

## Diálogos interculturais, hibridações e construções identitárias: Estudo do CD *Fogaréu* do músico goiano Bororó

**Magda de Miranda Clímaco**

<https://orcid.org/0000-0001-8690-3945>

Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas

[magdaclimaco@ufg.br](mailto:magdaclimaco@ufg.br)

**Ana Guiomar Rego Souza**

<https://orcid.org/0000-0001-6936-3262>

Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e

Artes Cênicas

[anaguiomar@ufg.br](mailto:anaguiomar@ufg.br)

**Manassés Barros Aragão**

<https://orcid.org/0000-0001-5373-820X>

Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e

Artes Cênicas

[jazzmana@hotmail.com](mailto:jazzmana@hotmail.com)

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 01 jul 2021

Final approval date: 07 aug 2021

**Resumo:** Este artigo vincula-se a uma pesquisa que teve como objeto de estudo o contrabaixista e compositor goiano Bororó, batizado Dimerval Felipe da Silva. Foi delimitado como universo da pesquisa o conjunto de músicas que integram o CD *Fogaréu*, aqui percebido como espaço simbólico para se pensar a dinâmica dos diálogos interculturais e as poéticas híbridas. Objetivou-se investigar, a partir do escopo teórico dos Estudos Culturais, os processos de hibridação que permeiam a linguagem musical de Bororó enquanto resultante de experiências existenciais, construções identitárias e opções estéticas. Um dos resultados alcançados é que o conceito de hibridação, como operacionalizada por Bororó, compreende a mescla cultural enquanto processo de aproximação e negociação entre elementos díspares, um espaço onde a transversalidade de poderes oblíquos se evidencia.

**Palavras Chave:** Músico goiano Bororó; CD *Fogaréu*; Diálogos interculturais; Hibridações; Identidades performáticas

**TITLE:** Intercultural dialogues, hybridizations and identity building: a study of the CD *Fogaréu* by the goiano composer Bororó

**Abstract:** This article is linked to a research that had as object the double bass player and composer from Goiás Bororó, baptized as Dimerval Felipe da Silva. It was delimited as a universe of research the set of songs that integrate the CD *Fogaréu*, here perceived as a symbolic space to think the dynamics of intercultural dialogues and hybrid poetics. The aim of this work was to investigate, from the theoretical scope of Cultural Studies, the processes of hybridization that permeate the musical language of Bororó as a result of existential experiences, identity constructions and aesthetic options. One of the results achieved is that the concept of hybridization, as operationalized by Bororó, comprises the cultural mixture as a process of approximation and negotiation between disparate elements, a space where the transversality of oblique powers is evident.

**Keywords:** Goiano musician Bororó; CD *Fogaréu*; Intercultural dialogues; Hybridizations; Performative identities.



# Diálogos interculturais, Hibridações e Construções Identitárias: um Estudo do CD *Fogaréu* do Músico Goiano Bororó

Magda de Miranda Clímaco, Universidade Federal de Goiás, magdaclimaco@ufg.br

Ana Guimomar Rego Souza, Universidade Federal de Goiás, anaguimomar@ufg.br

Manassés Barros Aragão, Universidade Federal de Goiás, jazzmana@hotmail.com

## 1. Introdução

O compositor e contrabaixista Dimerval Felipe da Silva, conhecido no meio musical como Bororó, se define como músico goiano. Mas, até onde é possível define-lo assim, frente à natureza acentuadamente híbrida de sua produção? Quais são os trânsitos culturais privilegiados na música de Bororó? Como ela se configura? A hipótese aqui colocada é que a goianidade a ser detectada na obra deste compositor se afasta das concepções que reconhecem como representação de identidade tão somente tradições regionais tidas como instâncias culturais "puras" ou "autênticas". Bororó interagiu com uma soma de culturas e tradições distintas, efetivou um processo forjador de identidades de fronteiras, uma cultura compósita maturada tanto na heterogeneidade de suas fontes, técnicas e campos de produção, quanto na interação e negociação entre elementos culturais e poderes díspares. Esteve sempre implicado com um processo identitário performático, que, no dizer de Hall (2014) consiste numa "celebração móvel", formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. Processo identitário definido historicamente e não biologicamente (Hall 2014, 13). Nesta circunstância delineiam-se processos de hibridação cultural conforme definidos por BURKE (2006) e Canclini (2011), dentre outros. Para o primeiro, as formas híbridas devem ser vistas como "o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos" (Burke 2006, 31). Para o segundo, essas formas têm a ver com um processo em que diferentes poderes, em conflito e interação, se interagem numa circunstância de "obliquidade". Segundo este autor,

O incremento do processo de hibridação torna evidente que captamos muito pouco do poder e só registramos os confrontos e as ações verticais. [...] Mas não se trata simplesmente de que, ao se superpor uma forma de dominação sobre as outras, elas se potenciem. O que lhes dá eficácia é a obliquidade que estabelece na trama. Como discernir onde acaba o poder étnico e onde começa o familiar ou as fronteiras entre o poder político e o econômico? Às vezes é possível, mas o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam, com que se passam ordens secretas e são respondidas afirmativamente. (Canclini 2011, 346-347)

Reflexões que apontam para um processo complexo que se afasta radicalmente das concepções que defendem a essencialidade e a pureza das culturas. Vargas (2007), remetendo-se aos poderes oblíquos e referindo-se de forma mais direta à obra musical, afirma que

Numa obra de perfil híbrido, não há somente um elemento em questão, mas um leque efetivo de determinantes, referentes e configurações que funcionam de forma complexa... o híbrido é um produto instável e uma mescla de elementos e tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele. (Vargas 2007, 20).

É nesse sentido que a obra de Bororó foi pensada neste trabalho. Tem a ver com esse enfoque dos processos de hibridação que leva a outra concepção dos processos identitários, tornando mais complexa a abordagem dos vetores que marcam a "goianidade" do compositor. Um contexto que pediu a investigação de sua trajetória de vida e trajetória musical, a busca das relações que podem ser estabelecidas entre estas trajetórias, a sua obra e o cenário sócio histórico e cultural com o qual interagem, para que pudessem ser identificados os processos identitários que se dão através do representacional<sup>1</sup>. Antes destes procedimentos, no entanto, se fez necessário refletir um pouco mais sobre processos de hibridação cultural.

## 2. Sobre o conceito de hibridação e denominações outras

Segundo Canclini (2011), na trajetória das discussões sobre cultura, duas vertentes se encontram em oposição. De um lado, uma vertente que defende a existência de culturas puras, onde se situam tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores, os quais quiseram construir objetos puros:

Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares "autênticas": procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à experimentação e à inovação autônoma suas fantasias de progresso (Canclini 2011, 21)

De outro lado, está a vertente onde se situam aqueles que defendem a complexidade e a inevitabilidade da multiplicidade das relações culturais, tornadas sobremaneira evidentes e acentuadas pela "compressão tempo/espço". Compressão tempo/espço ocasionada, ao longo das cinco últimas décadas que foram chamadas pós-modernas por autores como Harvey (2012;2005) e Hall (2014), pela ampliação das possibilidades de comunicação e transporte advindas do contato com as novas mídias e do investimento em meios de transportes muito rápidos. Circunstância que facilitou e intensificou os encontros culturais,

---

<sup>1</sup> Chartier (2002), ao se referir ao representacional, forjador de processos identitários, reflete sobre uma modalidade de conhecimento cotidiano, partilhado, que tem como suporte o simbólico, e que se objetiva nas práticas, obras e configurações intelectuais de um grupo ou de um indivíduo, evidenciando valorações, classificações, categorizações, realizadas por esse grupo e indivíduo. Hall (2014) entende que os processos identitários só se dão através de representacional, e, Moscovici (1978), afirma que as representações se consistem em importante instrumento de trabalho, o que o levou a abordar as três dimensões implicadas com o representacional: o campo da representação (no qual se destacam as figura, imagens e os conceitos); a atitude (julgamento de valor ou posição positiva, negativa ou neutra do sujeito sobre o objeto da representação) e a informação (a organização do conhecimento que um grupo ou indivíduo apresenta do objeto).

resultando processos de hibridação acentuados em todas as áreas do conhecimento humano, inclusive a musical. Conforme Burke (2006),

[...] por mais que reajamos a ela (a globalização), não conseguimos nos livrar da tendência global para a mistura e a hibridização (...). Este processo é particularmente óbvio no campo musical no caso de formas e gêneros híbridos como o jazz, o reggae, a salsa ou o rock afro-celta mais recentemente. Novas tecnologias, inclusive a 'mesa de mixagem', obviamente facilitaram esse tipo de hibridização. (Burke 2006, 14-15)

Na verdade, a tendência das teorias da cultura hoje, mesmo daquelas tradicionalmente consideradas fechadas às influências externas, é afirmar que os trânsitos e cruzamentos culturais se constituem em processo subjacente à configuração cultural, inclusive no referente às inserções midiáticas, às acuradas tecnologias e aos processos relacionados a projetos e à produção cultural, que, entrecruzados com os sentidos e significados culturais, constituindo a articulação simbólica que constitui a trama cultural (Geertz, 1989), ajudam a delinear as possibilidades colocadas pela transversalidade dos poderes oblíquos.

Imersos também nestas reflexões, autores como Canclini (2011) e Burke (2006) defendem que o conceito de hibridismo<sup>2</sup> surge como alternativa analítica para se romper com os binarismos e as concepções essencialistas e unívocas. Chamam atenção para o fato de que para nomear os processos de cruzamentos culturais tem-se usado termos como hibridação, mestiçagem, sincretismo, 'crioulização', fusão, polifonia, tradução, dentre outros. Referente à expressão utilizada para denominar estes processos, a preferência ora recai sobre um ou outro termo, com os autores fundamentando sua preferência na etimologia das palavras, na contaminação de sentido advindo do campo de produção que originou o conceito, na análise dos produtos dos cruzamentos, nas visões de mundo que determinam pré-conceitos etc. Independentemente de qual seja a opção por esta ou aquela expressão, no entanto, é consenso no âmbito dos Estudos Culturais e dos Estudos Pós-coloniais, que tais termos referem-se à "mistura de elementos distintos que não perdem sua especificidade" (Cattani 2007, 11), configurando-se sempre em equilíbrio flutuante de tensões, o que mais uma vez remete à concepção de poderes oblíquos de Canclini (2011). Em outras palavras, não se trata de mascarar ou camuflar desigualdades, legitimar discursos de poder e discriminação de qualquer ordem, mas, de uma perspectiva teórica que nega a pureza e coerência intrínseca de procedimentos. Para Cattani (2007), referindo-se de forma direta à produção artística,

[...] em oposição à pureza, a produção artística contemporânea aceita as contaminações provocadas pelas coexistências de elementos diferentes e opostos entre si, como, por exemplo, a coexistência de imagens e palavras, cujo sentido permanece no entremeio dos dois universos, ressignificando-se, recontaminando-se mutuamente. (Cattani 2007, 22)

Em princípio, qualquer uma das metáforas apresentadas poderia ser usada para denominar processos de cruzamento cultural. No Brasil, entretanto, a forte carga semântica trazida pelos termos mestiçagem e crioulização, outrora utilizados para significar misturas específicas (raciais, sobretudo), limita o seu emprego, além do que apresentam pouco poder explicativo para abarcar as formas mais contemporâneas de cruzamentos culturais. Sincretismo também é um termo polêmico: além de designar mesclas entre religiões e rituais, "pressupõe contaminação e inautenticidade, acreditando-se que uma suposta tradição pura

---

<sup>2</sup> Este conceito é utilizado por estudiosos da cultura como Néstor Canclini (2011), Peter Burke (2006), Homi Bhabha (2003), Stuart Hall (2014), Martín Barbero (1996), dentre outros.

recebera infiltrações de símbolos de outra tradição aparentemente incompatível" (Previtali 2013, 23). Já "tradução cultural" traz a ideia preconceituosa de que uma cultura poderia se apropriar inadequadamente de práticas que não compreende. É o que adverte Burke, muito embora sua preferência pela expressão. O autor observa que para os doadores, "qualquer adaptação ou tradução de sua cultura parece ser um erro, enquanto os receptores podem igualmente perceber seus ajustes como correção dos enganos" (Burke 2006, 60). Frente a essa abundância de terminologias, cabe perguntar junto com Canclini (2011):

[...] é possível colocar sob um só termo fatos tão variados quanto os casamentos mestiços, a combinação de ancestrais africanos, figuras indígenas e santos católicos na umbanda brasileira, as *collages* publicitárias de monumentos históricos com bebidas e carros esportivos? (Canclini 2011, XX)

Respondendo esta questão, o autor observa que é o processo em si, que mescla culturas sujeitas a circunstâncias de conflito, interação e negociação em um mesmo contexto, subtendendo uma trama de poderes oblíquos, um processo que geralmente é percebido por aqueles que adotam a expressão hibridação cultural. Sem deixar de chamar atenção para as intensas práticas globalizadas na pós-modernidade, para as circunstâncias relacionadas a um multiculturalismo que se converte em interculturalidade, afirma:

Nas condições de globalização atuais, encontro cada vez mais razões para empregar os conceitos de [...] hibridação. Mas ao se intensificarem as interculturalidades migratórias, econômica e midiática, vê-se, como explicam François Laplantine e Alexis Nouss, que não há somente "a fusão, a coesão, a osmose e, sim, a confrontação e o diálogo". Neste tempo [...] o pensamento e as práticas mestiças são recursos para reconhecer o diferente e elaborar as tensões das diferenças. A hibridação como processo de intersecção 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 a guerras entre culturas, como imagina Samuel Huntington. Podemos escolher viver em estado de guerra ou em estado de hibridação. [...] **Por isso, convém insistir em que o objeto de estudo não é a hibridez e, sim, os processos de hibridação. Assim é possível reconhecer o que contém de desgarre e o que não chega a fundir-se. Uma teoria não ingênua da hibridação é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa hibridar, ou não quer ou não pode ser hibridado.** (Canclini 2011, XXVI-XXVII). [Grifo nosso]

Acreditamos, pois, que a metáfora da hibridação, por sua maior neutralidade e suas implicações mais diretas com o processo de mistura em si, inerente, sobretudo, ao tempo em que vigora "a compressão tempo/espço" característica da pós-modernidade, funciona melhor que as demais. Concordando com Bernd (2004), que também menciona Canclini, pode ser afirmado que os termos híbrido e hibridação vêm sendo utilizados, sobretudo pela crítica pós-moderna, preferentemente aos termos mestiçagem ou sincretismo. Mestiçagem estaria principalmente associado à mistura de raças, no sentido, portanto, de miscigenação, enquanto sincretismo à mistura de diferentes credos religiosos. Assim, hibridação seria a expressão mais apropriada quando queremos marcar diversas mesclas interculturais (Bernd 2004, 100)

Foi levando em consideração estas reflexões, que a utilização do termo hibridação para a mistura de mesclas culturais que se interagem num mesmo processo sem se fundirem, propiciando a observação de

poderes oblíquos, que propusemos analisar o trabalho de Bororó. Temos em vista processos desenvolvidos por este músico que levam a reflexões sobre vieses identitários goianos sempre em construção. Não se trata da abordagem de processos identitários solidificados, puros, autênticos, mas da obra de um goiano sujeito a vários e constantes encontros na sua trajetória de vida e na sua trajetória musical, propiciadores de circunstâncias caracterizadas por conflitos, interações e negociações culturais. Concordamos com Canclini (2011) quando afirma que vários estudos sobre cruzamentos culturais costumam se deter em aspectos descritivos, pouco avançando com relação à sua "capacidade hermenêutica" (Canclini 2011, XXIV). Nesse sentido, entendemos a necessidade de analisar não só produtos híbridos, mas, sobretudo, os processos que estão em sua base. No caso, entrecruzamos percursos, experiências e intenções do compositor Bororó no cenário pós-moderno descrito por Harvey (2012) e Hall (2014) com aspectos resultantes da sua produção cultural e poética incorporados no CD *Fogaréu*.

### 3. Bororó: percursos e experiências

Desde cedo Bororó viveu experiências culturais diversas, seja em termos de sua trajetória vital, seja em termos dos espaços de performance ou dos campos de produção musical onde atuou. Pertence àquela classe de músicos definidos por Canclini (2011) como "artistas liminares" "da ubiquidade", cujos trabalhos "conseguem representar a heterogeneidade multitemporal" (Canclini 2011, 367).

Nascido na cidade de Goiânia/Goiás em 16 de setembro de 1953, seu primeiro contato com a música veio do convívio familiar. Sua mãe tocava acordeom e seu pai violão e, mesmo "na sua simplicidade" (conforme palavras colhidas no seu relato), os pais o acostumaram a escutar um repertório variado. Este repertório incluía compositores como Dilermando Reis, Garoto, Cascatinha e Inhana, Tonico e Tinoco, Ernesto Nazareth e Heitor Villa Lobos, dentre muitos outros, numa circunstância que o levou a se acostumar com um mundo musical sem fronteiras. Para Bororó, o contato com a obra desses e de tantos outros artistas possibilitou, já adulto, a percepção do significado de alguns processos relacionados à arte, a linguagens próprias e a processos criativos, num universo maior de interações culturais. No seu dizer, acredita que "desconsiderar as diferentes influências que a vida nos proporciona, plurais por natureza, empobrece ou mesmo inviabiliza a criação." Rememorando as influências recebidas da família e da sua trajetória como criador sujeito a encontros culturais constantes, assim como a relevância de se ter consciência da permanência de alguns elementos relativos a esses processos no momento da criação, observou:

Permaneceu também a sabedoria adquirida através de todas essas informações e a não compreensão e desconsideração dos exemplos citados aqui significa não chegar a lugar algum, pois como fazer arte sem essa consciência? Uma vez que você consegue chegar a esse nível de compreensão, não há a possibilidade do não, pois quando você executa um instrumento, quando você compõe, quando você faz um arranjo, isso tudo é criação (Entrevista com Bororó 2008).<sup>3</sup>

Foi observando seu pai nas Folias de Reis que Bororó "pegou" no violão para fazer seus primeiros acordes. Posteriormente, fez amizade com os músicos de um conjunto de baile da cidade de Belo Horizonte. Assistiu

---

<sup>3</sup> Silva, Dimerval Felipe. 2008. Entrevista concedida ao pesquisador Manassés de B. Aragão. agosto de 2008. Goiânia. Foi concedida outra entrevista ao pesquisador em julho de 2017 no mesmo local. A referência a cada uma destas duas entrevistas, daqui em diante, será feita através da data: Bororó (2008); Bororó (2017).

por um ano aos ensaios do grupo e, nas pausas desses ensaios, aproveitou para treinar bateria. Certo dia substituiu o baterista em um show e, após essa primeira apresentação, continuou tocando com o grupo por mais seis anos, ou seja, de seus doze anos aos dezoito. Com esse conjunto viajou pelo interior de Minas Gerais e, orientado pelo pai, em cada localidade visitada, procurava os músicos mais velhos para adquirir conhecimento sobre a cultura local. Atuando na banda conheceu músicos como Eli, baterista do *14 Bis*, Flávio Venturini e Beto Guedes, que na ocasião tocavam em conjuntos de baile e que, mais tarde, viriam a integrar o famoso *Clube da Esquina*<sup>4</sup>.

Da bateria passou para o contrabaixo, tornando-se um dos grandes nomes do contrabaixo elétrico no Brasil. Formou trios, quartetos e quintetos para tocar e apresentar em teatros, visando suas próprias composições. O primeiro cenário foi o teatro *Marília*, situado no parque municipal no centro de Belo Horizonte, que lhe propiciou a percepção da importância do papel do artista, sua responsabilidade no referente às questões social, cultural e ambiental, que acreditava interferir nos processos e performance do mesmo. No seu relato, observou:

Quando pisei pela primeira vez no palco de um teatro (*Teatro Marília* em BH) pude perceber a importância do artista dentro da cultura brasileira. Porque você passa a adquirir consciência da importância do seu papel enquanto artista, sendo este responsável por fazer referência à questão social, cultural e ambiental (Entrevista com Bororó 2008)

Em 1970 Bororó voltou para Goiânia, sua cidade natal, continuando a tocar em Bandas de Baile. Sua estreia foi no grupo *Tropical Som 7*. Nesta banda conheceu o contrabaixista de codinome Quati (Waldir Moreira Antão), que o impressionou por sua maneira peculiar de improvisar e o inspirou a encarar o desafio de aprimorar mais o desempenho no contrabaixo. Com esse instrumento integrou a *Banda Aquário 7*, e, ainda nos anos de 1970, atuou em várias boates da cidade, tocou contrabaixo no *Circo Mágico Tiani*, participou igualmente dos festivais de música realizados em Goiânia. Considera a realização destes festivais um momento especial para a música goianiense, vez que oportunizou o encontro dos goianos com músicos de várias tendências e propostas.

Por outro lado, interagindo com outra dimensão cultural na companhia de Braz Wilson Pompeu de Pina, Sérgio Leão e Maestro Oscarlino, participou da fundação da *Orquestra Sinfônica de Goiânia*. Sua caminhada no universo da música de concerto não foi fácil, já que integrar uma orquestra exigia o domínio da leitura de partituras, e ele não tinha este domínio. Com a ajuda de Sérgio Leão (o *spalla* da orquestra) aprendeu a ler música. Na *Orquestra Sinfônica de Goiânia*, sob a regência de Braz de Pina, executou Beethoven, Guerra Peixe, Mozart, Tônico do Padre<sup>5</sup>, dentre outros compositores. Muito desse conhecimento, convívio, experiência e interação, foi incorporado por ele nos seus processos de criação musical. O relato de Bororó revela esta sua experiência com outra dimensão cultural, evidenciando também a sua interação com processos de criação e a natureza porosa das fronteiras entre a música de concerto e a música popular, as

---

<sup>4</sup> O Clube da Esquina se consistiu em um movimento musical nascido na década de 1960 em Minas Gerais. Seus principais membros foram Tavinho Moura, Wagner Tiso, Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Flávio Venturini, Toninho Horta, Márcio Borges, Fernando Brant e os integrantes do 14 Bis, dentre outros.

<sup>5</sup> Antônio da Costa Nascimento – o Tônico do Padre – compositor goiano que atuou na cidade de Pirenópolis, antiga Meia Ponte, no final do século XIX. Compositor de música sacra, regente de banda, compôs também para esta formação instrumental.

circunstâncias de “negociação” que efetivou ao entrecruzar alguns elementos destas duas dimensões culturais:

Toquei na OSG (*Orquestra Sinfônica de Goiás*) por um período de cinco anos. Esse tempo foi o suficiente para compreender o que é contraponto, composição, fuga e como executar um instrumento com clareza, com limpeza, sem sujar o som, aprendendo como apurar a técnica. A experiência do popular e do erudito que tive, ora ouvindo Pixinguinha, Tom Jobim etc., e vários dos nossos grandes mestres eruditos - os quais durante um tempo eu apenas ouvia e depois tive a oportunidade de executá-los -, veio enriquecer o meu aprendizado, juntando o popular e o erudito. Não tenha dúvida que não só para executar uma música ou compor uma música, fica menos dificultoso. Essa ampliação do conhecimento oferece certa facilidade para trilhar os caminhos da criação e da execução no que se refere ao instrumentista. A bem da verdade, a inspiração surge a qualquer momento; melhor dizendo, a todo o momento. Mas, para se fazer um trabalho de qualidade, é preciso ter transpiração, muito trabalho... É ralação mesmo (Entrevista com Bororó 2008).

Bororó se transferiu para o Rio de Janeiro em 1980, ali residindo por trinta anos. Novamente trabalhou como contra baixista junto a nomes reconhecidos da música popular brasileira, valendo destacar que o seu primeiro trabalho de peso nesta cidade foi com o poeta Carlos Drummond de Andrade e com o maestro Radamés Gnattali. Além desses dois nomes emblemáticos, atuou também com figuras da música popular brasileira como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Ivan Lins, Sivuca, Gal Costa, Simone, Dory Caimmy, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Ney Lopes, Walter Alfaiate, Martinho da Vila, Zeca Pagodinho, Alcione, Leny Andrade, Fundo de Quintal, Zeca Baleiro, João Donato, João Bosco, Flávio Venturini, Martinho da Vila, dentre outros.

As viagens pelo exterior, por sua vez, o levaram a conhecer diferentes culturas, tradições e inovações, reforçando suas convicções acerca do potencial criativo e da responsabilidade social implicados com a atuação do artista. Nessas viagens se apresentou em importantes eventos tais como o *Festival de Monterrey* nos Estados Unidos, o *Festival Montreux* na Suíça, o *North Sea Jazz Festival* em Haia (hoje realizado em Rotterdam), o *Festival de Varadero* em Cuba (onde chegou a tocar com Pablo Milanez e Sílvio Rodrigues), o *Festival do Avante* (o partido comunista em Portugal) onde teve a oportunidade de interagir com 300 mil pessoas. Apresentou-se também com Beth Carvalho na Argentina, com a participação de Mercedes Sosa.

Bororó destaca, no entanto, como um marco importante na sua atuação como músico, a temporada que esteve viajando pela África subsaariana realizando um trabalho voltado para o desenvolvimento social através da música. Esta viagem foi realizada em companhia do compositor e cineasta Sergio Ricardo e do antropólogo, sociólogo e educador Darcy Ribeiro. Além do reencontro com aspectos de sua identidade afro-brasileira, da compreensão do valor da música como vetor significativo para o desenvolvimento social, as experiências ali vividas lhe proporcionaram a compreensão e o domínio da rítmica africana, o que acabou por definir alguns vetores de sua identidade musical e do trabalho social e musical desenvolvido junto aos

quilombolas do norte de Goiás - os Kalungas<sup>6</sup> - da região de Cavalcante, Teresina e Monte Alegre. Esta circunstância levou á produção do CD *Brasil Nação Kalunga*.

Consciente das mesclas culturais que coloca em ação em um mesmo processo, Bororó entende a hibridação cultural como um processo de "desconstruir para construir". Isso é o novo para o músico. Nas suas palavras, hibridar "não é uma simples questão de moda, juntar por juntar, na pós-modernidade 'todos' parecem querer fundir coisas" (Entrevista com Bororó 2008). Foi respeitando a pluralidade de práticas, objetos e pessoas, que o músico considera ter alcançado uma estética e plasticidade diferenciadas, a consciência da diferença via a construção do eu frente ao outro. A consciência de que seu trabalho fazia interagir expressões musicais diversas que, juntas, colocavam em circuito diferentes poderes, sentidos, significados e questionamentos, além do entrecruzamento com circuitos políticos, econômicos e midiáticos. E, neste processo, entende que é preciso desconstruir para construir. Isso é o novo para Bororó e é daí que vem a sua compreensão do que significa hibridação. Acredita que o fechamento para as diferentes dimensões da cultura empobrece a arte. O seu depoimento aponta para essas reflexões, pois segundo este músico,

é preciso que o artista enxergue por vários ângulos as questões culturais para que possa se posicionar melhor, afinal de contas somos formadores de opinião. Sergio Ricardo tem uma frase que não esqueço: "não se brinca com o poder do povo, porque o poder do povo é bem maior." Como podem perceber em primeiro lugar é o ser humano, é o cidadão comum sabendo se posicionar, depois, vem a música e o músico. E como propor algo sem consciência? (Entrevista com Bororó 2017).

O contato com esta trajetória de vida e com a trajetória musical do compositor, que aponta para algumas bases de sua produção acentuadamente híbrida, assim como revela a consciência do papel social e cultural do artista e as possibilidades colocadas por processos de hibridação cultural em que poderes oblíquos se delineiam, é que levou, neste trabalho, à análise do CD *Fogaréu*<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup>As comunidades quilombolas, em número de 62, contemplam uma população de cerca de 4 mil habitantes que se espalham pelos 262 mil hectares do Sítio Histórico e Patrimônio Cultural Kalunga: Vão de Alma, Vão Contenda, Riachão, Ribeirão, Engenho, Vão do Moleque, Sucuri, Corriola, Ema, Taboca, Areia, Maiadinha e Capela, dentre outros. São nomes atribuídos a algumas comunidades, que fazem alusão aos animais, rios, natureza, frutos do Cerrado e eventos históricos e/ou religiosos. Isso desvela territorialidades consubstanciadas na vivência e relação intrínseca dos Kalunga com seu ambiente. Cf. Disponível em: <<https://confins.revues.org/11392>> Acessado em: 14 jan 2018

<sup>7</sup> Ao se efetivar a análise das músicas que integram este CD, em termos metodológicos, Ferrara (1984) foi lembrado, quando, enfocando diretamente a análise musical, propõe a abordagem de alguns elementos do método fenomenológico na efetivação das análises sintática (análise da organização sonora em si), semântica (identificação de significantes na estrutura musical) e ontológica (relação desses significantes com significados percebidos no estudo do cenário sociocultural e na biografia do compositor). Análises que acontecem de forma intrincada, sem obedecer a uma ordem sequencial, depois de se iniciar e estar sempre alternando com uma audição aberta, ou seja, com uma audição repetida e insistente das músicas analisadas pelo pesquisador, nesse momento despido de sua erudição e da percepção dos dados já colhidos. Erudição e percepção dos dados já colhidos no estudo do cenário sociocultural e da biografia de Bororó, necessários na efetivação das modalidades de análise citadas, e que contribuirão para a percepção da evidência de representações sociais, forjadoras de processos identitários.

#### 4. CD FOGARÉU: narrativas que se cruzam

O CD *Fogaréu* foi produzido no ano de 2003, nos estúdios GBS MUSIC STUDIO/RJ. CIA DOS TÉCNICOS/RJ (Cordas), E.G. ESTÚDIO/RJ (Mixagem). Treze músicas que o integram são as seguintes: *Janelas de Goiás* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó: letra e música), *Quantos terém tu tem* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó: música/Carlos Ribeiro: letra), *Tochas da Fé* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó: música/Carlos Ribeiro: letra), *Vai lá vem cá* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó: música e Carlos Ribeiro: letra), *Ladainha* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó: música/Carlos Ribeiro: letra), *Na orelha do pandeiro* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó: música / Lúcia Helena e Aldir Blanc: letra), *Vão das almas Nação Kalunga* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó). São músicas instrumentais com aportes vocais: *Fogaréu* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó/Sérgio Leão), *Caminho das Pedras* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó), *São Luiz dos Montes Belos* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó/Luiz Augusto), *Elo* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó/Lílian), *De Del Rei a Vila Boa* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó/Yuri Popoff), *Serra Dourada* (Dimerval Felipe da Silva - Bororó), *Vão das almas Nação Kalunga* (Dimerval Felipe da Silva Bororó). Para o compositor, este CD consiste em

[...] um trabalho que dialoga com variadas manifestações culturais goianas, buscando também elementos de outros estados e todas aquelas manifestações culturais que podemos traduzir como correntes socioculturais as quais nos deram origem, tais como as provindas dos troncos Banto e Ioruba, tronco latino, neolatino e celta-ibérico e a tradição moçárabe (...). Como resultado, pudemos atingir uma identidade própria trabalhando com diversos elementos para obtenção de uma estética e plasticidade diferenciadas (Entrevista com Bororó 2008)

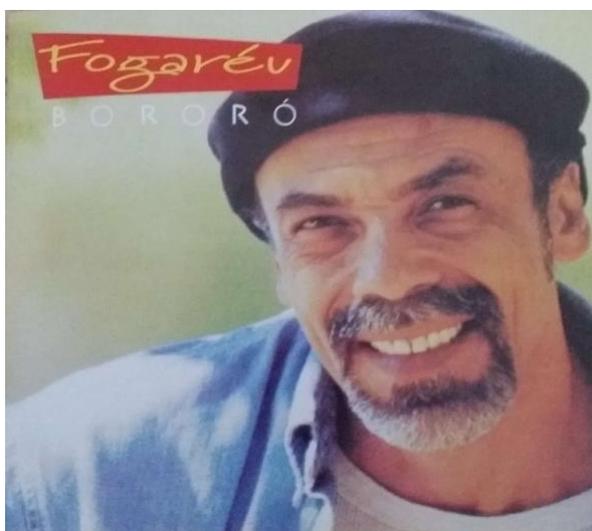


Figura 1: Capa do CD *Fogaréu*, que traz a foto de Bororó. Foto de KIM-IR-SEN (2003)

Bororó considera que o CD *Fogaréu*, cuja capa é evidenciada pela Figura 1, remete à sua condição de goiano, na relação com alguns dos processos de hibridação que realizou. Processos esses que falam também da condição sociocultural de sua ancestralidade africana/europeia e das peculiaridades que foram resultantes desse processo em terras goianas. O CD faz referência à procissão do *Fogaréu*, uma tradição goiana e manifestação popular que dramatiza a perseguição à Jesus Cristo, e que se efetiva através de um cortejo realizado na cidade de Goiás (antiga Vila Boa de Goiás) na Quarta-feira Santa. Bororó escolheu esta tradição como uma espécie de metáfora do conhecimento, do autoconhecimento, englobante de eventos, tradições,

personagens, que se entrecruzam na constituição de memórias afetivas e coletivas, de trajetórias que definem pertencimentos, estranhamentos, esquecimentos, que provocam questionamentos e preocupações sociais. No seu dizer, essa metáfora tem a ver com a

[...] chama da alma, chama do coração, chama efervescente da mente, busca incessante para respostas às questões humanas, sociais e culturais, que desafiam a vida nesse século conturbado. Busca do ser na sua essência, na sua profundidade, chama acesa buscando caminhos para elucidar os fatos através do meu trabalho... a chama da minha alma clamando por algo que pudesse traduzir, através da música e dos poemas de Carlos Ribeiro, uma imagem do nosso país, da nossa cultura (Entrevista com Bororó 2017).

Por outro lado, apesar da Procissão do Fogaréu se oferecer ao mundo como o “retrato festivo” de Goiás mais veiculado pela mídia televisiva, como expressão de ancestralidade, na verdade se constitui como “tradição inventada”, nos termos de Hobsbawn (2002), e, como tal, se fez produto híbrido. Um produto híbrido onde se mesclam diferentes temporalidades, imagens, sentidos, significados, sonoridades, gêneros e formas performáticas (Figura 2), embaralhando os diferentes atores envolvidos (agentes de turismo, políticos, empresários, dentre muitos outros) em uma polifonia áspera e pungente.



Figura 2: Montagem de fotografias da “Procissão do Fogaréu” realizada no ano 2007. Fotos e montagem realizadas pela pesquisadora Ana Guimomar Rego Souza (2007).

O “mote” sonoro da Procissão do Fogaréu<sup>8</sup> (Conferir QR Code) é evidenciado em apenas três das músicas constantes: *Janelas de Goiás* (faixa1), *Fogaréu* (faixa3) e *Tochas da fé* (faixa5). As demais faixas fazem alusão à Festa do Divino Pai Eterno de Trindade, às Romarias de Carros de Bois, às Festas do Divino, as Cavalhadas,

<sup>8</sup>QR Code 1. Paisagem Sonora da Procissão do Fogaréu. Gravação e edição de Ana Guimomar Rêgo Souza e Paulo Guicheney Nunes



às Folias de Reis e do Divino, no mesmo contexto plural de intenções e significações já mencionado. Aludem também a personagens emblemáticos da cultura goiana, como os catireiros e violeiros, e a outros menos visíveis, como o povo Kalunga, com o qual Bororó conviveu mais de perto, responsável por importantes reflexões do compositor sobre o poder retórico e social de suas manifestações musicais.<sup>9</sup> Estas abordagens inspiraram também o mosaico de imagens que pode ser visualizado na contracapa de CD, ilustrado pela Figura 3, que, juntamente com a letra da música *Janelas de Goiás*, chama atenção de forma significativa para manifestações culturais goianas que devem “abrir as janelas de Goiás” para o Brasil, já que fazem parte dele e não são conhecidas pela maioria dos brasileiros.

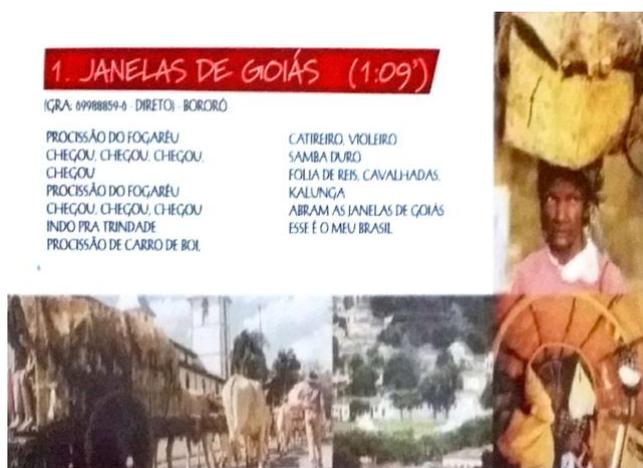


Figura 3: Mosaico de imagens presente na contracapa do CD Fogaréu. Fotos e montagem realizadas pelo próprio Dimerval Felipe da Silva – Bororó (2003).

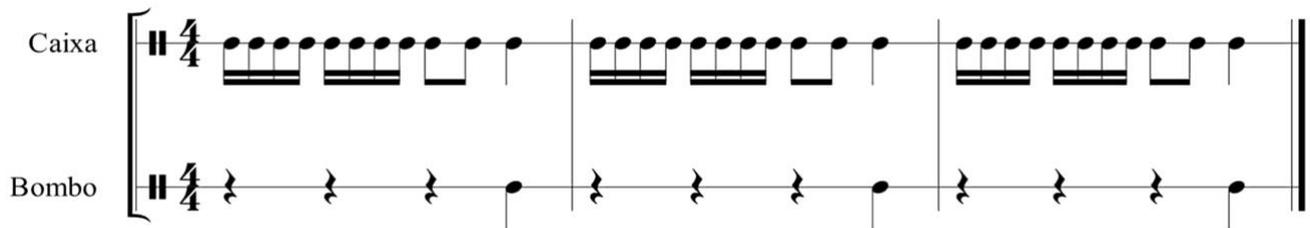
*Janelas de Goiás* (faixa1 - QR code<sup>10</sup>), portanto, letra e música de autoria de Bororó, funciona como uma espécie de prólogo para o CD: um “canto de entrada” aos moldes das Folias, anunciando o conjunto de tradições lembradas; uma colagem de imagens do que se considera, costumeiramente, marca de goianidade, abertamente explicitado em sua letra. O próprio CD, na sua condição midiática, e a peculiaridade da contracapa, uma montagem que clama o pertencimento de Goiás ao Brasil, colocando em foco letra e fotos que deixam em evidência realidades socioculturais brasileiras, revelam naturalmente o resultado das produções culturais e midiáticas com eles implicados. Junto aos símbolos e significados que evocam, dentre outros elementos, ajudam a forjar a transversalidade dos poderes oblíquos já mencionados.

Em termos musicais, *Janelas de Goiás* traz as marcas dos cantos devocionais das Folias, das danças de São Gonçalo e Santa Cruz, ou seja, um canto de entrada que, diferentemente dos cantos de folia originais,

<sup>9</sup> Em conversa informal junto aos alunos e professores da disciplina Música, Cultura e Sociedade do PPG da *Escola de Música e Artes Cênicas* da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) no mês de outubro de 2017, Bororó falou de suas fortes impressões quando em contato com a música desta comunidade, a constatação de que os músicos falavam com o corpo e com a voz sobre a sua realidade sócio-histórico e cultural, sua ancestralidade, atualidade e perspectivas, o que fez com que estreitasse mais o contato com eles e incorporasse em sua música elementos que também remetiam a circunstâncias desta realidade. Isso sem deixar de trabalhar esses elementos no universo musical híbrido, que sempre se apresentou perpassado por poderes oblíquos, que, neste caso, resultou o CD *Brasil Nação Kalunga*.

<sup>10</sup> **QR Code** é um código de barras bidimensional que pode ser lido por *smartphones*. Para ler o QR Code: a) instalar no seu celular o *aplicativo QR Code leitor*; b) em seguida, abrir o aplicativo e posicionar a câmera do seu dispositivo sobre o código e aguardar que a leitura seja feita.

cantados em terças, é realizado em uníssono por vozes masculinas. *Janelas de Goiás*<sup>11</sup> apresenta a forma binária "AB" (aliás, como a maioria das músicas deste CD). A parte "A" inicia com o toque do bombo e caixa clara<sup>12</sup> (Exemplos 1 e 2), que conduz os passos acelerados dos Farricocos na Procissão do Fogaréu. Na parte "B" observa-se a intervenção do ponteadado de uma viola caipira que acompanha uma voz solo masculina.



Exemplo 1: Grafia aproximada do "Toque 1" da Procissão do Fogaréu. Fonte: Transcrição de Manassés B. Aragão.



Exemplo 2: Grafia aproximada do "Toque 2" da Procissão do Fogaréu. Fonte: Transcrição de Manassés B. Aragão

*Tochas da Fé*<sup>13</sup> contrapõe aos versos alusivos à Procissão do Fogaréu e aos seus ecos rítmicos<sup>14</sup>, vozes que contrariam o estereótipo da goianidade: harmonias e intervenções do sax-soprano de caráter jazzístico que aparecem em contraponto com ritmos contramétricos de matriz africana, se opondo e desconstruindo o caráter marcial da Procissão, evidenciando e chamando atenção para a sua inserção no cenário pós-moderno. Circunstância que aponta para novas possibilidades interativas, mas também para um significativo conflito entre sonoridades culturais. No final, há uma referência a Debussy por meio de uma escala

<sup>11</sup>QR Code 2. *Janelas de Goiás* (Faixa 1 do CD *Fogaréu*).



<sup>12</sup> O toque do bombo e caixa clara aparece em releitura da base rítmica de caráter marcial da procissão.

<sup>13</sup>QR Code 3. *Tochas da Fé* (Faixa 5 do CD *Fogaréu*)



<sup>14</sup> A célula rítmica realizada pela caixa durante a Procissão do Fogaréu que faz intervenções durante toda música.

hexafônica tocada pelo saxofone sobre Acorde de Mi maior com 11ª aumentada - E (#11), que a experiência de Bororó com outra dimensão cultural, com construções harmônicas peculiares a essa dimensão. Por outro lado, a base rítmica em *Tochas da Fé* realizada pelo afoxé e pelo contrabaixo, em contraponto com a contrametricidade do bombo, se caracteriza pela batida regular sem acentuações, o que aponta para a herança do rock. Mantido como um baixo contínuo durante toda a música, esse *groove*<sup>15</sup>, evidenciado pelo Exemplo 3, foi realizado por Bororó em estúdio com auxílio de tecnologia.

The image displays a musical score for three instruments: Whip, Electric Bass (E.B.), and Brake Drum (B. Dm.), arranged in four measures. The time signature is 4/4. The Whip part consists of a continuous eighth-note pattern. The Electric Bass part features a steady eighth-note line. The Brake Drum part shows a sparse, rhythmic pattern with occasional accents. The score is divided into four measures, with measure numbers 2, 3, and 4 indicated on the left side of the staves.

Exemplo 3: Registro aproximado do *groove* de *Tochas da Fé*. Fonte: Transcrição de Manassés B. Aragão.

Vivências culturais e musicais diversas se evidenciam, portanto, entrecruzando sonoridades que traduzem sentidos e significados, numa circunstância que mais uma vez aponta para poderes oblíquos, para a constatação da tradição reverenciada junto à inevitabilidade das interferências globais e tecnológicas, num cenário marcado pelas peculiaridades da pós-modernidade conforme descrita por Harvey (2012) e Hall (2014).

<sup>15</sup> *Groove* é uma expressão bastante utilizada no contexto da música popular, indicando quando os sons encaixam ou combinam de forma satisfatória. No caso específico da bateria, o *groove* é descrito como um padrão rítmico. Um dos exemplos mais comuns de *groove* é a combinação de bateria com um baixo.

Em *Fogaréu*<sup>16</sup> (Faixa3) Bororó se afasta de evocações mais literais, parece buscar a força dionisíaca e o barroquismo da procissão. O diálogo entre dimensões culturais diferentes é percebido já na instrumentação utilizada na música: quarteto de cordas, violão base, violão solo, contrabaixo elétrico, bateria, flauta solo e coro. A linha do violão solo faz referência à cultura moçárabe em evocação às origens ibéricas da Procissão do Fogaréu. A estrutura rítmica e harmônica de *Fogaréu* apresenta ecos da África subsaariana em função da presença de polirritmia própria dessa região, como, por exemplo, a execução simultânea de dois compassos (6/8 e 3/4): no começo e no meio da obra, o que pode ser observado no Exemplo 4.

The musical score for 'Fogaréu' is presented in four staves. The top staff, 'VI. Solo', shows a melodic line in G major with a 'D' chord box above it. The second staff, 'VI. Base', shows a bass line with chords D9sus4, G9/D, and D9sus4. The third staff, 'B.E.', shows a bass line with a 3/4 time signature. The bottom staff, 'Btria.', shows a drum line with a 6/8 time signature and two '2' markings. The score is in G major and features a complex rhythmic structure with simultaneous 3/4 and 6/8 time signatures.

**Exemplo 4: Recorte de *Fogaréu*: presença simultânea do compasso 3/4 e do compasso 6/8 e um exemplo de harmonia jazzística (c. 71-76). Fonte: Transcrição de Manassés B. Aragão.**

Novamente lembrando o ritual da procissão, a música apresenta uma parte vocal realizada por solo masculino em melodia sem letra (vale lembrar que outrora apenas homens participavam da procissão). O processo de hibridação se torna ainda mais complexo com a utilização de uma harmonia jazzística em contraponto com a harmonia modal no violão (os modos dórico e eólio remetendo a uma atmosfera mais devocional e o mixolídio à música ibérica), o que pode ser conferido nos Exemplos 5, 6 e 7. O resultado é uma música de contrapontos sonoros expressando os paradoxos culturais da Procissão do Fogaréu que, no limite, são os paradoxos do ser, em especial do ser latino-americano com sua história acentuadamente híbrida, e que hoje interage com o cenário plural e globalizado como se apresenta na pós-modernidade.

<sup>16</sup>QR Code 4. *Fogaréu* (Faixa 3 do CD *Fogaréu*)





Exemplo 5: Recorte de *Fogaréu*: trecho modo Dórico (c. 5-8). Fonte: Transcrição de Manassés B. Aragão.



Exemplo 6: Recorte de *Fogaréu*: trecho no modo Eólio (c. 11-16). Fonte: Transcrição de Manassés B. Aragão.



Exemplo 7: Recorte de *Fogaréu*: trecho modo Mixolídio (c. 121-129). Fonte: Transcrição de Manassés B. Aragão.

Nas demais obras que integram o CD, Bororó continua com as suas interações significativas, conforme já mencionadas, embora agora estabeleça um diálogo maior com outros gêneros, abrindo sua manufatura para o diálogo com a cultura *pop*, com a milonga, com gêneros camerísticos, com o *smoth jazz*, com gêneros brasileiros como o calango, o samba, a bossa nova, com cânticos do devocionário católico, com canções ibéricas, e com ritmos e timbres das músicas dos Kalunga. *Quanto Terém Tu Tem* (faixa2), por exemplo, vincula-se à temática da Folia Reis, com sonoridades que hibridam viola caipira, timbre anasalado, percussão, contrabaixo elétrico que traz acentos do *pop* e do *Jazz*, além de um *ostinato* que se aproxima da “linha guia” de raiz africana. Em *Caminho das Pedras* (faixa4), peça instrumental, “viaja” para o Cone Sul trazendo ecos da milonga, cruzados com terças caipiras e ritmos da catira. Já a instrumental *São Luiz dos Montes Belos* (faixa6) evoca novamente a sonoridade dos cânticos das Folia de Reis, mas agora entrecruza com o *Smoth Jazz*, uma concepção análoga à proposta de Chico Science & Nação Zumbi. *Elo* (faixa7), por sua vez, é baseada no ritmo do Calango, misturado, nos vocais, a elementos da rítmica africana e do samba, a harmonias do jazz e da bossa nova. *Vai Lá Vem Cá* (faixa8) revela duas atmosferas sonoras, a primeira ligada à música africana e a segunda ao samba de roda e ao samba duro. *Ladainha* (faixa9) apresenta uma introdução rítmica repetida obsessivamente, evocando a atmosfera sonora das cantilenas, uma letra que joga com apropriações populares do latim, e um suporte musical que ora traz ecos de recitativos católicos (medieval e devocional), ora trabalha com uma exploração sonora aos moldes de determinadas tendências vanguardistas, cruzando sempre com uma “linha guia” aos moldes africanos.

*De Del Rey a Vila Boa* (faixa10), já começa com uma melodia executada em uníssono pela flauta e pelo contrabaixo. Uma atmosfera camerística perpassa a obra, sendo reforçada pelos comentários dos dois

instrumentos cruzados com solo de guitarra jazzísticos. No final, as vozes novamente levam ao canto devocional. *Serra Dourada* (faixa11) remete ao gênero bossa nova com acentuado caráter jazzístico, observado na configuração do solo de guitarra e do solo do piano. *Na orelha do Pandeiro* (faixa12) já evidencia um tipo de samba-enredo que dialoga com elementos da música ibérica e africana; o coro e o contrabaixo realizam uma melodia de origem africana e o solista realiza uma linha melódica de "sabor" espanhol. A última música do CD, *Vão das Almas* (faixa13), se constitui, nas palavras de Bororó, numa introdução ao seu próximo CD – *Brasil Nação Kalunga*. Aqui o *pop* hibrida-se com timbre e ritmos africanos, chamando atenção para a retórica da performance musical desse povo, que diz da sua circunstância sócio-histórica. Durante toda a música pode ser ouvido o toque de uma guitarra africana com seu timbre agudo; a base rítmica também privilegia a África subsaariana.

Mesclas culturais diferentes continuam a se entrecruzar nestas obras, portanto, repetindo a circunstância em que diferentes temporalidades, aspirações, sentidos, significados, circunstâncias midiáticas, diferentes interesses e "usos" também se entrecruzam, trazendo à tona a obliquidade dos poderes já mencionada, inerente ao processo de hibridação cultural observado por Canclini (2011), que não perde de vista a América Latina no cenário global contemporâneo. Processo de hibridação que traz à tona negociação cultural, superposição de uma forma de poder sobre as outras, como já observado, mas que têm sua eficácia a partir da "obliquidade que se estabelece na trama" (Canclini 2011, 346).

## 5. Fios tecidos com astúcia em trama híbrida...

Buscando integrar significados e práticas goianas com elementos culturais nacionais e internacionais, em um contexto em que, juntos, formam um complexo maior significativo, sem prescindir das produções, projetos culturais e possibilidades midiáticas, consciente da sua função social e cultural como "artista liminar", Bororó "tece com astúcia" fios que se entrelaçam na trama híbrida que produz. Circunstância que leva à constatação de que a hibridação cultural realizada em sua trajetória vital e em sua poética evidencia representações forjadoras de processos identitários, processos esses sempre em construção (Chartier 2002; Hall 2014). Processos resultantes, por um lado, de circunstâncias existenciais mais ou menos naturais ao contexto da formação cultural dos povos latino-americanos na sua relação com a trama pós-moderna (Vargas 2007), e, de outro lado, de uma opção ética e estética conscientes, o que remete novamente aos "poderes oblíquos" de Canclini (2011), à negociação de poderes inerente ao processo de fazer interagir diferentes mesclas culturais, à conversão da multiculturalidade em interculturalidade. Isto em uma circunstância em que essas mesclas são desconstruídas e reconstruídas em outro contexto e objetivadas através de formas/estéticas capazes de colocar junto e em interação, conflitos, aspirações, significados e experiências sociais, conforme palavras do próprio compositor, ao se referir ao projeto que desenvolveu junto aos calungas<sup>17</sup>. Usando as palavras de Haesbaert (2012), processos híbridos semelhantes aos trabalhados por Bororó incorporam

[...] "saídas" intermediárias ou, literalmente, "fronteiriças" como aquelas que, em nome do domínio da multiplicidade e da mobilidade, defendem a ideia de uma espécie de "vida no limite" ou no "limiar", num mundo de identidades mescladas, "mestiças", "híbridas" ou,

---

<sup>17</sup> Conversa informal junto aos alunos e professores da disciplina Música, Cultura e Sociedade do PPG da *Escola de Música e Artes Cênicas* da Universidade Federal de Goiás (EMAC/UFG) no mês de outubro de 2017. Ver nota de rodapé 9.

"transculturadas" – mundo em que este discurso do hibridismo tem um claro sentido de positividade, de tomada de posição a ser defendida e estimulada (Haesbaert 2012, 28).

Não se trata, pois, de trocas culturais forçadas pela pressão de uma cultura hegemônica sobre outra, como no caso de sociedades colonizadas, o que, conforme Burke (2006), pode resultar em perdas culturais. Ao contrário, é um processo de mão dupla, que, segundo ainda Canclini (2011) "não é ingênua", ao contrário, "é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não quer ou não pode ser hibridado" (2011, XXVII). Vargas (2007), fundamentado neste autor, observa ainda que

O estado híbrido, de outra forma, não se reduz a dualidades e muito menos a meras interações; por incorporar elementos múltiplos, não se subordina a sínteses rasas. Nem mesmo se coloca como superação de estágios anteriores, pois não anula, necessária e totalmente, os elementos colocados em contato no início de sua formação: o híbrido pode pressupor manutenção ou sobreposição dos elementos que o antecederam, não havendo a dinâmica simplista da superação. Sua complexidade está na manutenção das rebeldias inesperadas de múltiplas e variáveis determinações, e não se fecha em superações de contradições ou sínteses positivas. (Vargas 2007, 22)

Trata-se de um processo de mão dupla, portanto, onde as culturas se encontram, se retro-alimentam, ou, mesmo, se estranham e se rechaçam sem perder de si, forjando novas circunstâncias identitárias. Citando Young (2005), é um "(...) quebrar e reunir ao mesmo tempo e no mesmo lugar: diferença e igualdade numa aparentemente impossível simultaneidade" (Young 2005, 32). Em outras palavras, dito de uma forma bem simplista e imediata, sem pretender aprofundar mais sobre um processo que, através dos relatos transcritos neste texto, já mostrou ter consciência de sua amplitude, Bororó diz sobre a sua poética:

Comecei a pensar na questão da fusão, porque muito se fala, mas muita gente não entendeu o que quer dizer esse termo. Quando partem para a prática, ficam perdidos e acabam indo para o óbvio. Exemplo: não podemos considerar fusão quando se junta samba e baião, porque ficaria uma fusão primária, porque não se faz uma fusão a partir de dois ou mais elementos sem desconstruí-los, é preciso que eles em primeiro lugar sejam desconstruídos, para que se possa construir um novo elemento. Portanto, se temos samba e baião evidentemente teremos como resultado um terceiro caminho. Desta forma, pode-se construir um compasso quaternário da seguinte forma: utiliza-se dois compassos, um de samba e um de baião, escrevendo respectivamente as suas células rítmicas, posteriormente, elementos de ambos os compassos são retirados e a fusão acontece quando se junta os dois compassos em um só. Tendo em mente que se uniu aquilo que restou, teremos aí um novo elemento rítmico, podemos chamar isso de *groove*, que é o que dizem hoje em dia (Entrevista com Bororó 2017).

É o que parece acontecer na obra de Bororó, embora não se deva perder a ciência de que nesse processo o compositor coloca também em ação a sua preocupação social e histórica, sobretudo referente à circunstância europeia/africana do povo brasileiro e, em especial, do povo Kalunga. Isto, acrescido do entrecruzar de sentidos e significados diversos, sem deixar de apelar para os recursos midiáticos, técnicos e culturais que lhe são oferecidos pelo cenário pós-moderno, para o uso significativo de elementos musicais globalizados como o jazz e o rock, por exemplo. Temos o novo, portanto, nesse processo de hibridação

cultural, segundo as próprias palavras do compositor. Temos o novo a partir da desconstrução e reconstrução do que passa a interagir, e, sobretudo, a colocar em ação a transversalidade de poderes oblíquos.

Se todos os elementos do processo, conforme aqui abordado, e as próprias palavras do compositor forem levados em consideração, poderia se falar também em um "hibridismo antropofágico" nos termos de Haesbaert (2012), lembrando Oswald de Andrade no seu "Manifesto Antropofágico"? Uma espécie de "destruição criadora"? É o que emerge realmente dos depoimentos e da análise do contexto de vida e musical de Bororó em relação com a sua obra. Em outras palavras: "Romper a 'cultura messiânica' do colonizador com a cultura liminar, 'antropofágica', dos povos originários. Nada de fins preconcebidos, teleologia rumo à redenção divina, mas o refazer constante do Outro – e de si mesmo" (Haesbaert 2012, 33). Uma lógica própria da "sensibilidade barroca": "a do terceiro incluído" ou a inclusão que mantém juntos elementos perfeitamente heterogêneos, que não quer ultrapassar as contradições em uma síntese perfeita, mas ao contrário mantê-las enquanto tais, para mencionar Maffesoli citado por Souza (2007). Um tipo de sensibilidade agregando os indivíduos por uma "nebulosa afetiva", "cuja paixão operante faz reviver a graça-de-sentir-em-comum, e (...) se compõe pelo fluxo do imaginário atuando no jogo das formas sociais: o estético, o religioso, o ético, o não lógico, a paixão, o trabalho etc. (Maffesoli citado por Souza 2007, 55).

## 6. Conclusão

A "goianidade" na obra de Dimerval Felipe da Silva – o Bororó - não foi analisada a partir de concepções que reconhecem como representação de identidade tão somente tradições regionais tidas como instâncias culturais "puras" ou "autênticas". As reflexões que emergiram dos processos percorridos demonstraram que Bororó, nos seus processos identitários, interagiu com uma soma de sentidos e significados ligados a culturas, tradições, circunstâncias e temporalidades distintas, efetivou um processo forjador de identidades de fronteiras, revelou o entrecruzar de poderes que se apresentaram na sua obliquidade, uma cultura compósita maturada tanto na heterogeneidade de suas fontes, técnicas e campos de produção, quanto na negociação entre elementos díspares. Para se chegar a essas observações, não houve apenas a constatação e definição de mesclas culturais existentes nas obras analisadas, mas todo um processo, na sua amplitude, foi observado. Mais uma vez Canclini (2011) pode ser citado quando afirma "que o objeto de estudo não é a hibridez, mas, sim, os processos de hibridação" (Canclini 2011, XXII). No caso deste artigo, essa foi a preocupação, daí poder falar em transversalidade de poderes oblíquos e em uma "destruição criadora" que prevê um tipo de sensibilidade que agrega indivíduos na diferença. Transversalidade de poderes oblíquos que acontece através de uma "nebulosa afetiva" que se "compõe pelo fluxo do imaginário, atuando no jogo das formas sociais" (Maffesoli citado por Souza 2007, 55), em que hegemônicos e subalternos incluem movimentos de afeto ao realizarem atividades solidárias ou cúmplices, respeitando neste contexto de trocas e cruzamentos o que não se deixa hibridar, ou não quer ou não pode ser hibridado.

## 7. Referências

- Bhabha, Homi K. 2014. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Bernd, Zilá, e Lopes, Cicero Galeno. (Org.) (2004). *Identidades e Estéticas Compósitas*. Porto Alegre: PPG Letras/La Salle.
- Burke, Peter. 2006. *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo: Unisinos.

- Chartier, Roger. 2002. *A História Cultural entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Difel.
- Canclini, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas*. 2011. São Paulo: Edusp.
- Cattani, Icleia Borsa (Org.) 2007. *Mestiçagem na arte contemporânea*. Porto Alegre: Editora da UFRS.
- Ferrara, Lawrence. 1984. Phenomenology as a tool. In *Musical Quarterly*. 355-373
- Geertz, Clifford. 1989. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTCbaert
- Haesbaert, R. Hibridismo Cultural – antropofagia identitária e transterritorialidade. In: Barthe-Deloizy, F; Serpa, A. (Org.). 2012. *Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia*. [Online]. Salvador. EDUFBA. Salvador: L'Harmattan. Available from SciELO Books <http://books.scielo.org>
- Hall, Stuart. 2014. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro:DP&A.
- Harvey, David. 2005. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume.
- Harvey, David. 2012. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola.
- Hobsbawn, Eric. 2002. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra.
- Martin-Barbero, Jesus. 1996. *Dos meios às mediações*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Moscovici, Serge. 1978. *A representação social da psicanálise*. Rio de Janeiro: ZAHAR.
- Previtalli, Ivete Miranda. 2013. Reflexões sobre Hibridação, sincretismo e tradução no Candomblé Angola Paulista. *Revista ponto – e – vírgula* 14. 21-40.
- Silva, Dimerval Felipe (2003). *Fogaréu*. GBS Music Studio/RJ.Cia. Dos Técnicos/RJ (Cordas), E. G. Estúdio/RJ.CD.
- Souza, Ana Guimomar Rego. 2007, Ethos Barroco. In Souza, Ana Guimomar Rego. *Paixões em cena: a semana santa em Goiás (Séc. XIX)*. Tese. (Doutorado) – Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas. Departamento de História.
- Vargas, Herom. 2007. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Young, R. 2005. *Desejo colonial*. São Paulo: Perspectiva.