

## ISSO É CARIMBÓ (?)

### Hibridismo e simulações na canção da banda Do Amor

Enderson OLIVEIRA<sup>1</sup>

#### RESUMO

Neste ensaio procuro demonstrar que o processo de “hibridismo cultural” parte não somente da mistura e/ou apropriação plural de diversos códigos estéticos em um mesmo objeto, mas também é resultado da busca pela apresentação/representação de situações, hábitos e experiências que, em geral, não são comuns a determinada região e/ou cultura. Estas simulações estão presentes na música contemporânea através das composições ou da constituição sonora de determinadas canções. Para demonstrar isso, utilizo como principal objeto de análise a canção “Isso é carimbó”, da banda brasileira Do Amor, que busca reproduzir, com adaptações, o carimbó, um dos ritmos tradicionais da Amazônia brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** hibridismo cultural; Simulações; música contemporânea; carimbó; Amazônia.

#### 1. Considerações iniciais

O período contemporâneo apresenta uma série de nuances que, embora sejam por vezes confusas e contraditórias, em comum apresentam o fato de se constituírem em pontos de partida para discussões sobre conceitos, identidades, estéticas, culturas. Rediscutem-se fronteiras e processos nos mais diversos campos, como nas artes e culturas: dicotomias como erudito e popular, alta e baixa cultura, cultura regional e global, entre outras, apresentam-se como fronteiras cada vez mais fluidas, discutíveis, quiçá ultrapassadas.

Como afirma David Harvey, atualmente privilegia-se “a heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras do discurso cultural” (2003, p.19): assim, não é somente uma série de representações e modos de linguagens artísticas que são (re)elaborados. Neste contexto, ganhou força a ideia de “hibridismo” ou “hibridez”, processo pelo qual manifestações artísticas e culturas manteriam um diálogo maior entre seus códigos estéticos e se tornariam mais sincréticas, interseccionadas. O antropólogo sueco Ulf Hannerz se refere a termos similares à “hibridez”, como

---

<sup>1</sup>Jornalista; Mestre em Ciências Sociais (Antropologia); professor na Faculdade Paraense de Ensino (Fapen) e na Faculdade Pan Amazônica (Fapan). Repórter no Diário On Line (DOL) e coordenador na Agência Experimental de Comunicação. E-mail: enderson.oliveira12@gmail.com.

colagem, mélange, miscelânea, montagem, sinergia, bricolagem, criolização, mestiçagem, miscigenação, sincretismo, transculturação, terceiras culturas, e outros termos; uns são usados só de passagem, como metáforas sintéticas, outros reclamam um status analítico maior, outros, ainda, têm uma importância apenas regional ou temática. Na maioria das vezes eles parecem sugerir uma preocupação com forma cultural, com produtos culturais (...); algumas palavras parecem, mais do que outras, dizer respeito a processo.

*Hibridez parece ser atualmente o termo genérico preferido, talvez por derivar sua força, como “fluxo”, de uma fácil mobilidade entre disciplinas (1997, p. 26, grifo meu).*

Destarte, não só os antropólogos se referem ao hibridismo: tanto o termo como o processo de hibridez se tornaram interdisciplinares e transdisciplinares. Um dos principais pesquisadores a analisar estas relações é Nestor Garcia Canclini, em especial em seu livro *Culturas Híbridas* (2003). Em que pese a variedade de campos e análises de objetos, a noção de hibridismo cultural “unicamente” como mistura de códigos artísticos díspares parece prevalecer<sup>2</sup>.

Neste ensaio, levando em conta a Antropologia semiótica ou interpretativa de Clifford Geertz, considero a cultura

Como sistemas de signos interpretáveis (o que eu chamaria de símbolos, ignorando as utilizações provinciais), e não um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (1989, p.10).

Assim, sem deixar de lado que

Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu moto-perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários

---

<sup>2</sup>Importante observar que as análises de Canclini não são somente relacionadas a estas misturas, como se as mesmas não fossem resultado de um processo mais amplo. O próprio autor deixa claro o quanto e de que modo as questões políticas e ideológicas que o debate sobre o hibridismo possui. Em artigo que “revisita” seu livro *Culturas Híbridas* (cuja primeira edição foi publicada em 1990 no México), Canclini esclarece que seu propósito *ha sido elaborar la noción de hibridación como un concepto social* (1997, p.109). Citando Jean Franco, afirma que *Culturas Híbridas* é um livro em busca de um método e *como la búsqueda de ese método, y de articulaciones entre las disciplinas que trabajan por separado esos campos (estética, antropología, sociología y comunicación), son aún tareas en proceso, veo ese libro como algo abierto, al que se puede entrar y del que se puede salir de muchas maneras.* (Canclini, 1997, p.109).

sentidos, até mesmo conflitantes entre si. (PARANHOS, 2004, p. 24)

E observando *através da* (Geertz, 2008, p. 70) canção “Isso é carimbó”, da banda Do Amor<sup>3</sup>, objetivo fazer apontamentos sobre possíveis motivações para a produção de alguns objetos estéticos “híbridos”: a busca pela apropriação e representação de situações, experiências e hábitos que, se não são possíveis de serem realizados (por fatores históricos, geográficos ou de outra ordem), ao menos são possíveis de serem simulados.

## 2. Culturas, territórios e fluxos no período contemporâneo

Ao se referir a “aceleração” e “compressão” do tempo e espaço (2003, p. 219), David Harvey observa o processo pelo qual, através de inovações tecnológicas e modificações socioculturais, diversas condições de experiência e processos de identificação são alterados. Estas modificações influenciam, não raramente, na produção e consumo de produtos estéticos.

Uma das modificações ocorre pela “desterritorialização” dos indivíduos e povos, como afirma Affonso Romano de Sant’Anna (2003). Segundo a visão tanto quanto apocalíptica do autor, “pessoas e culturas perdem suas raízes e ficam num delírio deambulatório pelos *shoppings* e outros espelhos sem alma. E a globalização quer isto. Que sejamos todos um mesmo e único mercado”. A pós-modernidade que descontextualiza as pessoas e desterritorializa as culturas é cada vez mais “presente”, acrescenta (2003).

Paralelas (ou intrínsecas) a este processo de “descontextualização e desterritorialização”, é possível observar a emergência e fortalecimento do ciberespaço, que torna possível a “desespacialização”<sup>4</sup>. Ella Shohat e Robert Stam acrescentam afirmando que, ao entrar em contato com indivíduos nunca vistos, os consumidores dos meios de comunicação eletrônicos podem ser afetados por tradições com as quais não possuíam

---

<sup>3</sup> Banda brasileira criada em 2006 e composta por Gabriel Bubu (guitarra), Gustavo Benção (guitarra e voz), Marcelo Callado (bateria e voz) e Ricardo Dias Gomes (baixo). Em 2010 o grupo lançou seu primeiro álbum, com o nome “Do Amor”, que apresenta ritmos e influências diversos, como a lambada, rock, pop, por exemplo. Em 2013, foi lançado o segundo disco, “Piracema” e, em 2015, um EP com quatro faixas denominado “Aperitivo for Destruction”. Mais informações em <<http://doamor.bandcamp.com/>>. A canção citada está disponível em <<https://doamor.bandcamp.com/track/isso-carimb>>.

<sup>4</sup> (Des)espacialização significa, em primeiro lugar, que o espaço urbano não conta senão como um valor associado ao preço do solo e à sua inscrição nos movimentos do fluxo propagador: “(...) é a transformação dos lugares em espaços de fluxos e canais, o que equivale a uma produção e a um consumo sem qualquer localização” (Martín-Barbero, 1997, p.07).

qualquer ligação anterior (2006, p. 453). A disponibilidade e o fluxo via internet de arquivos de áudio, de música, é um bom exemplo disto, afinal possibilitam aos usuários da *internet* ter acesso, de algum modo, a inúmeras bandas, músicos, canções em poucos *clicks*.

Atento a esta miríade de processos e possibilidades, creio que observar canções que buscam representar e simular hábitos, situações e experiências, ou ao menos um ritmo, em geral comum(ns) a outra cidade e/ou região, é também notar o quanto objetos estéticos podem resultar sim de mistura de códigos, mas com a motivação da busca por tal simulação.

Indo além, é importante observar ainda que a simulação a que me refiro não é a de experiência coletiva de vida (*Erfahrung*, do verbo *fahren*, ir através de, atravessar, percorrer) que, segundo Walter Benjamin (2006), corresponde a ação humana que expande o significado de uma simples vivência (*Erlebnis*), associando a vida particular à vida coletiva e estabelecendo uma cadeia de referências e correspondências relacionadas também à memória (*Erinnerung*), mas sim de alguns hábitos, situações e mesmo ritmos que em geral são comuns a outras regiões.

Estas simulações podem ser evidenciadas na constituição sonora e/ou no “discurso” musical, quando os compositores apropriam-se de ritmos tradicionais de sua própria região ou de outro local, deixando claro isto nas próprias canções. Esta referência não significa necessariamente uma “simples” repetição de estilos ou mesmo pastiches<sup>5</sup>, mas um processo mais amplo, o da chamada hibridização cultural.

O que parece haver é, mais que uma ressignificação do processo de produção, de uma ressignificação da própria experiência (agora sim, *Erfahrung*, tal qual a conceituação benjaminiana), que não dialoga necessariamente e estritamente com seus contextos imediatamente perceptíveis. Sem deixar isto de lado, Canclini já afirmara que “há uma mudança de objeto de estudo na estética contemporânea. Analisar a arte já não é analisar obras, mas as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido” (2003, p. 151).

Este processo, então, aponta para uma relação mais complexa, um período em que as experiências dos indivíduos (sejam compositores ou consumidores) são cada vez mais fluidas e conectadas pelo ciberespaço. Pressupondo que as formas ligam-se aos espíritos

---

<sup>5</sup> Diferente do plágio e mesmo da paródia, o pastiche deve ser entendido como o imitar de um estilo único, peculiar ou idiossincrático (Jameson, 2002: pp.43-44), feito sem o objetivo de provocar o riso, satirizar, buscar a reflexão ou ser irônico. Em geral, visa uma “homenagem” a estilos ou obras anteriores, das quais se apreende o mais “peculiar” e se adapta “livremente”, respeitando-se as características originais, mas empregando-se também novas estruturas.

(Pinho, 2015), é que acredito que as composições, por exemplo, comuniquem o espírito de um uma época (*Zeitgeist*) em que não são somente as experiências dos sujeitos são mais “híbridas”, compartilhadas de modos diversos e fragmentados, mas também a estética de suas canções. Por sua vez, é importante notar que tais objetos estéticos ainda podem ser “retrabalhados” e ressignificados pelos indivíduos que os ouvem, por exemplo.

Levando estas nuances conta, o grande questionamento a ser respondido neste ensaio não é a pergunta que o nomeia: “Isso é carimbó?”. O foco é mais amplo e prevê a análise de canções que muitas vezes simulam outros ritmos e se estas simulações podem ser encaradas como mais um fator para a criação de produtos “híbridos”.

### **03. Isso é realmente carimbó? O hibridismo cultural como simulação**

Influenciada por diversos ritmos e gêneros, como já foi dito, a banda Do Amor em geral deixa clara esta diversidade, como ocorre em “Isso é carimbó”, em que tentam reproduzir, com adaptações, o carimbó, um dos ritmos tradicionais da Amazônia.

Em linhas gerais, pode-se dizer que o carimbó tem a origem de seu nome ligada ao instrumento base de percussão que permitiu sua criação: o “curimbó” que, de acordo com o historiador Câmara Cascudo (1972, p. 227), é fruto da junção das palavras “curi” (madeira) e “imbó” (ôca). O carimbó possui instrumental simples, com tambores acompanhados ou não de rabeça, violão, banjo, flauta, clarinete, maracas e matracas.

Em geral, as composições fazem referência a hábitos cotidianos da população (em especial dos “ribeirinhos”, moradores das proximidades dos rios de Belém ou de cidades do interior), às lendas que compõe o folclore regional ou mesmo às relações dos indivíduos com a natureza. Devido sua “simplicidade”, o carimbó é muitas vezes chamado (reduzido?) a orquestra ou som “de pau e corda” ou classificações próximas.

Importante notar que há uma série de discussões acerca da história, geografia e os ícones principais do carimbó, que são preteridas aqui. Uma delas diz respeito a ideia de “carimbó tradicional”, muitas vezes baseada em um carimbó belenense, resultado de diversas alterações e adaptações, principalmente com a inserção de outros instrumentos. Este cenário talvez tenha influenciado a banda Do Amor a construir seu carimbó “rocker”, que busca simular e se assemelhar o carimbó regional amazônico. Não se trata de um carimbó autêntico, mas sim um carimbó diferente, adaptado, simulado e híbrido.

Destarte, devemos observar que quase sempre as composições do carimbó fazem

algum tipo de referência ao local de procedência: se não citações diretas à cidade de origem dos compositores, ao menos referências a práticas e condições ribeirinhas que comunicam a prevalência de certas experiências comuns a determinados lugares.

Em “Isso é carimbó” esta característica também está presente. Não há uma referência ao local de origem da banda (Rio de Janeiro, região Sudeste do Brasil), mas sim uma marca “referencial”, afinal perguntam logo no início da canção: “De onde vem este balanço maneiro?”, o que é respondido no verso seguinte com “*Lá* de Belém do Pará” (grifo meu).

A dicotomia “aqui *versus* lá” é bem-marcada, evidenciando o quanto a produção pode até ser considerada um carimbó, porém não “autenticamente” paraense, feito *lá* no Pará, na Amazônia, distante da região central geográfica e econômica do país. Sobre esta relação, considero precisa a observação de Canclini quando afirma que “aqueles que não compartilham constantemente este território, nem o habitam, nem têm, portanto, os mesmos objetos e símbolos, os mesmos rituais e costumes, são os outros, os diferentes. Os que têm outro cenário e uma peça diferente para representar” (2003, p.190).

Assim, por mais que busque apresentar um carimbó, este é simulado, e a banda deixa claro isso. Não afirmam “aqui”, como se cantassem de/em Belém do Pará, mas sim um “lá”, indicando o distanciamento de sua origem geográfica e a origem do ritmo. Ritmo esse que como já foi dito é baseado principalmente em composições curtas, com poucos versos, o que é repetido também pelo Do Amor. Ora, “Isso é carimbó” possui apenas quatro versos, com a presença de um refrão marcante que é repetido diversas vezes, se assemelhando estilisticamente ao carimbó paraense. A canção se baseia em uma espécie de autoafirmação do ritmo, de “si mesma”:

*De onde vem este balanço maneiro?  
Lá de Belém do Pará  
E que balanço maneiro é esse?  
Isso é carimbó!*

Há, no entanto, uma “confusão” ao final da canção, quando os versos estão terminados e permanece somente o som da percussão e guitarras: neste momento um dos integrantes pronuncia “só na chinela, rapá, olha”<sup>6</sup> (sic) acompanhado de um som, da

---

<sup>6</sup> Disponível em sites de compartilhamento de letras de músicas, a letra de “Isso é carimbó” possui ainda os versos

onomatopeia “tchi tchi” produzida pelo arrastar de calçados, como chinelos. “Só na chinela” pode lembrar “arrasta chinela” ou “arrasta pé”, marca característica e mesmo estilística da dança de outro ritmo brasileiro, mas nordestino e não nortista, o forró.

Segundo Alfredo Oliveira (2000) a dança do carimbó é realizada em roda, os dançadores exibem volteios, requebros e estalam dedos feito castanholas. A mulher executa passos graciosos, nas pontas dos pés enquanto o homem faz curvaturas em torno da parceira e agachamentos para acompanhar um lenço caído no chão (...) a mulher tenta encubri-lo, levantando a barra da saia rodada num lance malicioso da dança, descreve Oliveira (2000, pp. 356-357). A dança, portanto, pode até possuir certo “arrastar” de pés, mas os dançarinos dançam descalços, logo não há possibilidade de “arrastar a chinela”. Obviamente, ao afirmar isso na canção o grupo não deseja que todas as pessoas que a ouvem dançam de acordo com o padrão tradicional do ritmo. Ainda assim, esta observação pode apontar para, mais que uma confusão de hábito, uma confusão de estilos, regiões e até mesmo de experiências, o que colabora para a observação de que um carimbó “autêntico”, em geral, é mais facilmente reconhecido ou observado por nortistas, em especial, paraenses.

Merece destaque ainda para esta análise um vídeo<sup>7</sup> desenvolvido pelo Programa Compacto, *videocast* de cultura da empresa Petrobrás, que registra o encontro de músicos de diversas regiões e gêneros musicais brasileiros, que conversam e apresentam músicas juntos. Um dos programas apresentou o encontro entre Aurino Quirino Gonçalves, o Pinduca<sup>8</sup> e a banda Do Amor.

Sobre este vídeo, é importante observarmos as roupas utilizadas pelos membros da banda: são coloridas, remetendo a algo mais caribenho, “mais carimbó”, se assemelhando de certo modo a vestimenta utilizada pelos dançarinos deste gênero e à roupa de Pinduca, que em geral se apresenta com calça branca e uma camisa estampada, com detalhes florais, vestimenta que passou a ser associada indiciamente ao ritmo.

Em que pese as referências utilizadas para tentar simular um carimbó, devemos observar que a própria banda não crê que tenha feito um “carimbó” realmente: em entrevista

---

“Solta a chinela rapaz, ó/ Faz junto, que nem eu” (sic). Entretanto, em nenhuma das versões analisadas este trecho está presente, mas sim o “verso” (ou “intervenção”) que aqui observo.

<sup>7</sup> Disponível no link <<https://www.youtube.com/user/vejacompecto>>.

<sup>8</sup> Cantor e compositor amazônico, é o principal responsável por modificações no carimbó “tradicional”: com a inserção de outros instrumentos, como guitarra, bateria e baixo, passou a também ser denominado “carimbó urbano”. Pinduca é conhecido como “rei do carimbó”. Seu *site* oficial é <<http://www.pinducacarimbo.com.br/>>. O episódio citado está Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=CIO83KIhl\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=CIO83KIhl_0)>.

concedida via e-mail no dia 27 de março de 2012, o vocalista e autor da composição Gustavo Benção, afirmou que “Isso é Carimbó” pertence a um novo gênero, o “Balanço Maneiro”, uma espécie de “novo caminho dentro do carimbó”.

A referência a este novo gênero segue o comentário (conselho?) feito por Pinduca no vídeo do Programa Compacto quando o “rei do carimbó urbano” diz quase em tom paternal ao baixista Ricardo Dias Gomes: “Por isso que eu falei pra vocês, o grupo de vocês devia batizar esse gênero que nós gravamos: o 'balanço maneiro'. O nome tá ótimo” (sic)<sup>9</sup>.

Pinduca, portanto, também não afirma que o que o Do Amor toca é um carimbó, mas um estilo semelhante, “balanço maneiro”. Talvez afirme isso buscando manter um mínimo de unidade entre todas as “correntes” do carimbó e assim evitar certa perda de sua estrutura inicial, sua base instrumental, poética e estilística. Uma dessas alterações do carimbó tradicional para o carimbó feito pelo Do Amor se baseia na já citada definição do mesmo como “orquestra de pau e corda”. No caso do carimbó da banda Do Amor, “o pau” não é dos tambores, mas sim das baquetas da bateria e “a corda” são das guitarras e do baixo, não da rabeça ou banjo.

Este “sincretismo” evidenciado em “Isso é carimbó” remete à definição de “hibridismo cultural” de Canclini (2003, p. 19), ou seja, “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Mais que isto, neste amplo e complexo processo rediscutem-se as articulações entre o que é nacional e o que é estrangeiro, e notam-se interconexões entre práticas sociais e econômicas, e não somente de movimentos, ideais ou códigos culturais (Canclini, 2003, p. 311).

Para o processo de hibridização cultural, como o demonstrado em “Isso é carimbó” e tantos outros produtos culturais contemporâneos, muito contribuem, segundo Canclini, outros fatores, como a descentralização das empresas, a simultaneidade planetária da informação e a adequação de certos saberes e imagens internacionais aos conhecimentos e hábitos de cada povo, além da disseminação dos produtos simbólicos pela eletrônica e pela telemática, o uso de satélites e o uso de computadores (2003, p. 310).

Indo além, estas novas possibilidades permitem novos tipos de experiências que,

---

<sup>9</sup> A entrevista está disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=OEZ8CTw-mbg>. Um questionamento que surge e se torna necessário é se esta nova “classificação” como “balanço maneiro” provocou uma nova subdivisão no carimbó ou a tentativa de sua simulação causou a criação de um novo estilo?



muitas vezes também híbridas, como já foi dito, terminam por influenciar os sujeitos a uma produção de objetos estéticos, como canções, igualmente “híbridos”. E no caso deste ensaio, este processo parte justamente da simulação de uma experiência tal qual a apresentada acima a respeito de “Isso é carimbó”.

Esta, porém, não é a única canção que pode ser compreendida como exemplo do que aqui proponho. Contudo, por questões adstritas ao espaço e por serem observações iniciais, não as analiso de modo detido, apenas cito brevemente tais canções, como:

i) “Congo reggae”<sup>10</sup>, da banda brasileira Casaca, em que há claramente a referência, e reprodução e diálogo do ritmo tradicional de seu estado (o Espírito Santo, Sudeste do Brasil), o “congo”, com o *reggae* jamaicano;

ii) “Fado tropical”<sup>11</sup>, de Chico Buarque e Ruy Guerra, que apresenta um fado português “tropicalizado”, onde prevalece a mistura de ícones, hábitos e relações Brasil-Portugal: a “linda mulata se veste com rendas do alentejo” e a Pororoca paraense deságua no Tejo lisboeta poetizado por Camões, por exemplo.

iii) “Sambassim”<sup>12</sup>, da brasileira Fernanda Porto, um “samba sampleado” construído com aparatos tecnológicos, criando uma espécie de “samba de DJ”. A canção demonstra o quanto é possível simular um ritmo de modos diversos e Fernanda Porto deixa claro isso ao afirmar que “nunca fui numa roda de samba/ dessas de partido alto/ quintal e varanda”, mesmo assim, “domina” toda a técnica do samba, o que lhe permite “responder” logo em seguida “mas o meu samba/ tem repique, tem batuque, vou samplear reco reco e agogô”.

iv) “Pepeu baixou em mim”<sup>13</sup>, também da banda Do Amor, clara referência à influência do chamado “frevo elétrico”, que influenciou guitarrista brasileiro Pepeu Gomes. É só pela influência de Pepeu, segundo a música, que a mesma se torna possível. Estão presentes ainda a referência a Dodô (Adolfo Nascimento) que, com Osmar Macedo, formou a dupla Dodô e Osmar, inventores do trio elétrico do carnaval baiano, que influenciou fortemente Pepeu Gomes;

v) Por fim, é relevante observar um grupo que colaborou para evidenciar e fortalecer o que

<sup>10</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=1rzbmZJhjZk>>.

<sup>11</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=To2Umtz23wk>>.

<sup>12</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=hlVJ7cBAqRQ>>. Uma análise mais detida sobre esta canção foi feita por Herom Vargas em “Essa é pra tocar no rádio” (2009).

<sup>13</sup> Disponível em <<http://doamor.bandcamp.com/track/pepeu-baixou-em-mim>>.

ora apresento neste ensaio. Trata-se do grupo japonês Y-no, formado em Tóquio em 2007 e que ficou famoso na *internet* por fazer um “pagode japonês” (Stamboroski Jr., 2010), simulando o ritmo brasileiro, com o uso dos mesmos instrumentos comuns ao pagode e até mesmo cantando em Língua Portuguesa, repleto de erros e confusões gramaticais e semânticas, perceptíveis em canções como “Querido meu amor”<sup>14</sup>.

Como se vê, a tentativa dos japoneses ao tentar reproduzir o pagode brasileiro se explica também pelas novas possibilidades nos fluxos comunicacionais, em especial mediados no ciberespaço<sup>15</sup>. O grupo, simulando um pagode brasileiro, cria um pagode, mais que japonês, transnacional.

Interessante observar, por fim, na matéria citada a afirmação de um brasileiro residente no Japão quando afirma “Eles tocam o pagode como ouvem”, o que aponta para o processo completo de comunicação, envolvendo emissor, mensagem, meio e receptor. A ressignificação (ou reconversão, como referida por Canclini) surge justamente na composição e se completa na nova experiência do ouvinte. E se renova, é claro, na possibilidade de reconstrução de ritmos, gêneros e mesmo experiências.

#### 4. Considerações Finais

Neste ensaio busquei levar em consideração a Antropologia semiótica de Clifford Geertz (1989), segundo a qual a cultura é meio privilegiado, fundamental objeto de pesquisa, em que se podem ter diversas compreensões não somente *a partir de*, mas principalmente *através de* seus “produtos”, manifestações (Geertz, 2008, p. 70), como canções. É justamente através de objetos estéticos que torna-se possível evidenciar formas, modos e compreensões de mundo, de experiências, de identidades.

Importante esclarecer que “Isso é carimbó” e as demais canções aqui referidas, muito brevemente, é verdade, para o que pretendo analisar e conceituar, não se constituem em pastiches, mas sim em experimentações em que é perceptível a busca pela simulação de situações, hábitos e experiências. Mais que isso: observá-las como objetos estéticos inseridos em um contexto e processo mais amplos, o do hibridismo cultural, talvez colabore para a

---

<sup>14</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=4XKGfziuw5c>>.

<sup>15</sup> Em matéria veiculada no programa Fantástico, da Rede Globo de Televisão, em 14 de fevereiro de 2010, os integrantes do grupo demonstram sua admiração pela música brasileira, em especial samba e pagode, que conheceram através da *internet*. A matéria está disponível no *site* Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=VYrNS-IxQ0w>.

confirmação de que

*La hibridacion sociocultural no es una simple mezcla de estructuras o practicas sociales discretas, puras, que existian en forma separada, y al combinarse, generan nuevas estructuras y nuevas practicas. A veces esto ocurre de modo no planeado, o es el resultado imprevisto de procesos migratorios, turísticos o de intercambio economico o comunicacional (Canclini, 1997, p. 112).*

Às vezes, também pode ser “prevista”, ao se buscar simular determinada experiência, acrescento ousadamente à passagem de Canclini. Como afirmou Ulf Hannerz ao referir-se ao período contemporâneo, muitas pessoas têm cada vez mais experiência tanto dos fluxos de formas culturais que costumavam se localizar em outros lugares quanto daqueles que acreditam pertencer à sua própria localidade (1997, p. 18), muitas vezes proporcionadas pelas céleres modificações comunicacionais que ocorreram principalmente no século XX.

Atento a isso e observando as nuances estéticas e culturais relacionadas ao processo de hibridização, não pretendi neste ensaio dar uma resposta definitiva sobre a importância da simulação nos processos de hibridização cultural e como ocorre. Pelo contrário: pretendi sim provocar, instigar a constituição e/ou observação de um novo tema e/ou problemática acerca de tal processo, que creio poder ser analisado em diversas representações estéticas, mas que por vezes não é considerado ou é deixado de lado.

Assim, objetivei neste breve ensaio, mais que apresentar uma grande sistematização acerca de objetos estéticos que resultam de um processo de hibridismo cultural e busca da simulação de uma experiência que não é comum à determinada região e/ou cultura, apresentar subsídios iniciais que possibilitem o desenvolvimento de futuras pesquisas mais amplas, de maior fôlego, tal como objetivo, acerca das imbricações entre hibridismo cultural e simulações.

## REFERÊNCIA

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1972.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas y Estrategias Comunicacionales. *Estudios sobre las Culturas Contemporaneas*. Vol. III, número 5. Universidad de Colima: Colima, México, 1997. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/316/31600507.pdf>>. Acesso em 08 mar 2016.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, Clifford. *O Saber local*. 10ª edição. Petrópolis: Vozes, 2008.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. Mana. Rio de Janeiro, Brasil, v. 03, n. 1, p. 07-39, out. 2009. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v3n1/2454.pdf>>. Acesso em 05 junho 2016.

HARVEY, D. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

JAMESON, F. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Cidade virtual: novos cenários da comunicação*. Revista Margem. Faculdade de Ciências Sociais da PUC-SP. São Paulo: Educ. n° 6., 1997. Disponível em: <<http://www.usp.br/comueduc/index.php/comueduc/article/view/334/331>>. Acesso em 17 ago. 2016.

OLIVEIRA, Alfredo. *Ritmos e cantares*. Secult: Belém, 2000.

PARANHOS, Adalberto. *A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo*. In: Revista ArtCultura. Uberlândia-MG, n.º 9, jul.-dez. de 2004. Disponível em <[http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%209/ArtCultura%209\\_adalberto.pdf](http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%209/ArtCultura%209_adalberto.pdf)>. Acesso em 12 de março de 2016.

PINHO, Relivaldo. *Antropologia e Filosofia: experiência e estética na literatura e no*



*cinema da Amazônia*. Editora UFPA: Universidade Federal do Pará, 2015.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Uma guerra pós-moderna*. Jornal O Globo, 05 abril de 2003. Disponível em <<http://www.almacarioca.net/uma-guerra-pos-moderna-affonso-romano-de-santanna/>>. Acesso em 30 de abril de 2016.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. A estética da resistência. In: *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAMBOROSKI JR., Amauri. *Grupo Y-no vira fenômeno no YouTube tocando pagode japonês*. Disponível em <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,,MUL1467917-7085,00.html>>. Acesso em 27 abril de 2016.

VARGAS, Herom. “Essa é pra tocar no rádio”: redundância e experimentalismo na canção de sucesso. In: VARGAS, Herom; CARDOSO, João Batista; SANTOS, Roberto. *Mutações da Cultura Midiática*. São Paulo: Paulinas, 2009.