenerick, J. A. (2005). *Nem do Morro Nem da Cidade: as transformações do samba e a indústria cultural*. São Paulo: Annablume.
- Fichte, J. G. (1957). *Beiträge zur Berichtigung der Urteile des Publikums über die Französische Revolution. Erster Teil: Zur Beurteilung ihrer Rechtmäßigkeit*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam.
- Fletcher, P. (2001). *World Musics in Context: A Comprehensive Survey of the World's Major Musical Cultures*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Flores Jr., R. G. (2005). *L'Argument de la Diversité dans l'Économie de la Culture: Quelques Remarques*. Acesso em 15 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/Flores.pdf>
- Flores Jr., R. G. (2006, 15 de Setembro). *The Diversity of Diversity: further methodological considerations on the use of the concept in cultural economics*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/FI%C3%B4res_EN.pdf
- Flores, R. (2007). *First Expert Group Meeting (EGM) on the Statistical Measurement of the diversity of Cultural Expressions. Final Report*. Montreal: UIS.
- Folha.com. (2011, 27 de Julho). *Ataques na Noruega mudam debate imigratório na Europa*. Acesso em 27 de Julho, 2011, de Folha.com: <http://www1.folha.uol.com.br/mundo/950677-ataques-na-noruega-mudam-debate-imigratorio-na-europa.shtml>
- Foucault, M. (2007). *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Foucault, M. (2005). "Space, Power and Knowledge". In: DURING, Simon (Ed.). *The Cultural Studies Reader*. Second Edition. London and New York: Routledge.
- Foucault, M. (1978). *História da Loucura na Idade Clássica*. São Paulo: Perspectiva.
- Foucault, M. (1990). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes.
- Frankfurt. (2011). *Statistisches Jahrbuch Frankfurt am Main*. Acesso em 14 de Julho, 2011, de Frankfurt.de: http://www.frankfurt.de/sixcms/detail.php?id=3877&_ffmpar%5b_id_extern%5d=2912
- Frankfurter Allgemeine Zeitung. (2006, May 14). So schön dass es weh tut. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, p. 31.
- Fretlöh, S. (1989). *Relativismus versus Universalismus: zur Kontroverse über Verstehen und Übersetzen in der angelsächsischen Sprachphilosophie: Winch, Wittgenstein, Quine*. Aachen: Alano Verlag.
- Frith, S. (1988). *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*. New York: Routledge.

- Frith, S. (2007). *Taking Popular Music Seriously: Selected Essays*. Hampshire: Ashgate Publishing.
- Fuchs, L. H. (1999). Race, Religion, Ethnicity and the Civic Culture in the United States. In C. Young, *The Accommodation of Cultural Diversity*. New York: St. Martin's Press.
- Garcia-Canclini, N. (2003). *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Gebesmair, A. (2008). *Die Fabrikation Globaler Vielfalt: Struktur und Logik der Transnationalen Popmusikindustrie*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Gebiet und Bevölkerung*. (2010). Acesso em 11 de Junho, 2011, de Statistik Berlin Brandenburg: http://www.statistik-berlin-brandenburg.de/produkte/jahrbuch/jb2010/JB_BE_2010_Kap-01.pdf
- Geertz, C. (1974, October). 'From the Native's Point of View': On the Nature of Anthropological Understanding. *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, Vol. 28, No. 1, pp. 26-45.
- Geertz, C. (2000). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- Giddens, A. (2002). *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Gifford, J. (2005, 29 de Dezembro). *Around the world in 10 albums: 2005's best in world music*. Acesso em 01 de Dezembro, 2011, de RGJ.com: <http://www.rgj.com/article/20051230/ENT13/512300367/Around-world-10-albums-2005-s-best-world-music?odyssey=nav|head>
- Gil, G. (2006, 22 September). Popkomm - English Issue. *Popkomm - English Issue*, p. 6.
- Glendon, M. A. (2001). *A World Made New: Eleanor Roosevelt and the Universal Declaration of Human Rights*. New York: Random House.
- Goff, P. M. (2000, December). Invisible Borders: Economic Liberalization and National Identity. *International Studies Quarterly*, pp. 533-562.
- Gonen, A. (1993). *The Encyclopedia of the Peoples of the World*. New York: Henry Holt and Company.
- Goody, J. (1996). *The East in the West*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goody, J. (2006). *The Theft of History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Google. (2010). *Google Announces Fourth Quarter and Fiscal Year 2009 Results*.
- Gottowik, V. (1997). *Konstruktionen des Anderen: Clifford Geertz und die Krise der ethnographischen Repräsentation*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

- Graber, C. B. (2004). Audiovisual Media and the Law of the WTO. In G. B. Christoph, M. Girsberger, & M. Nenova, *Free Trade versus Cultural Diversity: WTO Negotiations in the Field of Audiovisual Services*. Zürich, Basel, Genf: Schulthess.
- Graber, C. B. (2004). Audiovisual Media and the Law of the WTO. In C. B. Graber, M. Girsberger, & M. Nenova, *Free Trade versus Cultural Diversity: WTO Negotiations in the Field of Audiovisual Services*. Zürich, Basel, Genf: Schulthess.
- Graber, C. B. (2008). Substantive Rights and Obligations under the UNESCO Convention on Cultural Diversity. In P. v. Bossche, & H. Schneider, *Protection of Cultural Diversity from an International and European Perspective*. Belgium: Intersentia.
- Gramophone. (2011, 14 de Novembro). *EMI's recorded catalogue sold to Universal Music, its publishing division to Sony/ATV*. Acesso em 01 de Dezembro, 2011, de Gramophone: http://www.gramophone.co.uk/classical-music-news/emis-recorded-catalogue-sold-to-universal-music-its-publishing-division-to-sony?utm_source=Silverpop&utm_medium=EMAIL&utm_campaign=Gramophone%20Newsletter%20December%202011%20Issue%20%282%29&utm_content=Gra
- Greenfeld, L. (1992). *Nationalism: five roads to Modernity*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University.
- Grimm, F. M. (1998). Letter on 'Omphale' . In J.-J. Rousseau, *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music. The Collected Writings of Rousseau, vol. 7*. Hanover and London: University Press of New England.
- Grupo de Pesquisa em Políticas Públicas para o Acesso à Informação. (2010). *Uma análise qualitativa do mercado de música no Brasil: para além das falsas dicotomias*. Universidade de São Paulo - Escola de Artes, Ciências e Humanidades: São Paulo.
- Guilbault, J. (2006). On Redefining the 'Local' Through World Music. In J. Post, *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge.
- Guilbault, J. (1993). *Zouk: World Music in the West Indies*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Ha, K. N. (2005). *Hype um Hybridität: kultureller Differenzkonsum und postmoderne Verwertungstechniken im Spätkapitalismus*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Habermas, J. (2009). Anerkennungskämpfe im demokratischen Rechtsstaat. In C. Taylor, *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, J. (1989). Modernity - An Incomplete Project. In H. Foster, *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Seattle, Washington: Bay Press.
- Habermas, J. (2002). *O Discurso Filosófico da Modernidade: Doze Lições*. São Paulo: Martins Fontes.

- Habermas, J. (1990). *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hall, S. (2009a). A Questão Multicultural. In S. Hall, *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Hall, S. (2009b). *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hall, S. (1999). Encoding, decoding. In S. During, *The Cultural Studies Reader* (pp. 507-517). London and New York: Routledge.
- Hall, S. (2009c). Pensando a Diáspora: reflexões sobre a terra no exterior. In S. Hall, *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG.
- Hall, S. (2009d). Que 'negro' é esse na cultura negra? In S. Hall, *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hannerz, U. (1987). The World in Creolization. *Africa* 57 (4) , pp. 546-559.
- Hannerz, U. (1996). *Transnational Connections: culture, people, places*. London and New York: Routledge.
- Harley, J. B. (2005). *La Nueva Naturaleza de los mapas: ensayos sobre la historia de la cartografía*. Mexico: 2005.
- Harvey, D. (1992). *Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Ed. Loyola.
- Harmon, D., & Loh, J. (2004, Junho). *Global Index of Biocultural Diversity. Discussion Paper for the International Congress on Ethnobiology*. Acesso em 05 de Dezembro, 2011, de terralingua: <http://www.terralingua.org/projects/IBCDICE.PDF>
- Hegel, G. (1992). *Fenomenologia do Espírito: Parte I*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Hemetek, U. (1996). Introduction. In U. Hemetek, *Echo der Vielfalt. Echoes of Diversity*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag.
- Henkel. (2010, 28 de Julho). *Diversity-to-go: Mediaplanet Special 'Diversity Management'*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de Henkel: Excellence is our Passion: <http://www.henkeldiversity.com/2010/07/28/diversity-to-go-mediaplanet-special-diversity-management.html>
- Herder, J. G. (1986). "Essay on the origin of language". In J.J. Rousseau, J. G. Herder, *Essay on the origin of languages/ Jean-Jacques Rousseau - Essay on the origin of language/Johann Gottfried Herder*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Herder, J.G. (1960). *Schriften: Eine Auswahl aus dem Gesamtwerk*. München: Wilhelm Goldmann Verlag.

- Herschmann, M., & Kischinhevsky, M. (2011). Tendências da indústria da música no início do século XXI. In J. S. Janotti Jr., T. R. Lima, & V. d. Pires, *Dez anos a mil: Mídia e Música Popular Massiva em Tempos de Internet*. Porto Alegre: Simplíssimo.
- Hesmondhalgh, D. (2007). *The Cultural Industries*. London: SAGE Publications
- Hilf, S. (2000). *Writing the Hyphen: the Articulation of Interculturalism in Contemporary Chinese-Canadian Literature*. Frankfurt am Main: Lang.
- Hobsbawn, E. (2007). *Globalização, Democracia e Terrorismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Hobsbawn, E. (1994). *The Age of Empire. 1875-1914*. London: Abacus.
- Hochman, S. (2009, 22 de Setembro). *Justin Adams, Lu Edmonds and Ben Mandelson Get Downright Triabolica*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de Spinner: <http://www.spinner.com/2009/09/22/justin-adams-lu-edmonds-and-ben-mandelson-get-downright-triabol/>
- Hochschild, A. (1998, May 23-29). Globalisation and Culture. *Economic and Political Weekly* , pp. 1235-1238.
- Hoggart, R. (1998). *The Uses of Literacy*. Transaction Publishers.
- Hollis, M. (1994). *The Philosophy of Social Science: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Honneth, A. (1992). *Kampf um Anerkennung: Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Honohan, I. (2000). Dealing with difference: the republican public-private distinction. In M. Baghrarian, & A. Ingram, *Pluralism: the philosophy and politics of diversity*. London and New York: Routledge.
- Howarth, D. (2000). *Discourse*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Hui, D. (2005, Novembro). *A Study on Creativity Index*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/Hui.pdf>
- Human Rights Watch. (2010, 22 de Março). *China: Google Decision Shows Government Intransigence*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de Human Rights Watch: <http://www.hrw.org/en/news/2010/03/22/china-google-withdrawal-shows-government-intransigence>
- Hunt, L. (2007). *Inventing Human Rights: a History*. New York and London: W. W. Norton.
- Huntington, S. (2011). *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*. Simon & Schuster.

- IAB - Internet Advertising Board. (2010). *IAB Internet Advertising Revenue Report*.
- Ianni, O. (2006). *Teorias da Globalização*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Ianni, O. (2003). A Metáfora da Viagem. In: O. Ianni, *Os Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- IBGE. (2008). *Tipos de Conexão*. Acesso em 23 de Agosto, 2011, de PNAD 2008: http://www.ibge.gov.br/graficos_dinamicos/pnad2008_tic/conexao.php
- IFPI - International Federation of Phonographic Industry. *IFPI Response to the EC Consultation Document on the GATS 2000/WTO Negotiations concerning Audiovisual services (music and recreational software) and cultural service - Questionnaire on services in the music sector*.
- IFPI. (2001). *2001 The Recording industry in numbers*.
- IFPI. (2009). *Digital Business Report 2009: new business models for a changing world*.
- IFPI. (2010). *Digital Music Report 2010: music how, when, where you want it*.
- IFPI. (2010, 28 de Abril). *IFPI's website*. Acesso em 3 de Março, 2010, de IFPI's website: http://www.ifpi.org/content/section_news/20100428.html
- Ingolstadt School of Management. (2011). *Cross-Cultural Management*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de Ingolstadt School of Management: http://www.ku-eichstaett.de/wwf/im/teaching/master_courses/cross_cultural_management/
- Ingram, M. (1998, Abril). A Nationalist Turn in French Cultural Policy. *The French Review*, pp. 797-808.
- Institut National de la statistique et des études économiques. (n.d.). *Enquêtes annuelles de recensement 2004 et 2005*. Acesso em 13 de Julho, 2011, de Institut National de la statistique et des études économiques: http://www.insee.fr/fr/themes/document.asp?reg_id=0&ref_id=ip1098
- Instituto Overmundo. (2011). *Missão*. Acesso em 19 de Agosto, 2011, de Instituto Overmundo: <http://www.institutoovermundo.org.br/missao/>
- International Tourism: First results of 2011 confirm consolidation of growth*. (2011, 11 de Maio). Acesso em 12 de Junho, 2011, de World Tourism Organization: <http://media.unwto.org/en/press-release/2011-05-11/international-tourism-first-results-2011-confirm-consolidation-growth>
- Internet World Stats. (2011, 21 de Março). *Internet Usage Statistics*. Acesso em 23 de Agosto, 2011, de Internet World Stats: <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>
- ITU. (2010). *Measuring the Information Society*. Geneva: International Telecommunication Union.
- Jauregui, G. (1999). Spain: Political Autonomy and Ethnic Accomodation. In C. Young, *The Accommodation of Cultural Diversity*. New York: St. Martin's Press.

- Johnson, J. H. (1995). *Listening in Paris: a Cultural History*. Berkeley: University of California Press.
- Joppke, C. (1995). *Multiculturalism and Immigration: a Comparison of the United States, Germany and Britain*. Florence: European University Institute.
- Jr., T. C. (1997). *Developing Competency to Manage Diversity*. San Francisco: Berrett-Koehler Publishers.
- Judt, Tony. (2010). *Postwar* [Kindle DX Version]. Retrieved from Amazon.com.
- Juliano, D. (2003). Universal/Particular. Un Falso Dilema. In R. Bayardo, & M. Lacarrieu, *Globalización e Identidad Cultural*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Jura, J. (2006). Chinese Table Manners. Consequences of Hybridisation. In D. Schirmer, G. Saalman, & C. Kessler, *Hybridising East and West. Tales Beyond Westernisation: Empirical Contributions to the Debates on Hybridity*. Berlin: Lit Verlag.
- Kaden, C. (2004). *Das Unerhörte und das Unhörbare: Was Musik ist, was Musik sein kann*. Kassel: Bärenreiter.
- Kaeppler, A. L., & Love, J. W. (1998). *Vol. 9. Australia and The Pacific Islands*. New York and London: Garland Publishing, inc.
- Kaesler, D. (2005). Post-klassische Theorien im Haus der Soziologie. In D. Kaesler, *Aktuelle Theorien der Soziologie: von Shmuel N. Eisenstadt bis zur Postmoderne*. München: Verlag C. H. Beck.
- Kant, I. (1986). *Zum ewigen Frieden: Ein philosophischer Entwurf*. Stuttgart: Reclam.
- Kapchan, D. A., & Strong, P. T. (1999). Theorizing the Hybrid. *The Journal of American Folklore*, vol. 112, no. 445, pp. 239-253.
- Karaganis, J. (2011). *Media Piracy in Emerging Economies*. United States of America: Social Science Research Council.
- Kennedy, R. S. (2002, Nov. - Dec.). Who is Culture's Keeper. *Foreign Policy*, p. 2002.
- Kidel, M. (2010, 27 de Agosto). *Omar Souleyman, New World Music Sensation?* Acesso em 26 de Maio, 2011, de The Art Desk:
http://www.theartsdesk.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=2087:omar-suleyman-new-world-music-sensation&Itemid=29
- Kiesewetter, H. (1989). *Industrielle Revolution in Deutschland*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kimmerle, H. (1997). *Jacques Derrida: zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Kimura, E. (2008, 3 de Setembro). O lado negro do Google. *Folha de São Paulo*. São Paulo, Brasil.

- KINJAP, P. S. (2010, 31 de Dezembro). *Southern Highlands - a must visit for adventurous travelers!* Acesso em 26 de Maio, 2011, de The Melanesian Way Inc. Papua New Guinea organization online: <http://melanesianway.blogspot.com/2010/12/southern-highlands-must-visit-for.html>
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (1998). *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. Los Angeles, London: University of California Press.
- Kivisto, P. (2002). *Multiculturalism in a Global Society*. Cornwall: Blackwell Publishers.
- Koenigsberg, A. (1990). *The Birth of the Recording Industry*. Acesso em 25 de Agosto, 2011, de The Muse's Muse: <http://www.musesmuse.com/recording-art.html>
- Koskoff, E. (2001). *The United States and Canada*. New York and London: Garland Publishing, inc.
- Kramer, D., & Hoffmann, H. (1995). Vorwort der Hausgeber. In D. Kramer, & H. Hoffmann, *Anderssein, ein Menschenrecht: Über die Vereinbarkeit universalen Normen mit kultureller und ethnischer Vielfalt*. Weinheim: Beltz Athenäum Verlag.
- Krippendorf, J. (2003). *Sociologia do Turismo*. São Paulo: Editora Aleph.
- Kristeva, J. (1990). *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kühnhardt, L. (1987). *Die Universalität der Menschenrechte: Studie zur ideengeschichtlichen eines politischen Schlüsselbegriffs*. München: Günter Olzog Verlag.
- Kusek, D., & Leonhard, G. (2005). *The Future of Music: Manifesto for the Digital Music Revolution*. Boston: Berklee Press.
- Kymlicka, W., & Cohen-Almagor, R. (2000). Ethnocultural minorities in liberal democracies. In M. Baghramian, & A. Ingram, *Pluralism: the philosophy and politics of diversity*. London and New York: Routledge.
- Laclau, E. (1996). Universalism, Particularism, and the Question of Identity. In E. N. Wilsem, & P. Macallister, *The Politics of Difference: Ethnic Premises in a World of Power*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Latour, B. (2008). *Wir sind nie modern gewesen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Leahey, A. (2011, 2 de Maio). *LISTENING STATION: A world full of 'Blues'*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de The Washington Times: <http://www.washingtontimes.com/news/2011/may/2/listening-station-a-world-full-of-blues/>
- Leonard, M. (1960). Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music. *Ethnomusicology*, vol. 4, no. 2, 49-54.
- Leonhard, G. (2009). *Music 2.0: Essays by Gerd Leonhard*. Hämmeenlinna, Finland.

- Leonhard, G. (2007). *The End of Control: How technology is shifting Control over Media to the People Formerly Known as Consumers*.
- Lévi-Strauss, C. (1997). *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Papirus Editora.
- Lévi-Strauss, C. (1952). *Race and History*. Paris: UNESCO.
- Lévy, P. (2000). *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34.
- Liikkanen, M. (2007, 29 de Junho). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions: Possible Statistical Implications?* Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/cultdiv/Mirja-paper.pdf>
- Lindvall, H. (2009, 17 de Agosto). *Behind the music: The real reason why the major labels love Spotify*. Acesso em 26 de Agosto, 2011, de The Guardian: <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2009/aug/17/major-labels-spotify>
- Lomax, A. (1968). *Folk Song Style and Culture*. Washington: American Association for the Advancement of Science.
- Lopes, P. D. (1992). Innovation and Diversity in the Popular Music Industry, 1969 to 1990. *American Sociological Review* , 56-71.
- Lueken, G.-L. (1998). Relativität ohne Relativismus?: Amerikanischer Pragmatismus und die Überwindung irreführender Alternativen. In H. Steinmann, & A. G. Scherer, *Zwischen Universalismus und Relativismus: philosophische Grundlagenprobleme des interkulturellen Managements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lyotard, J.-F. (2005). Defining the Postmodern. In S. During, *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Lysloff, R. T. (2006). Mozart in Mirrorshades: Ethnomusicology, Technology and the Politics of Representation. In J. C. Post, *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge.
- Machado, R. (2010). Introdução: Por uma genealogia do poder. In M. Foucault, *Microfísica do Poder* (pp. VII-XXIII). Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Maffesoli, M. (2009). *El reencantamiento del mundo: una ética para nuestro tiempo*. Buenos Aires: Dedalus.
- Malinowski, B. (1932). *Argonauts of the Western Pacific: an account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. New York: George Routledge & Sons.
- Malm, K. (1992). Local, National and International Musics. A Changing Scene of Interaction. In M. P. (ed), *World Music, Musics of the World: aspects of documentation, mass media and acculturation*. Wilhelmshoven: Noetzel.

- Mandry, C. (2004). *Kultur Pluralität und Ethik: Perspektiven in Sozialwissenschaften und Ethik*. Münster: Lit Verlag.
- Mann, M. (2005). *The Dark Side of Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Manuel, P. (2003). Contents. *Ethnomusicology*. Vol. 47. N. 1 .
- Manuel, P. (2004). Contents. *Ethnomusicology*. Vol. 48. N. 1 .
- Marchi, L. G. (2011). *Transformações Estruturais da Indústria Fonográfica no Brasil 1999-2009*. Rio de Janeiro: Tese de doutorado UFRJ.
- Margulis, M. (2003). Cultura y Discriminacion social en la epoca de la globalización. In R. Bayardo, & M. Lacarrieu, *Globalización e Identidad*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Martín-Barbero, J. (2006). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Marx, K. (1978). *Das Kapital I: Der Produktionsprozess des Kapital*. Frankfurt/M, Belin, Wien: Verlag Ullstein GmbH.
- Marx, K. (1983). From Grundrisse. In K. Marx, *The Portable Karl Marx*. United States: Penguin Books.
- Mattelart, A. (2005). *Diversidade Cultural e Mundialização*. São Paulo: Parábola.
- Mattelart, A. (1983). *Transnationals and the Third World: The Struggle for Culture*. South Hadley: Bergin and Garvey.
- Mauss, M. (2003). *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify.
- McGowan, J. (1991). *Postmodernism and its Critics*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- McKenzie, J. (n.d.). *Best Practices, methodologies and approaches to measure the diversity of cultural expressions*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/McKenzie.pdf>
- McLuhan, M. (1962). *The Gutenberg Galaxy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mendus, S. (2000). Pluralism and scepticism in a disenchanted world. In M. Baghranian, & A. Ingram, *Pluralism: the Philosophy and Politics of Diversity*. London and New York: Routledge.
- Mendus, S. (2000). Pluralism and scepticism in a disenchanted world. In M. Baghranian, & A. Ingram, *Pluralism: the philosophy and politics of diversity*. London and New York: Routledge.
- Merhy, S. A. (2010). As transcrições das canções populares em Viagem pelo Brasil de Spix e Martius. *REvista Brasileira de Música* , 173-191.

- Merigo, C. (2011, 03 de Junho). *Ganhe dinheiro criando sua própria versão do novo álbum do Kaiser Chief*. Acesso em 23 de Agosto, 2011, de BrainStorm9:
<http://www.brainstorm9.com.br/23509/social-media/ganhe-dinheiro-criando-a-sua-propria-versao-do-novo-album-do-kaiser-chiefs/>
- Merriam, A. P. (1958). *Ethnomusicology*, Vol. 2, No. 1 .
- Merriam, A. P. (1964). *Anthropology of Music*. United States: Northwestern University Press.
- Merriam, A. P. (1953). Newsletter. *Ethnomusicology*, Vol. 1, No. 1 , 1-2.
- Metro. (2011, 1 abril). Justin Bieber é o campeão em direitos autorais no youtube. *Metro* , p. 10.
- Metro. (2010, Novembro 08). Redes sociais influenciam nas decisões de compra de 25% dos internautas. *Metro* , p. 07.
- Michaelis. (2009). Acesso em 20 de Junho, 2011, de Michaelis:
<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=crowd>
- Michaels, W. B. (2006). *The Trouble with Diversity: how we learned to love identity and ignore inequality*. New York: 2006.
- Midem. (2010). Midem Guide 2010, Handbook.
- Midem. (2007). Power to the People. *MidemNet Special Edition 2007* , 17-18.
- Miller, T. E., & Sean, W. (2000). Vol. 4. *Southeast Asia*. New York and London: Garland Publishing, inc.
- Ministério da Cultura. (2009). *Cultura em Números: anuário de estatísticas culturais*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Minutes Of Meeting Between The Various 'World Music' Record Companies And Interested Parties, Monday 29th June 1987*. (2011, 12 de Outubro). Acesso em 12 de Outubro, 2011, de fRoots:
http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/minutes/page03.html
- Minogue, R. K. (1970). *Nationalismus*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Mitchell, T. (1996). *Popular Music and Local Identity: Rock, Pop and Rap in Europe and Oceania*. London and New York: Leicester University Press.
- Moore, A. (2002). Authenticity as authentication. *Popular Music Volume 21/2* , pp. 209-223.
- Morin, E. (1981). *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo - 1. Neurose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Morin, E. (1981). *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo - 1: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.

- Morin, E. (1977). *Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo - 2. Necrose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária.
- Mortimer, J. H., Nosko, C., & Sorensen, A. (2010, Outubro). *Supply Responses to Digital Distribution*. Acesso em 22 de Agosto, 2011, de http://mortimer.fas.harvard.edu/concerts_01oct2010.pdf
- Mueller, J. H. (1958). *The American Symphony Orchestra: A Social History of Musical Taste*. John Calder Publishers: London.
- Mueller, G. (2010, 17 de Setembro). *Neocolonialism, Authenticity, and the Ethics of World Music*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de Unfashionable Late: <http://unfashionablylate.wordpress.com/2010/09/17/neocolonialism-authenticity-and-the-ethics-of-world-music/>
- Müller, P. R. (2009). *Políticas e performances da diversidade: Etnografia de um circuito intercultural em São Paulo*. Campinas: Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas.
- Murphy, J. P. (2006). *Music in Brazil: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Music Week. (2011, 22 de Janeiro). Totally Tropical. *Music Week*, p. 22.
- My First Experience of Rainforest World Music Festival*. (2010, 27 de Agosto). Acesso em 26 de Maio, 2011, de Eli shares: <http://elishares.com/2010/08/my-first-experience-of-rainforest-world-music-festival/>
- Napolitano, M. (2005). *História e Música - História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Negri, T. (2004, 04 de Abril). *Towards an Ontological Definition of Multitude*. Acesso em 20 de Junho, 2011, de Yes: <http://makeworlds.org/node/104>
- Negroponte, N. (1995). *Being Digital*. New York: Alfred A. Knopf.
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London and New York: Routledge.
- Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory: an introduction*. Cambridge: 1996.
- Negus, K. (2011). *Producing Pop Culture and Conflict in the Popular Music Industry*.
- Nercessian, A. (2002). *Postmodernism and Globalization in Ethnomusicology: An Epistemological Problem*. Lanham, Maryland, London: The Scarecrow Press.
- Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana and Chicago: The University of Illinois Press.
- Nettl, B., Capwell, C., Bohlman, P. V., Wong, I. K., & Turino, T. (2001). *Excursions in World Music*. New Jersey: Upper Saddle.

- Nettl, B., Stone, R. M., Porter, J., & Rice, T. (1998-2003). *The Garland Encyclopdia of World Music: 10 Volumes*. London: Routledge.
- Netto, M. N. (2011a, 13 de Julho). *Crowdfunding e a Agência da Multidão*. Acesso em 23 de Agosto, 2011, de Overmundo: <http://www.overmundo.com.br/banco/crowdfunding-e-a-agencia-da-multidao>
- Netto, M. N. (2005). Diversidade Cultural e o Sistema Onu. In L. Brant, *Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escrituras.
- Netto, M. N. (2011b). Monetizing: o novo caráter do valor da música. *Teoria e Pesquisa* , 161-188.
- Netto, M. N. (2009). *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo: Annablume/Fapesp.
- Netto, M. N. (2008, Jan-Jun). Quanto Custa o Gratuito? Problematizações sobre os novos modos de negócio na música. *Revista ArtCultura* , pp. 141-154.
- New York City Department of City Planning. (2011). *Population: The Newest New Yorkers*. Acesso em 14 de Julho, 2011, de NYC.gov: http://www.nyc.gov/html/dcp/html/census/nny_overview.shtml
- Nicolas-Reyt, J. (2010, 31 de Maio). *Jean Nicolas-Reyt*. Acesso em 19 de Março, 2011, de <http://reyt.net/blog/mobilite/musique-mobile-des-chiffres-decevants-dans-une-industrie-en-chute-libre>
- Nielsen Company. (2008). *Critical Mass: The Worldwide state of the mobile web*. Nielsen Company.
- Nietzsche, F. (2007). *Die Geburt der Tragödie: Griechtum und Pessimismus*. Stuttgart: Reclam.
- Nisbet, R. (1980). *History of the Idea of Progress*. New York : Basic Books.
- Nowotarski, M. (2011, 01 de Junho). *Funding Your Invention: Get Started with Crowdfunding*. Acesso em 20 de Junho, 2011, de IPwatchdog: <http://ipwatchdog.com/2011/06/01/funding-your-invention-get-started-with-crowdfunding/id=17527/>
- Oberholzer, F., & Strumpf, K. (2004). The Effect of File Sharing on Record Sales.
- Obuljen, N. (2005). Um resumo da história do Instituto para a discussão de diversidade cultural para as relações internacionais. Zagreb, Culturelink Network. In L. Brant, *Diversidade Cultural: globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas* (pp. 121-130). São Paulo: Escrituras.
- Ochoa, A. M. (1999). El desplazamiento de los espacios de la autenticidad. Una mirada desde la musica. In J.-M. Barbero, F. L. Roche, & J. E. Jaramillo, *Cultura y Globalización* (pp. 249-265). Bogotá: CES/Universidad Nacional de Colombia.

- Office for National Statistics. (2009). *Migration Statistics 2008: Annual report*. London: Crown copyright: Published with the permission of the Office of Public Sector .
- Olsen, D. A., & Sheehy, D. (1998). *Vol. 2. South America, Mexico, Central America, and the Caribbean*. New York and London: Garland Publishing.
- Olswang. (2008). *Converging Media: Consumer Survey* .
- Ortiz, R. (2000). *O Próximo e o Distante*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, R. (2008). *A Diversidade dos Sotaques (o inglês e as ciências sociais)*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, R. (2001). *A Moderna Tradição Brasileira: Cultura Brasileira e Indústria Cultural*. São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, R. (1996a). *Um Outro Território: Ensaio sobre a Mundialização*. São Paulo: Olho d'água.
- Ortiz, R. (1996b). A viagem, o popular e o outro. In R. Ortiz, *Um outro território: Ensaio sobre a Mundialização* (pp. 29-49). São Paulo: Olho d'água.
- Ortiz, R. (2007). Anotações sobre o universal e a diversidade. *Revista Brasileira de Educação* , 7-16.
- Ortiz, R. (2008). Cientificidade, cientometria e insensatez. In R. Ortiz, *A Diversidade dos Sotaques (o inglês e as ciências sociais)* (pp. 135-188). São Paulo: Brasiliense.
- Ortiz, R. (1991). *Cultura e Modernidade* . São Paulo: Editora Brasiliense.
- Ortiz, R. (1994). *Mundialização e Cultura*. São Paulo : Brasiliense.
- Ortiz, R. (1992). *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho D'Água.
- Osorio, A. (2010, 03 de Dezembro). *Yikes: Last.fm Lost \$4.4 Million In 2009...* Acesso em 26 de Agosto, 2011, de Digital music news:
<http://www.digitalmusicnews.com/stories/120310lastfm>
- Osso Exótico*. (2010, 31 de Dezembro). Acesso em 26 de Maio, 2011, de Wikipedia:
http://en.wikipedia.org/wiki/Osso_Ex%C3%B3tico
- Paquet, G. (2008). *Deep Cultural Diversity: A Governance Challenge*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Parakilas, J. (2008). How Spain Got a Soul. In J. Bellman, *The Exotic in Western Music*. Boston: Northern University Press.
- Parekh, B. (2000). *Rethinking Multiculturalism: Cultural Diversity and Political Theory*. London: Macmillan Press.

- Paschoal, E., & Odenthal, J. (2006). Preface. In M. d. Brasil, *Copa da Cultura: Brasil + Deutschland 2006: A Documentação*. Brasília: Ministério da Cultura.
- Paul, O. (Hrgs). (1873). *Handlexikon der Tonkunst*. Zweiter Band (L bis Z). Leipzig: Verlag von Heinrich Schmidt.
- Peterson, R. A., & Berger, D. G. (1975). Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music. *American Sociological Review* , 158-173.
- Polak, R. (2006). A Musical Instrument Travel Around the World: Jenbe playing in Bamako, West Africa, and Beyond. In J. Post, *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge.
- Policy, F. (2011). *The Global Cities Index 2010*. Acesso em 16 de Julho, 2011, de Foreign Policy: http://www.foreignpolicy.com/articles/2010/08/11/the_global_cities_index_2010
- Post, J. C. (2006). Introduction. In J. C. Post, *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge.
- Pradip, T. (2003, August 16-22). GATS and Trade in Audio-Visuals: Culture, Politics and Empire. *Economic and Political Weekly* , pp. 3485-3493.
- Provine, R. C., Yoshiko, T., & Witzleben, J. L. (2002). *Vol. 7. East Asia: China, Japan, and Korea*. New York and London: Routledge.
- Rafaela von Bredow, M. D. (2010, 1 11). Ende der Privatheit. *Der Spiegel* , pp. 38-69.
- Ranaivoson, H. (2007, Setembro). *Measuring Cultural Diversity: a review of existing definitions*. Acesso em 12 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/cultdiv/Ranaivoson.pdf>
- Rapp, F. (1992). *Entwicklung und Sinngehalt einer philosophischen Idee*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Reese-Schäfer, W. (1999). *Niklas Luhmann zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Resnikoff, P. (2011, 06 de Março). *Coca-Cola: Our Next Major Label?* Acesso em Agosto, 2011, de Digital Music News: <http://digitalmusicnews.com/stories/020411coke>
- Resnikoff, P. (2011, 01 de Julho). *How Much Does a Hit Song Cost, Anyway? Try \$1,078,000...* Acesso em 25 de Agosto, 2011, de Digital Music News: <http://www.digitalmusicnews.com/stories/063011song>
- Resnikoff, P. (2011, 24 de Junho). *Nearly \$400 Million Has Been Invested In Music Startups This Year...* Acesso em 26 de Agosto, 2011, de Digital Music News: <http://www.digitalmusicnews.com/stories/062411funding2011>
- Resnikoff, P. (2010, 11 de Novembro). *Yes, Anyone Can Direct Upload Into iTunes. But Why?* Acesso em 26 de Agosto, 2011, de Digital Music News: <http://www.digitalmusicnews.com/stories/111110itunesupload>

- RIAA. (2002, 25 de Fevereiro). *RIAA's website*. Acesso em 16 de Março, 2011, de http://www.riaa.com/newsitem.php?news_year_filter=&resultpage=69&id=E69E48D2-787E-38B8-D1B1-09C024F11DEC
- Rice, T., Porter, J., & Goertzen, C. (2000). *Vol. 8. Europe*. New York and London: Routledge.
- Richardson, B. J. (2004). Hollywood's Vision of a Clear, Predictable Trade Framework Consistent With Cultural Diversity. In C. B. Graber, M. Girsberger, & M. Nenova, *Free Trade versus Cultural Diversity: WTO Negotiations in the Field of Audiovisual Services*. Zürich, Basel, Genf: Schulthess.
- Ricouer, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas : Unicamp.
- Ringer, F. K. (2000). *O Declínio dos Mandarins Alemães: A Comunidade Acadêmica Alemã, 1890-1933*. São Paulo : Editora da Universidade de São Paulo.
- Ritzer, G., & L. Malone, E. (Summer/Fall 2000). Globalization Theory: Lessons from the Exportation of McDonaldization and the New Means of Consumption. *American Studies* , 97-118.
- Roberts, H. (1936). Musical Areas in Aboriginal North America. In *Yale University Publications in Anthropology, Numbers Eight to Thirteen*. New Haven : Yale University Press.
- Robertson, R. (1997). Comments on the 'Global Triad' and 'Globalization'. *Globalization and Indigenous Culture*. Kokugakuin: Institute for Japanese Culture and Classics.
- Robertson, R. (2011). *Global Society*. Malden: Blackwell Pub.
- Rockefeller, S. C. (2009). Kommentar. In C. Taylor, *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Romano, G. (2004). Technologische, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen der audiovisuellen Medienmärkte in den letzten Jahren. In C. B. Graber, M. Girsberger, & M. Nenova, *Free Trade versus Cultural Diversity: WTO Negotiations in the Field of Audiovisual Services*. Zürich, Basel, Genf: Schulthess.
- Rossi, P. (2001). *O Nascimento da Ciência Moderna na Europa*. Bauru: Edusc.
- Rousseau, J.-J. (1998). Dictionary of Music. In J.-J. Rousseau, *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music. The Collected Writings of Rousseau, vol. 7*. Hanover and London: University Press of New England.
- Rousseau, J.-J. (1986). Essay on the Origin of Languages. In J.-J. Rousseau, Herder, J. G, *Essay on the origin of languages/ Jean-Jacques Rousseau - Essay on the origin of language/Johann Gottfried Herder*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Rüsen, J. (1993). Human Rights From the Perspective of a Universal History. In W. Schmale, *Human Rights and Cultural Diversity. Europe, Arabic-Islamic World, China*. Goldbach: Keip Publishing.

- Saalmann, G. (2006). The Encounter, Exchange and Hybrisation of Cultures. In D. Schirmer, G. Saalmann, & C. Kessler, *Hybridising East and West. Tales Beyond Westernisation: Empirical Contributions to the Debates on Hybridity*. Berlin: Lit Verlag.
- Safa, P. (2003). De las historias locales al estudio de la diversidad en las grandes ciudades: una propuesta metodologica. In R. Bayardo, & M. Lacarrieu, *Globalización e identidad cultural*. Buenos Aires: Ediciones Ciccus.
- Sandroni, C. (2001). *O Feitiço Decente - Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1977-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ.
- Santos, M. (2008). *Da Totalidade ao Lugar*. São Paulo: Edusp.
- Saporito, R. (2010, 17 de Dezembro). *Restaurant Management Training – Strive Hard For Cultural Diversity Understanding and Harmony*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de Topserve Restaurant Consulting: <http://www.topserveconsulting.com/restaurant-management-training-strive-hard-for-cultural-diversity-understanding-and-harmony/>
- Sarazin, T. (2010). *Deutschland schafft sich ab: wie unser Land aufs Spiel setzen*. München: Deutsche Verlag-Anstalt.
- Sartre, J.-P. (1981). Vorwort. In: F. Fanon, *Die Verdammten dieser Erde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sassen, S. (2007). *A Sociology of Globalization*. New York and London: W. W. Norton & Company.
- Schirmer, D. (2006). Sociology in Process - Mainland Chinese Sociology as a Hybrid. In D. Schirmer, G. Saalman, & C. Kessler, *Hybridising East and West. Tales Beyond Westernisation: Empirical Contributions to the Debates on Hybridity*. Berlin: Lit Verlag.
- Schirmer, D., Saalmann, G., & Christl, K. (2006). *Hybridising East and West. Tales Beyond Werternisation: Empirical Contributions to the Debates on Hybridity*. Berlin: Lit Verlag.
- Schmale, W. (1993). *Human Rights and Cultural Diversity. Europe, Arabic-Islamic World, China*. Goldbach: Keip Publishing.
- Schneider, K. (2006, January 13.14.15). Von wegen bloss Samba. *Handelblatt* , p. 6.
- Schrader, M. (2010, 16 de Outubro). *Merkel erklärt "Multikulti" für gescheitert*. Acesso em 22 de Julho, 2011, de Deutsche Welle: <http://www.dw-world.de/dw/article/0,,6118143,00.html>
- Schulte, B. (1993). *Die Dynamik des Interkulturellen in den postkolonialen Literaturen englischer Sprache*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Scott, A. J. (2004, Fevereiro). Hollywood and the World: The Geography of Motion-Picture Distribution and Marketing. *Review of International Political Economy* , pp. 33-61.

- Scott, J. T. (1998). Introduction. In J.-J. Rousseau, *Essay on the Origin of Languages and Writings Related to Music. The Collected Writings of Rousseau, Vol. 7*. Hanover and London: University Press of New England.
- Seligman, G. (2008). Entrevista Gerald Seligman. *Sevilla DC, número 54*, 4.
- Semprini, A. (1999). *Multiculturalismo*. Bauru: Edusc.
- Senger, H. v. (1993). From the Limited to the Universal Concept of Human Rights: Two Periods of Human Rights. In W. Schmale, *Human Rights and Cultural Diversity. Europe, Arabic-Islamic World, China*. Goldbach: Keip Publishing.
- Sennett, R. (2008). *Der Flexible Mensch*. Berlin: Berlin Verlag.
- Sennett, R. (1997). *Fleisch und Stein: Der Körper und die Stadt in der westlichen Zivilisation*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Setti, R., & Cruz, M. (2011, 08 de Maio). *Modelo de financiamento pela web, 'crowdfunding' avança no Brasil. Mas há barreiras*. Acesso em 20 de Junho, 2011, de O Globo: <http://oglobo.globo.com/tecnologia/mat/2011/05/08/modelo-de-financiamento-pela-web-crowdfunding-avanca-no-brasil-mas-ha-barreiras-924412343.asp#ixzz1Qg8CqBC6>
- Shannon, J. H. (2006). Sultans of Spin: Syrian Sacred Music on the World Stage. In J. Post, *Ethnomusicology: a contemporary reader*. New York: Routledge.
- Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify.
- Shuker, R. (2005). *Popular Music: The Key Concepts*. London, New York: Routledge.
- Silva, A. F. (2006, Agosto 1). "Não tem mais essa coisa do Brasil exótico", afirma dono de gravadora. *Folha de São Paulo*, p. E1.
- Silva, A. F. (n.d.). *Artistas brasileiros, como o trio +2 e o DJ Dolores, mudam o estereótipo do som para gringo ouvir e emplacam lá fora estilos como rock e eletrônica*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de Suíngue Tropical: http://www.nordesteweb.com/not07_0906/ne_not_20060801a.htm
- Silva, G. P. (2008). "Mangue": modernos, pós-moderno, global. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Singer, D. (1994, 17 de Janeiro). GATT & the Shape of Our Dreams. *The Nation*, pp. 54-56.
- Singh, J. P. (2007). *Culture or Commerce? A Comparative Assessment of International Interactions and Developing Countries at UNESCO, WTO, and Beyond*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics: <http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/Cultdiv/Singh.pdf>
- Slobin, M. (1993). *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover, London: University Press of New England.

- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Hanover, London: Wesleyan University Press.
- Soja, E. (2005). History: Geography: Modernity. In S. During, *The Cultural Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Sojcher, F. (Vol. 11, No. 2 (Maio, 2002)). The Economics of Cinema: History, Strategic Choices and Cultural Policy. *Contemporary European History* , 305-316.
- Songlines. (2008). *Songlines Stats*. Londres: Songlines.
- Sony Corporation. (2010). *Annual Report 2010*.
- South African Government. (2011). *Constitution of the Republic of South Africa, 1996*. Acesso em 19 de Julho, 2011, from South African Government: <http://www.info.gov.za/documents/constitution/1996/index.htm>
- Spotify. (2011). *What is Spotify?* Acesso em 26 de Agosto, 2011, de Spotify: <http://www.spotify.com/int/about/what/>
- Staiger, J. (2005). Standardization and differentiation: the reinforcement and dispersion of Hollywood's practices. In D. Bordwell, J. Staiger, & K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: film style and mode of production to 1960* (pp. 98-199). London: Routledge.
- Statisches Bundesamt Deutschland. (n.d.). *Migration und Integration*. Acesso em 13 de Julho, 2011, de Statisches Bundesamt Deutschland: <http://www.destatis.de/jetspeed/portal/cms/Sites/destatis/Internet/DE/Navigation/Statistiken/Bevoelkerung/MigrationIntegration/MigrationIntegration.psml>
- Statistics, O. o. (2004). *2003 Yearbook of Immigration Statistics*. Acesso em 13 de Julho, 2011, de Homeland Security: <http://www.dhs.gov/xlibrary/assets/statistics/yearbook/2003/2003Yearbook.pdf>
- Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein. (2011). *Bevölkerungsstand und -entwicklung in den Hamburger Stadtteilen*. Acesso em 14 de Julho, 2011, de Statistisches Amt für Hamburg und Schleswig-Holstein: <http://www.statistik-nord.de/daten/bevoelkerung-und-gebiet/bevoelkerungsstand-und-entwicklung/dokumentenansicht/189/produkte-1/>
- Steiner, C. B. (1994). *African Art in Transit*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Steinberg, M. P. (2004). *Listening to Reason: Culture, Subjectivity, and Nineteenth-century music*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Steinmann, H., & Scherer, A. G. (1998). *Zwischen Universalismus und Relativismus: philosophische Grundlagenprobleme des interkulturellen Managements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Stichweh, R. (2010). *Die Fremde: Studien zu Soziologie und Sozialgeschichte* . Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Stirling, A. (1999). *On the Economics and Analysis of Diversity*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics:
<http://www.uis.unesco.org/template/pdf/cscl/cultdiv/Stirling.pdf>
- Stokes, M. (2004). Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33 , pp. 47-72.
- Stone, R. (1998). *Vol. 1. Africa*. New York and London: Garland Publishing, inc.
- Stone, R. (2002). *Vol. 10. The World's Music: General Perspectives and Reference Tools*. New York and London: Routledge.
- Stross, B. (1999). The Hybrid Metaphor: From Biology to Culture. *The Journal of American Folklore*, Vol. 112, No. 445 , pp. 254-267.
- Sutton, R. A. (1991). *Traditions of Gamelan Music in Java: musical pluralism and regional identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Taylor, C. (2009). *Multikulturalismus und die Politik der Anerkennung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Taylor, T. D. (2007). *Beyond Exoticism*. Durham and London: Duke University Press.
- Teixeira, I., & Lopes, M. (2006). *A Diversidade Cultural Vai ao Cinema*. Belo Horizonte: Autêntica.
- Terra. (2011, 02 de dezembro). *Ícone da música na web, Napster dá adeus após 12 anos*. Acesso em 02 de Dezembro, 2011, de Tecnologia:
<http://tecnologia.terra.com.br/noticias/0,,OI5499889-EI12884,00-Icône+da+música+na+web+Napster+da+adeus+apos+anos.html>
- The Economist. (1993, 9 de setembro). Taking cultural exception. *The Economist* .
- U.S. Census Bureau. (2010). *Census 2009*. Acesso em 13 de Julho 2011, from U.S. Census Bureau: <http://www.census.gov/population/socdemo/foreign/cps2009/T1.2009.pdf>
- UIS. (2010, 23 de novembro). *Measuring the diversity of cultural expressions*. Acesso em 14 de Maio, 2011, de UNESCO Institute for Statistics:
http://www.uis.unesco.org/ev.php?ID=7061_201&ID2=DO_TOPIC
- UIS. (2008). *Second Expert Group Meeting on the Statistical Measurement of the Diversity of Cultural Expressions*. Barcelona: UNESCO Institute for Statistics.
- UIS. (2009, Agosto). *The 2009 Framework for Cultural Statistics*. Montreal.
- Un-Convention. (2011, 24 de agosto). *Welcome do Un-Convention*. Acesso em 24 de Agosto, 2011, de Un-Convention: <http://www.unconventionhub.org/>
- UNESCO. (2011). *21 May: World Day for Cultural Diversity for Dialogue and Development*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de Culture:

<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/dialogue/21-may-world-day-for-cultural-diversity/>

UNESCO. (2007). *Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais*. Acesso em 12 de Maio, 2011, de UNESCO:

<http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001502/150224por.pdf>

UNESCO. (2005). *Convention on the Protection and Promotion of the Diversity of Cultural Expressions*. Paris : UNESCO.

UNESCO. (2002). *Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural*. Paris: UNESCO.

UNESCO. (2010). *Kulturelle Vielfalt Gestalten - Weissbuch*. Bonn: UNESCO.

UNESCO. (2011). *Musical Sources*. Acesso em 12 de Setembro, 2011, de Culture:

<http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php->

[URL_ID=6934&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=6934&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html)

UNESCO. (2000). *UNESCO and the Issue of Cultural Diversity. Review and Strategy, 1946-2000*. UNESCO.

UNESCO. (2009). *UNESCO World Report: Investing in Cultural Diversity and Intercultural dialogue*. UNESCO.

United Nations. (2002, 20 de dezembro). *General Assembly*. Acesso em 7 de Agosto, 2011, de United Nations:

http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/images/Res%2057%20249_01.pdf

United Nations. (n.d.). *The Universal Declaration of Human Rights*. Acesso de United Nations:

<http://www.un.org/en/documents/udhr/index.shtml>

United Nations. (2006, Fevereiro). *Trends in Total Migrant Stock: the 2003 Revision*. Acesso em 13 de Julho 13, 2011, de United Nations:

http://www.un.org/esa/population/publications/migration/UN_Migrant_Stock_Documentation_2005.pdf

UNWTO. (2006, Novembro). *International Tourist Arrivals 1950-2005*. Acesso em 23 de Outubro, 2011, de UNWTO:

http://www.unwto.org/facts/eng/pdf/historical/ITA_1950_2005.pdf

UNWTO. (2011, 23 de Outubro). *International tourist arrivals grew by nearly 7% in 2010 to 940 million*. Acesso em 23 de Outubro, 2011, de UNWTO: <http://unwto.org/en>

UNWTO. (2011b, 11 de Outubro). *International tourists to hit 1.8 billion by 2030*. Acesso em 23 de Outubro, 2011, de UNWTO: <http://media.unwto.org/en/press-release/2011-10-11/international-tourists-hit-18-billion-2030>

- UNWTO. (2010, Outubro). *UNWTO World Tourism Barometer*. Acesso em 23 de Outubro, 2011, de UNWTO: http://mkt.unwto.org/sites/all/files/pdf/unwto_barom10_3_en.pdf
- UOL. (2011, 25 de julho). *Em manifesto, atirador norueguês diz que Brasil é um país "disfuncional"*. Acesso em 26 de Julho, 2011, de UOL Notícias - Internacional: <http://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/internacional/2011/07/25/em-manifesto-atirador-noruegues-diz-que-mistura-de-racas-fez-do-brasil-um-pais-disfuncional.jhtm>
- Veer, P. v. (1997). 'The Enigma of Arrival': Hybridity and Authenticity in the Global Space. In P. Werbner, & T. Modood, *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London and New Jersey: Zed Books.
- Vertovec, S. (2007). Super-diversity and its implications. *Ethnic and Racial Studies* , 1024-1054.
- Vianna, H. (2004). *Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ.
- Vincent-Wunsch, S. (2006). *The WTO, the Internet and Trade in Digital Products*. Oxford and Portland: Hart Publishing.
- Virilio, P. (2000). *A Velocidade de Libertação*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Vivendi. (2009). *Annual Report*.
- von Beyme, K. (2008). *Die Faszination des Exotischen: Exotismus und Sexismus in der Kunst*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- von Hornbostel, E., & Sachs, E. (1914). Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie, Band 46* , pp. 553-590.
- Waddell, R. (2010, Dezembro 10). *2010 in Touring: Tough Times on The Road*. Acesso em 25 de Agosto, 2011, de Billboard.biz: http://www.billboard.biz/bbbiz/content_display/industry/news/e3i3a15dfaab86484fbb73d67d8a21e3ae7
- Wallerstein, I. (2007). *O universalismo europeu: a retórica do poder*. São Paulo: Boitempo.
- Wallerstein, I. (2011). *The Modern World-System I: Capitalist Agriculture and the Origins of the European World-Economy in the Sixteenth Century, With a New Prologue*. Berkeley: University of California Press.
- Walter, J. G. (2001). *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Kassel, Basel, London, New York, Prag: Bärenreiter.
- Warner Music Group. (2008). *Annual Report*.
- Warnke, M. (2001). *O Artista da Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo.
- Weber, M. (2005). Die drei reinen Typen legitimer Herrschaft. In M. Weber, *Schriften zur Soziologie* (p. 312). Stuttgart: Reclam.

- Weber, M. (1995). Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus. In M. Weber, *Schriften zur Soziologie*. Reclam: Stuttgart.
- Weber, M. (1997). *Musikpädagogik im Zeichen des Pluralismus: eine Studie zur Geschichte und Gegenwart der bundesdeutschen Musikpädagogik*. Hannover: Inst. für Musikpädagog. Forschung.
- Welz, G. (1996). *Inszenierungen kultureller Vielfalt: Frankfurt am Main und New York City*. Berlin: Akademie Verlag.
- Werbner, P. (1997). Introduction: The Dialectics of Cultural Hybridity. In P. Werbner, & T. Modood, *Debating Cultural Hybridity: Multi-Cultural Identities and the Politics of Anti-Racism*. London and New Jersey: Zed Books.
- Wicke, P. (2001). *Von Mozart zu Madonna: Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Suhrkamp Taschenbuch.
- Wikipedia. (2011, 28 de Novembro). *Gene Ammons*. Acesso em 02 de Dezembro, 2011, de Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Gene_Ammons
- Wikipedia. (2011, 22 de Agosto). *Grateful Dead*. Acesso em 22 de Agosto, 2011, de Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/Grateful_Dead#cite_note-52
- Wikipedia. (2010, 13 de Setembro). *iTunes Store*. Acesso em 19 de Março, 2011, de Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/iTunes_Store
- Wikipedia. (2011, 25 de Agosto). *iTunes Store*. Acesso em 26 de Agosto, 2011, de Wikipedia: http://en.wikipedia.org/wiki/iTunes_Store#Market_share_and_milestones
- Wikipedia. (2011, 26 de Agosto). *Spotify*. Acesso em 26 de Agosto, 2011, de Wikipedia: <http://en.wikipedia.org/wiki/Spotify>
- Wikström, P. (2009). *The Music Industry: Digital Media and Society Series*. Cambridge : Polity Press.
- Williams, R. (1983). *Keywords: a vocabulary of culture and society*. New York: Oxford University Press.
- Winkler, H. A. (2000). *Deutsche Geschichte vom Ende des Alten Reiches bis zum Untergang der Weimarer Republik*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Wohlrapp, H. (1998). Die Suche nach einem transkulturellen Argumentationsbegriff: Resultate und Probleme. In H. Steinmann, & A. G. Scherer, *Zwischen Universalismus und Relativismus: philosophische Grundlagenprobleme des interkulturellen Managements*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Wojahn, J. (1999). *Konzentration globaler Medienmacht und das Recht auf Information*. Frankfurt am Main, Berlin, Bruxelles, New York, Wien: Lang.
- Womex. (2009). *2009 Womex The World Music Expo*.

- Womex. (2008). *2008 Womex: The World Music Expo*.
- Womex. (2007). *2007 Womex: The World Music Expo*.
- Wood, P. (2003). *Diversity: the invention of a concept*. San Francisco: Encounter Books.
- World Commission on Culture and Development . (1996). *Our Creative Diversity*. Paris: UNESCO.
- World Internet Statistics. (2010). Acesso em 12 de Setembro, 2011, de <http://www.internetworldstats.com/stats.htm>
- World Music Charts Europe. (2011, Dezembro). *Charts*. Acesso em 01 de Dezembro, 2011, de World Music Charts Europe: <http://www.wmce.de/index.html>
- World Music from Uzbekistan with Monâjât Yultchieva*. (n.d.). Acesso em 26 de Maio, 2011, de Longtail Distribution net: <http://www.longtailnet.com/3080/world-music-from-uzbekistan-with-monajat-yultchieva>
- World Music History*. (2011, 12 de Outubro). Acesso em 12 de Outubro, 2011, de fRoots: http://www.frootsmag.com/content/features/world_music_history/minutes/
- World Music Pack*. (n.d.). Acesso em 26 de Maio, 2011, de audiojungle : <http://audiojungle.net/item/world-music-pack/131519>
- Young, C. (1999). *The Accomodation of Cultural Diversity*. New York : St. Martin's Press.
- Yúdice, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Zojdak, A. (2009, 29 de Agosto). *Free Events at Chicago's Millennium Park in September 2009*. Acesso em 26 de Maio, 2011, de Associated Content: http://www.associatedcontent.com/article/2116073/free_events_at_chicagos_millennium.htm

Anexo I: busca em bases de dado

1. Base JStor: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 20hs

Expressão "cultural diversity"		
restrição: apenas em título de artigo ou de livro revisado		
All content		
Ano	ocorrências	porcentagem
1950 -1959	1	0.38%
1960-1969	3	1.15%
1970-1979	21	8.08%
1980-1989	24	9.23%
1990-1999	117	45.00%
2000-2009	94	36.15%
1950-2009	260	100.00%

Expressão: "science"		
restrição: apenas em título de artigo ou de livro revisado		
All content		
ano	ocorrências	porcentagem
1950-1959	8109	10.50%
1960-1969	9480	12.27%
1970-1979	12764	16.52%
1980-1989	14418	18.66%
1990-1999	16262	21.05%
2000-2009	16231	21.01%
1950-2009	77264	100.00%

Observação: primeira ocorrência em 1673

Expressão: "multiculturalism"		
restrição: apenas em título de artigo ou de livro revisado		
All content		
Ano	ocorrências	porcentagem
1976-1979	5	0.87%
1980-1989	30	5.21%
1990-1999	292	50.69%
2000-2009	249	43.23%
1976-2011	576	100.00%

Expressão: "cultural exception"

restrição: nenhuma		
All content		
Ano	ocorrências	porcentagem
1986-1989	1	2.00%
1990-1999	10	20.00%
2000-2009	39	78.00%
1986-2009	50	100.00%

2. Web of Science: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 20hs

Expressão: "cultural diversity"

restrição: apenas em título; inglês		
All content		
Ano	Ocorrências	porcentagem
1962-1969	2	0.24%
1970-1979	24	2.92%
1980-1989	36	4.38%
1990-1999	339	41.24%
2000-2009	421	51.22%
1962-2009	822	100.00%

Expressão: "science"

restrição: apenas em título; inglês		
All content		
Ano	ocorrências (aproximado)	porcentagem
1950-1959	4041	2.60%
1960-1969	10517	6.77%
1970-1979	19464	12.53%
1980-1989	32114	20.68%
1990-1999	40160	25.86%
2000-2009	48985	31.55%
1950-2009	155281	100.00%

Obs. Primeira ocorrência em 1900

Expressão:
"multiculturalism"

restrição: apenas em título; inglês		
All content		
Ano	ocorrências	porcentagem
1973-1979	13	0.88%
1980-1989	81	5.51%
1990-1999	685	46.57%
2000-2009	692	47.04%
1973-2009	1471	100.00%

Expressão: "cultural exception"

restrição: apenas em título; inglês		
All content		
Ano	Ocorrências	porcentagem
1993-1999	2	22.22%
2000-2009	7	77.78%
1993-2009	9	100.00%

3. Google Scholar: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 20hs

Expressão: "cultural diversity"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
ano	ocorrências (aproximado)	porcentagem
1948-1949	1	0.04%
1950-1959	1	0.04%
1960-1969	4	0.16%
1970-1979	32	1.29%
1980-1989	87	3.51%
1990-1999	756	30.47%
2000-2009	1600	64.49%
1948-2009	2481	100.00%

Expressão: "science"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
ano	ocorrências (aproximado)	porcentagem
1950-1959	2990	2.56%
1960-1969	6680	5.72%
1970-1979	13200	11.29%
1980-1989	16200	13.86%
1990-1999	32800	28.07%
2000-2009	45000	38.50%
1950-2009	116870	100.00%

Expressão: "multiculturalism"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
ano	ocorrências	porcentagem
1974-1979	31	1.08%
1980-1989	110	3.84%
1990-1999	981	34.28%
2000-2009	1740	60.80%
1974-2009	2862	100.00%

Expressão: "cultural exception"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
Ano	ocorrências	porcentagem
1995-1999	5	33.33%
2000-2009	10	66.67%
1993-2009	15	100.00%

4. Google.com: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 20hs

Expressão: "cultural diversity"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
ano	ocorrências (aproximado)	porcentagem
1970-1979	456,000.00	3.06%
1980-1989	464,000.00	3.11%
1990-1999	503,000.00	3.37%
2000-2009	13,500,000.00	90.46%
1970-2009	14,923,000.00	100.00%

Expressão: "science"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
ano	ocorrências (aproximado)	porcentagem
1970-1979	332,000.00	11.03%
1980-1989	338,000.00	11.23%
1990-1999	321,000.00	10.66%
2000-2009	2,020,000.00	67.09%
1970-2009	3,011,000.00	100.00%

Expressão: "multiculturalism"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
ano	ocorrências (aproximado)	porcentagem
1970-1979	359,000.00	2.13%
1980-1989	364,000.00	2.16%
1990-1999	363,000.00	2.15%
2000-2009	15,800,000.00	93.57%
1970-2009	16,886,000.00	100.00%

Expressão: "cultural exception"

restrição: in the title of the article; at least summaries		
ano	ocorrências (aproximado)	porcentagem
1991-1992	2.00	0.01%
1993-1999	155.00	0.49%
2000-2009	31,700.00	99.51%
1993-2009	31,857.00	100.00%

5. The New York Times: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 20hs

Expressão: "cultural diversity"

restrição: nenhuma		
ano	ocorrências	porcentagem
1926-1929	1.00	0.11%
1930-1939	4.00	0.46%
1940-1949	12.00	1.37%
1950-1959	18.00	2.05%
1960-1969	25.00	2.85%
1970-1979	45.00	5.13%
1980-1989	114.00	12.98%
1990-1999	373.00	42.48%
2000-2009	286.00	32.57%
1926-2009	878.00	100.00%

Expressão: "science"

restrição: nenhuma		
ano	ocorrências	porcentagem
1926-1929	9,036.00	3.92%
1930-1939	25,488.00	11.05%
1940-1949	19,917.00	8.64%
1950-1959	27,185.00	11.79%
1960-1969	27,270.00	11.83%
1970-1979	24,417.00	10.59%
1980-1989	27,265.00	11.82%
1990-1999	28,668.00	12.43%
2000-2009	41,347.00	17.93%
1970-2009	230,593.00	100.00%

Expressão: "multiculturalism"

restrição: nenhuma		
ano	ocorrências	porcentagem
1971-1979	2.00	0.17%
1980-1989	13.00	1.12%
1990-1999	606.00	52.38%
2000-2009	536.00	46.33%
1926-2009	1,157.00	100.00%

Expressão: "cultural exception"

restrição: nenhuma		
ano	ocorrências	porcentagem
1936-1979	1.00	4.35%
1980-1992	0.00	0.00%
1993-1999	8.00	34.78%
2000-2009	14.00	60.87%
1993-2009	23.00	100.00%

6. Le Monde: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 22hs (série começa em 1987)

Expressão: "diversité culturelle"

restrição: le titre seulement		
ano	ocorrências	porcentagem
1987-1989	4.00	2.67%
1990-1999	39.00	26.00%
2000-2009	107.00	71.33%
1926-2009	150.00	100.00%

Expressão: "science"

restrição: le titre seulement		
ano	ocorrências	porcentagem
1987-1989	500.00	12.01%
1990-1999	1,396.00	33.53%
2000-2009	2,267.00	54.46%
1970-2009	4,163.00	100.00%

Expressão: "multiculturalisme"

restrição: le titre seulement		
ano	ocorrências	porcentagem
1987-1989	0.00	0.00%
1990-1999	9.00	26.47%
2000-2009	25.00	73.53%
1987-2009	34.00	100.00%

Expressão: "exception culturelle"

restrição: le titre seulement		
ano	ocorrências	porcentagem
1988-1989	2.00	0.99%
1990-1992	0.00	0.00%
1993-1999	111.00	54.68%
2000-2009	90.00	44.33%
1993-2009	203.00	100.00%

7. Folha de São Paulo: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 22hs (série começa em 1921)

Expressão: "diversidade cultural"

restrição: nenhuma		
ano	ocorrências	porcentagem
1971-1979	7.00	1.66%
1980-1989	42.00	9.95%
1990-1999	106.00	25.12%
2000-2009	267.00	63.27%
1971-2009	422.00	100.00%

Expressão: "ciência"

restrição: nenhuma		
ano	ocorrências	porcentagem
1971-1979	14,864.00	19.19%
1980-1989	19,981.00	25.79%
1990-1999	19,483.00	25.15%
2000-2009	23,133.00	29.86%
1971-2009	77,461.00	100.00%

Expressão: "multiculturalismo"

restrição: nenhuma		
ano	ocorrências	porcentagem
1991-1999	50.00	24.15%
2000-2009	157.00	75.85%
1991-2009	207.00	100.00%

Expressão: "exceção cultural"

restrição: nenhuma		
Ano	ocorrências	porcentagem
1990-1999	8.00	36.36%
2000-2009	14.00	63.64%
1993-2009	22.00	100.00%

8. Süddeutsche Zeitung: pesquisa em 2/08/2011 entre 14 e 22hs (série começa em 1992)

Expressão: "kulturelle Vielfalt"

restrição: nenhuma		
Ano	ocorrências	porcentagem
1992-1999	129.00	32.91%
2000-2009	263.00	67.09%
1992-2009	392.00	100.00%

Expressão: "Wissenschaft"

restrição: nenhuma		
Ano	ocorrências	porcentagem
1992-1999	17,722.00	47.16%
2000-2009	19,855.00	52.84%
1992-2009	37,577.00	100.00%

Expressão: "Multikulturalismus"

restrição: nenhuma		
Ano	ocorrências	porcentagem
1992-1999	57.00	28.64%
2000-2009	142.00	71.36%
1992-2009	199.00	100.00%

Expressão: "kulturelle Ausnahme"

restrição: nenhuma		
Ano	ocorrências	porcentagem
1992-1999	9.00	50.00%
2000-2009	9.00	50.00%
1992-2009	18.00	100.00%

Expressão: "multikulti"

restrição: nenhuma		
Ano	ocorrências	porcentagem
1992-1999	206.00	28.97%
2000-2009	505.00	71.03%
1992-2009	711.00	100.00%

Anexo II: artistas Womex 1994-2006

	Artista	País
2010		
1	António Zambujo	Portugal
2	Baba Zula	Turkey
3	Bomba Estéreo	Colombia
4	Cheny Wa Gune Quarteto	Mozambique
5	Chicha Libre	USA
6	Damily	Madagascar
7	Danças Ocultas	Portugal
8	Danyèl Waro	La Réunion (França)
9	Desert Slide	India
10	DJ Scratchy	UK
11	DJs Criolina	Brazil
12	Dobet Gnahoré	Ivory Coast/France
13	Fatoumata Diawara	Mali
14	Houria Aichi & Hijáz Car "Cavaliers de l'Aurès"	Algeria/France
15	Kamel el Harrachi	Algeria/France
16	Karina Buhr	Brazil
17	Kiril (DJ-set) feat. Ras Tweed	Macedonia
18	Kobo Town	Trinidad & Tobago/Canada
19	LaBrassBanda	Germany
20	Lelo Nika & Friends	Sweden/Denmark
21	Liber Terán	Mexico
22	Malick Pathé Sow & Maoba	Senegal/Belgium
23	Matthias Loibner	Austria
24	Mercedes Peón	Spain
25	Nathalie Natiembé	La Réunion (França)
26	Nidi D'Arac	Italy
27	OMFO	Ukraine/The Netherlands
28	Oudaden	Morocco
29	Papa Wemba	Congo
30	Samba Chula de São Braz	Brazil
31	Sexteto Tabalá de Palenque	Colombia
32	Svetlana Spajic Group	Serbia
33	Tremor	Argentina
34	Wang Li	China/France
35	Yemen Blues	Israel/USA
36	Yom, New King of Klezmer Clarinet	France
37	Zohreh Jooya & Ensemble Afghan	
	<u>Off Womex</u>	
38	Cristina Pato	Spain
39	Taifas	Spain
40	Las Migas	Spain
41	Joaquin Diaz	Dominican Republic/Canada

42	De Temp Antan	Canada
43	Sagapool	Canada
44	Calan	Uk
45	9Bach	UK
46	Mabon	UK
	<u>Nordic Club</u>	
47	Elisabeth Vatn - Piper on the Roof Ensemble	Norway
48	Esbjörn Hazelius	Sweden
49	Frigg	Finland
50	Henrik Jansberg	Denmark
51	Maria Kalaniemi & Vilda Rosor	Finland
52	Phonix	Denmark
53	Ragga Grondal & Iceland Folk Ensemble	Iceland
54	Slagr	Norway
55	Stockholm Lisboa Project	Sweden/Portugal
2009		
56	Addis Acoustic Project	Ethiopia
57	Ahilea (DJ)	Macedonia/Austria
58	Ahirkapi Roman Orkestrasi	Turkey
59	Ale Möller Band	Sweden/Greece/Senegal/Canada/Mexico
60	Analog Africa Soundsystem (DJs)	Germany
61	Boris Malkovsky	Israel
62	Brigada Retro Mishto	Romania
63	Carlou D	Senegal
64	Cedric Watson & Bijou Creole	USA
65	Chet Nuneta	France
66	Chocquibtown	Colombia
67	Deba	Mayotte Island/France
68	Deolinda	Portugal
69	Dulsori	South Korea
70	Eva Quartet	Bulgaria
71	Gilzene and the Blue Light Mento Band	Jamaica
72	Grupo Fantasma	USA
73	Hanggai	China
74	Hasna el Becharia	Algeria/France/Italy
75	Kayhan Kalhor and Brooklyn Rider	Iran/USA
76	Kenge Kenge	Kenya
77	Kouyaté-Neerman	Mali/France
78	Les Yeux Noirs	France
79	Maga Bo (DJ)	Brazil
80	Mamane Barka	Niger
81	San Chuan	China
82	Orchestra Popolare Italiana	Italy
83	Oreka TX	Spain
84	Parno Graszt	Hungary

85	Renato Borghetti	Brazil
86	Socalled	Canada
87	SpokFrevo Orquestra	Brazil
88	Staff Benda Bilili	Congo
89	Victor Démé	Burkina Faso
90	Watcha Clan	France/Algeria
91	Yilila	Australia
92	Yves Lambert et le Bébert Orchestra	Canada
	<u>Off womex</u>	
93	Orquesta Chekara Flamenca	Spain
94	Olga Cerpa Meestlsay	Spain
95	Mara Aranda & Solange	Spain
96	Kiran Ahluwalia	India/Canada
97	Jaune Toujours	Belgium
98	Da Cruz	Brazil/Switzerland
99	Barbara Furtuna	France
100	Cacau Brasil	Brazil
101	Alexandre Lima & Mahnimal	Brazil
	<u>Nordic Club</u>	
102	Bazar Bla	Sweden
103	Johan Sara Jr. Group	Norway
104	Lepistö&Lehti	Finland
105	Mógil	Iceland/Belgium
106	Nordic	Sweden
107	Unni Lavlid	Norway
108	Valravn	Denmark/Faroe islands
109	Wimme	Finland
110	Zar	Denmark
2008		
111	Les Amazones de Guinée	Guinea-Conakry
112	Liu Fang	China/Canada
113	Magnifico	Slovenia
114	Mike Marshall & Darol Anger with Väsen	USA/Sweden
115	Mo DJ	Mali
116	Muzsikás	Hungary
117	Ólöf Arnalds	Iceland
118	Ramiro Musotto & Orchestra Sudaka	Argentina/Brasil
119	Salamat Sadikova	Kyrgyzstan
120	Sidestepper	Colombia
121	Speed Caravan	Algeria/Morocco/France
122	Staff Benda Bilili	Congo-Kinshasa
123	Suzanna Owiyo	Kenya
124	Tomás de Perrate	Spain
125	Tumi and the Volume	South Africa/Mozambique

126	Zabit Nabizade Trio	Azerbaijan
127	Mutenrohi	Spain
128	Narf	Spain
129	Xosé Manuel Budiño	Spain
	Off Womex:	
130	Gong Myoung	South Korea
131	Sofia Jannok	Sweden
132	Meddy Gerville	La Réunion (France)
133	Dorantes	Spain
134	Peret	Spain
135	Mastretta	Spain
136	La Pupuña	Brazil
137	Adreia Dias	Brazil
138	Mundo Livre S/A	Brazil
2007		
139	3canal	Trinidad & Tobago
140	Abdeljalil Kodssi	Morocco/Spain
141	Aman Aman	Spain
142	Badila	India/Iran/France
143	Bajofondo Tangoclub	Argentina/Uruguay
144	Balkan Beat Box	Israel/USA
145	Caravan Palace	France
146	Daladala Soundz	Germany
147	Dengue Fever	Comodia/USA
148	DJ 99	Norway
149	[dunkelbunt]	Germany/Austria
150	Electric Kulintang	Philippines/Cuba/USA
151	Ensemble 'AltaiKai'	Russia
152	Fanfara Tirana	Albania
153	Gaiteiros de Lisboa	Portugal
154	Hazman Modine	USA
155	Julie Fowlis	UK
156	Kasai Allstars	Congo-Kinshasa
157	La Shica	Spain
158	La Còr de la Plana	France
159	Majorstuen	Norway
160	Mamani Keita & Nicolas Repac	Mali/France
161	Maravilla de Florida	Cuba
162	Mastaki Bafa	Congo-Kinshasa
163	Mayra Andrade	Cape Verde/France
164	Melingo	Argentina/France
165	Mono Blanco	Mexico
166	Ross Daly Quartet	Ireland/Greece
167	Seun Kuti & Egypt 80	Nigeria
168	Shanbehzadeh Ensemble	Iran/France

169	Siba e a Fuloresta	Brazil
170	Sväng	Finland
171	Taskim Trio	Turkey
172	Tanya Tagaq	Canada
173	Tara Fuki	Czech Republic/France
174	Talmary	Cuba
175	The Dizu Plaatjies Ibuyambo Ensemble	South Africa
176	Toumast	Niger/France
177	Umalali & The Garifuna Collective feat. Andy Palacio	Belize/Guatemala/Honduras
178	Yamandu Costa	Brazil
	Off Womex	
179	Samputu & Ingeli	Rwanda
180	Pakava It'	Russia
181	Tita Lima	Brazil
182	José Antonio Ramos	Spain
183	Marful	Spain
184	Calima	Spain
185	Damian & Brothers	Romania
186	Shooglenifty	UK
187	Alamaailman Vasarat	Finland
188	!DelaDap - The Sound of Urban Gypsies	Czech Republic/Serbia/Bosnia/Austria
1994-2006		
189	17 Hippies	Germany
190	Abdullah Chhadeh & Nara w/ special guest Natasha Atlas	Syria/Iran/Ireland/Greece/UK
191	Achanak	UK
192	Actores Alidos	Italy
193	Adama Yalomba	Mali
194	Adjágas	Norway
195	Afel Bocoum % Alkibar	Mali
196	Akli D.	Algeria/France
197	Allaev	Tajikistan/Israel
198	Amal Murkus	Palestine/Israel
199	Amina	Tunisia/France
200	Amlima	Togo
201	Amparanoia	Spain/Cuba/Bulgaria
202	Ana Sofia Varela	Portugal
203	Andy Palacio & The Garifuna All Star Band	Belize
204	Anima Sound System	Hungary
205	Antibalas Afrobeat Orchestra	USA
206	Apna Sangeet	UK
207	Asian Equation	UK
208	Astrid Hadad	Mexico
209	Aterciopelados	Colombia
210	Atongo Zimba	Ghana/UK
211	Aynur	Turkey

212	Aziz	Pakistan/UK
213	B'Net Marrakesh	Morocco
214	Ba Cissoko	Guinea-Conakry
215	Baaba Maal	Senegal
216	Babar Luck	Pakistan/UK
217	Babos 'Project Romani'	Hungary
218	Baden Powell	Brazil
219	Badenya les Frères Coulibaly	Burkina Faso
220	Balanescu Quartet	UK/Romania
221	Ballaké Sissoko	Mali
222	Bazar Bla	Sweden
223	Bembeya Jazz	Guinea-Conakry
224	Besh o droM	Hungary
225	Bnegão	Brazil
226	Bonga	Angola
227	Boom Pam	Israel
228	Boris Kovac & LaDaABa Orchest	Yugoslavia
229	Brave Old World	USA/Germany
230	Brother Resistance	Trinidad & Tobago
231	Bukkene Bruse	Norway
232	Calvin Voolrath	Canada
233	Calypso@Dirty Jim's	Trinidad & Tobago
234	Campbell Brothers	USA
235	Candido Fabré y Su Banda	Cuba
236	Cara Dillon	UK
237	Cascabulho	Brazil
238	Cesaria Evora	Cape Verde
239	Changana	Cuba
240	Chango Spasiuk	Argentina
241	Charged	UK/India
242	Cheb Mami	Algeria/France
243	Cherifa	Morocco
244	Chiwoniso	Zimbabwe
245	Christos Mitrentzis	Greece
246	Chudoba	Poland
247	Clarence 'Gatemouth' Brown with Gate's Express	USA
248	Clotaire K	Lebanon/France
249	Cristobal Repetto	Argentina
250	D'Gary	Madagascar
251	Daara J	Senegal
252	Darko Rundek & Cargo Orkestar	Croatia/France
253	DAAU - Die Anarchistische Abendunterhaltung	Belgium
254	David Krakauer's Klezmer Madness! Fet. Socalled	USA/Canada
255	Debashish Bhattacharya	India
256	Dele Sosimi	Nigeria/UK
257	Den Fule	Sweden
258	Didier Awade	Senegal

259	Dissedenten Club Project	Germany
260	DJ Aki Nawaz	Pakistan/UK
261	DJ Alan James	UK
262	DJ Awal	France
263	DJ Click	France
264	DJ Doloroes	Brazil
265	DJ Floro	Spain
266	DJ Gerry Lyseight	UK
267	DJ Haji-Mike	Cyprus/UK
268	DJ Ipek	Turkey/Germany
269	DJ John	UK
270	DK Kwanzaa	Germany
271	DJ Martin Morales	Peru/UK
272	DJ mps PILOT	Netherlands
273	DJ Mutamassik	USA/Egypt
274	DJ Panko	Spain
275	DJ Pete Lawrence	UK
276	DJ Ritu	UK
277	DJ Scratchy	UK
278	DJ Shantel	Germany
279	DJ Shazam!	Germany
280	DJ Yusuf	UK/Tanzania
281	DJ-Redo Francis Gay	Germany/France
282	Dona Rosa	Portugal
283	Donni di l'esiliu	France
284	Duoud	France
285	E Zezi & Daniele Sepe	Italy
286	Edward II	UK
287	El Hadja N'Diaye	Senegal
288	El Houssaine Kiti	Morocco/Germany
289	El Tanbura	Egypt
290	Elbicho	Spain
291	Eléyó	Cuba
292	Eliseo Parra	Spain
293	Emil Zrihan	Israel/Morocco
294	Ensemble Cinh K'Naar	Vietnam
295	Ensemble 'Musical Tradition of Borneo'	Malaysia
296	Ensemble Tirana	Albania
297	Eric Bibb Band	USA/Sweden
298	Erik Marchand & Taraf de Caransebes w/ special guest: Thierry Robin	France/Romania
299	Erik Marchand Quartet 'Unu, Daou, Tri, Chtar'	Serbia/Romania/France
300	Erika Stucky	Switzerland/USA
301	Eskorzo	Spain
302	Esmá	FYROMacedonia
303	Eval Manigat & Tchaka	Haiti/Canada
304	Ex-Centric Sound System	Israel/Ghana
305	Faadah Dawtal	Cameroon

306	Faiz Li Faiz	Pakistan
307	Familia Pillco	Peru
308	Fanfare Ciocarlia	Romania
309	Farida & The Iraqi Maqam Ensemble	Iraq/Netherlands
310	Farlanders fest. Inna Zhelannya and Sergey Starostin	Russia
311	Fernando Lameirinhas	Portugal/Netherlands
312	Fiamma Fumana	Italy
313	Filipe Mukenga	Angola
314	Flook	Ireland/UK
315	Fra Fra Big Band	Surinam/Netherlands
316	Frédéric Galliano	France/Mali
317	Frifot	Sweden
318	Funk'n Lata	Brazil
319	Future World Funk	UK
320	Gabriel Rios	Puerto Rico/Belgium
321	Gangbé Brass Band	Benin
322	Geno Delafosse & Franch Rockin' Boogie	USA
323	Genticorum	Canada
324	Ghazal Ensemble	Iran/India/USA
325	Gilad Atzmon & Orient House Ensemble	Israel/Romania/UK
326	Giraldo Piloto & Klimax	Cuba
327	Gjallarhorn	Finland
328	Globesonic	USA
329	Gnawa Impulse	Morocco/Germany
330	Go Lem System	Spain
331	Guaco	Venezuela
332	Guadiana	Spain
333	Gubba Ensemble	Azerbaijan
334	Habrera Hativeet	Israel
335	Hallvard t. Bjorgum	Norway
336	Hamilton de Holanda	Brazil
337	Hardaur	UK/Pakistan
338	Harv	Sweden
339	Hermeto Pacoal	Brazil
340	Hoven Droven	Sweden
341	Hun Huur Tu	Russia
342	Huracán de Fuego	Venezuela
343	Igd Elgalad	Sudan
344	II Proud	Tanzania
345	Ilham Al Madfai	Iraq/Jordan
346	Inuit Music Presentation	Greenland/Canada
347	Issa Bagayogo	Mali
348	Istanbul Oriental Ensemble	Turkey
349	Jagwa Music	Tanzania
350	Jaipur Kawa Brass Band	India
351	Jatiba Kuayateh & The Kumareth Band	Gambia
352	Jan-Maria Carlotti, Michel Marre, Joel Allouche	France

353	Jaojoby	Madagascar
354	Javier Ruibal	Spain
355	Jil Jilala	Morocco
356	Jimmy Bosch	USA/Puerto Rico
357	Jivan Gasparyan	Armenia
358	Jony Iliev & Band	Bulgaria
359	JPP	Finland
360	Juan Carlos Cáceres	Argentina/France
361	Juan Carmona	France/Spain
362	Julien Jacob	Benin/France
363	Justin Adams & The Wayward Sheikhs	UK
364	Kabul Workshop	Afghanistan/India/Italy/France
365	Kaetter Kvartett	Denmark
366	KAL	Serbia
367	Kali	Martinique
368	Kanenhi:io	Canada
369	Kasse Mady Diabaté	Mali
370	Kékélé	Congo-Kinshasa/France
371	Kepa Junkera	Spain
372	Kevin Burke's Open House	Ireland/USA
373	Kevin Johansen + The Nada	Argentina
374	Kila	Ireland
375	Kimmo Pohjonen	Finland
376	Knut Reiersrud Band	Norway
377	Kocani Orkestar	Macedonia
378	Kristi Stassinopoulou	Greece
379	Kroke	Poland
380	Krosfyah	Barbados
381	L'Attirail	France
382	La Banda Negra	Sudan/Sierra Leone/Guinea-Bissau/Senegal/Spain
383	La Bottine Souriante	Canada
384	La Cucina	UK/Italy
385	La Etruria Criminale Banda	Italy
386	La Vela Puerca	Uruguay
387	La Volée d'Castors	Canada
388	Lágbájá	Nigeria
389	Le Trio Joubran	Palestine
390	Lenine	Brazil
391	Les Boukakes	Algeria/Tunesia/France
392	Lewis Trio	Cuba
393	Leyoad	Western Sahara
394	L'Ham de Foc	Spain
395	Lili Boniche	Algeria/France
396	Lobi Traoré	Mali
397	Lo'Jo	France
398	Los Activos	Spain
399	Los de Abajo	Mexico

400	Los Gran Daneses de la Salsa	Denmark/Latin America
401	Los Patriarcas de la Rumba	Spain
402	Los Rumberos (DJs)	Spain
403	Lucie Idlout	Canada
404	Lulendo	Angola
405	Lúnasa	Ireland/UK
406	Macaco	Spain
407	Mahala Rai Banda	Romania
408	Mahammad Reza Shadjarian & Awa Ensemble	Iran
409	Maharaja Flamenca	India/Spain
410	Mahotella Queens	South Africa
411	Majid Bekkas	Morocco
412	Mallik Family	India
413	Malouma	Mauritania
414	Manecas Costa	Guinea-Bissau/Portugal
415	Manou Gallo & Le Djiboi	Ivory Coast/Belgium
416	Mansour Seck & Ousmane Diop	Senegal
417	Marcelo D2	Brazil
418	Márcio Faraco	Brazil
419	Maria Kalaniemi & Aldargaz	Finland
420	Mariem Hassan	Western Sahara/Spain
421	Mariza	Portugal
422	Markscheider Kunst	Russia/Congo
423	Martyn Bennet & Cuillin Music	UK
424	Maryo & Tombourlika Ensemble	Greece
425	Maurice El Medioni	Algeria/France
426	Mawaca	Brazil
427	Max de Castro	Brazil
428	Mayte Martin	Spain
429	Menwar	Mauritius Island
430	Mercan Dede	Turkey/Canada
431	Mestre Ambrósio	Brazil
432	Mi Oso Es Mi Kas	Surinam
433	Miguel Gil	Spain
434	Mitsoura	Hungary
435	MoMo	Morocco/UK
436	Monique Séka	Ivory Coast
437	Mostar Sevdah Reunion and Ljiljana Buttler	Bosnia-Herzegovina
438	Motion Trio	Poland
439	M'Toro Chamou	Mayotte Island
440	Musafir	India
441	Nação Zumbi	Brazil
442	Najat Astabou	Morocco
443	Nandkishor Muley	India
444	Nara	Sweden
445	Nass Marrakech	Morocco/Spain
446	Natalie MacMaster	Canada

447	Nder & Le Setsima Group	Senegal
448	Nedim Nalbantoglu Trio	Turkey/Romania/Greece
449	Nikola Parov	Hungary/Bulgaria
450	Nitin Sawhney	India/UK
451	Niyaz	Iran/Canada/USA
452	Njava	Madagascar
453	Nomo	USA
454	Ntesa Dalient & Les Grands Maquisards	Zaire
455	Nu Tempo	Spain/Cuba
456	Nyckelharpsorkestern	Sweden
457	Oedo Sukeroku Taiko	Japan
458	Oi-Va-Voi	UK
459	Ojos de Brujo	Spain
460	Ökrös Ensemble	Hungary
461	Oliver Mtukudzi & Black Spirits	Zimbabwe
462	Omar Sosa	Cuba
463	Orange Blossom	Algeria/Mexico/France
464	Orchestra Baobab	Senegal
465	Otto	Brazil
466	Oumou Sangaré	Mali
467	Pape & Cheikh	Senegal
468	Pedro Luis Ferrer	Cuba
469	Pénc	Senegal
470	pers Hand & Björn Stabi	Sweden
471	Petro-Loukas Chalkiás & Kompanía	Greece
472	Petrona Martínez	Colombia
473	Pietra Mantecorvino	Italy
474	Polo Montanez	Cuba
475	Radio Mundial	Puerto Rico
476	Radio Nova DJ night feat. DJ Loik, DJ Rémy Kolpa Kopoul	France
477	Radio Tarifa	Spain
478	Rajery	Madagascar
479	Re Niliu	Italy
480	Rebecca Malope	South Africa
481	Recycler	France
482	Regis Gizavo	Madagascar
483	Renata Rosa	Brazil
484	René Lacaille	La Réunion (França)
485	Rom Bengalé	Romania
486	Romaças	Portugal
487	Rosenbergs Sju	Sweden
488	Sabri Brothers	Pakistan
489	Sinkho Namtchylak	Russia
490	Salem Tradition	La Réunion (França)
491	Salsa Celtica	UK
492	Sara Tavares	Cape Verde/Portugal
493	Sarr & Soul (DJs)	Senegal/Rwanda/UK

494	Sawt El Atlas	Morocco/France
495	Schäl Sick Brass Band	Germany
496	Senses	India/France
497	Sergent Garcia	France
498	Seu Jorge	Brazil
499	Sevara Nazarkhan	Uzbekistan
500	Shinichi Kinoshita	Japan
501	Shriekback	UK
502	Sidi Goma	India
503	Sierra Maestra	Cuba
504	Silvia Torres	Brazil
505	Simentera	Cape Verde
506	Sivan Perwer & Ensemble	Turkey
507	Ska Cubano	Cuba/UK
508	Soapkills	Lebanon/France
509	Solo Miral	Madagascar
510	Sonia M'Barek	Tunisia
511	Sono de Villes	Burkina Faso/Ivory Coast/France
512	Sorten Muld	Denmark
513	Souad Massi	Algeria/France
514	Spakka (Napoli)	Italy
515	Spanish Harlem Orchestra	Puerto Rico/USA
516	Spassov-Lantos-Yakoulov Trio	Bulgaria/Hungary
517	Stanley Beckford	Jamaica
518	Stockholm Folk Big Band	Sweden
519	Takashi Hirayasu & Bob Brozman	Japan/USA
520	Talitha MacKenzie	USA/UK
521	Tambour Sacrés 2000	La Réunion (France)
522	Tango Orkester	Denmark
523	Tarika	Madagascar
524	Tartitt	Mali
525	Tcheka	Cape Verde/Portugal
526	Tengir-Too	Kyrgyzstan
527	Teofilo Chantre	Cape Verde/France
528	Thandiswa	South Africa
529	The Big Chill feat. Instrumental	UK
530	The Chehade Brothers	Palestine/Lebanon
531	The Jololi Revue 2 feat. Cheikh Lô, Dimi Mint Abba, Doura Barry	Senegal/Mauritania/Guinea-Conakry
532	The Klezmatics	USA
533	The Nasha Experience	UK
534	The Shin/Project 'EgAri'	Georgia
535	The Shrine Synchro System	UK
536	The Silk String Quartet	China/UK
537	The Unusual Suspects	UK
538	Thing of One presents Chuva em Pó	Belgium/Brazil
539	Tiharea	Madagascar/Belgium
540	Tiken Jah Fakoly	Ivory Coast/France

541	Timo Väänänen	Finland
542	Tinariwen	Mali
543	To Meraki	Greece
544	Tomás San Miguel + Txalaparta	Spain
545	Triakel	Sweden
546	Trilok Gurtu	India/Africa
547	Trio Mocotó	Brazil
548	Triptyk	Sweden
549	Troka	Finland
550	Tupi Nagô	Brazil/France
551	U-cef	Morocco/UK
552	Ulla Pirttijärvi	Finland
553	United Nubians feat. DJ Delta	Egypt/Berlin
554	Ustad Gulam Hassan Shagan	Pakistan
555	Ustad Mahwash & Ensemble Kaboul	Afghanistan
556	Värttinä	Finland
557	Väsen	Sweden
558	Venancio Mbande	Mozambique
559	Vinicio Capossela	Italy
560	Vinix	USA
561	Virvla	Sweden
562	Vlado Kreslin & Beltinska Banda	Slovenia
563	Vocal Sampling	Cuba
564	Voce di Corsica	France
565	Vusi Mahlasela	South Africa
566	Wai	New Zealand
567	Wang Lei	China
568	Warsaw Village Band	Poland
569	Wawa & Recine Kanga	Haiti
570	Weird MC	Nigeria/UK
571	Wendo Kolosoy	Congo-Kinshasa
572	Whitefish Jrs.	Canada
573	Willie Dunn	Canada
574	Wimme	Finland
575	Womex of Mambazo	South Africa
576	Wu Xing	Germany/China
577	Wunmi	Nigeria/USA/UK
578	X Alfonso	Cuba
579	Yair Dalal	Israel
580	Yasmin Levy	Israel
581	Yat-Kha	Russia
582	Yulduz Usmanova	Uzbekistan
583	Yungchen Lhamo	Tibet
584	Zarboutan	La Réunion (França)
585	Zoè	Italy
586	Zuco 103	Brazil/Netherlands

Fonte: site womex.com e Guias Womex

