



# Práticas musicais e identificações sociais<sup>1</sup>

*Pablo Vila*<sup>2</sup>

1. Título original: “Practicas musicales e identificaciones sociales”. Tradução de Eduardo Vicente, doutor em comunicação e professor do curso superior do audiovisual e do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, e Irene Machado, professora livre-docente no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e no Departamento de Comunicações e Artes da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

2. Nascido na Argentina, Pablo Vila é ph.D. em sociologia pela University of Texas (Austin) e professor de sociologia da Temple University, na Filadélfia. E-mail: [pvila@temple.edu](mailto:pvila@temple.edu)

**Resumo**

O artigo apresenta uma proposta teórica para entender a relação entre as práticas musicais e as identificações sociais. Buscando diferenciarse das teorias homológicas sobre tal relação, o autor propõe que as práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas e as diversas, fragmentadas e situacionais identidades imaginárias que diferentes práticas musicais materializam.

**Palavras-chave**

Identidade, análise crítica, homologia, interpelação musical, narrativa identitária.

**Abstract**

The article presents a theoretical proposal for the relationship between musical practices and social identifications. Looking to differentiate himself from homological theories on this relationship, Vila proposes that musical practices articulate an identification anchored on the body, through the different alliances we establish between our diverse, fragmented, situational and imaginary narrative identities, and the diverse, fragmented, situational and imaginary narrative identities different musical practices attempt to materialize.

**Keywords**

Identity, criticism, homology, music interpellations, narrative.

## Introdução

Nos últimos 20 anos, ocorreu uma importante mudança na maneira de abordar o tema das identificações sociais, obviamente ligado ao que se convencionou chamar de a “virada linguística” das ciências sociais. E, no que se refere à relação entre identidades e discursos, essa mudança ganha destaque não só na origem discursiva das identidades mas também em sua origem *narrativa*. Com base inicial nos monumentais trabalhos de Ricoeur e Taylor durante os anos 80, mas com importantes contribuições de autores ligados à nova psicologia social, ao feminismo, à antropologia, à literatura, à filosofia, à história e à sociologia, essa nova maneira de entender o tema das identidades busca distanciar-se não só das teorias substancialistas acerca do eu mas também das distintas variantes do estruturalismo que concediam pouco lugar à ideia de agência em relação aos atores sociais.

Para expressá-la em poucas palavras, poderíamos dizer que essa nova maneira de estudar os processos identitários sustenta, parafraseando Fredric Jameson (1981), que a narrativa é uma categoria epistemológica que foi tradicionalmente confundida com uma forma literária. E não é só isso: de acordo com Ricoeur (1984), a narrativa é um dos esquemas cognitivos mais importantes com que contam os seres humanos, uma vez que permite a compreensão do mundo que nos rodeia de tal maneira que as ações humanas se entrelaçam e adquirem sentido de acordo com seu papel na realização e metas e desejos.



Como se relaciona essa mudança de enfoque na compreensão dos processos identitários com o tema da música popular? Relaciona-se de maneira muito profunda, já que as teorias que até há pouco tempo usávamos para entender a relação entre música e identidade se baseavam em concepções acerca da construção das identidades que agora parecem nos dar menos respostas do que em princípio acreditávamos. De modo que, se agora contamos com uma explicação um pouco mais satisfatória sobre o processo de construção identitária, se faz necessário repensar aquelas teorias acerca de como a música incide ou ajuda em tais processos identitários, uma vez que elas parecem ter sido superadas pelas novas concepções em vigor.

Cabe aqui esclarecer que, se, por um lado, entendo que o processo de construção identitária é basicamente discursivo, com isso não quero propor uma espécie de “imperialismo linguístico”. Creio que não se deve confundir “linguístico” com “discursivo”, se entendemos discurso à maneira de Laclau e Mouffe (1987), ou seja, como aquelas práticas linguísticas e não linguísticas que acarretam e conferem sentido a um campo de forças caracterizado pelo jogo de relações de poder. Dessa maneira, podemos falar de construção discursiva da identidade sem reduzi-la a uma mera construção linguística. Assim, se estendermos a definição de discurso a todas as práticas em que se intercambiam símbolos, todas as práticas ligadas ao performático e às performances, com sua clara base corporal, transformam-se em discursos, e tais discursos tem implicações identitárias sem que seja necessária qualquer troca de palavras. E é dentro dessa concepção de discurso que as práticas musicais também se transformam em discursos, com precisas influências identitárias.

### **Música, identidade e argumentos homológicos**

Por que diferentes atores sociais (grupos nacionais, étnicos, de classe, subculturas, grupos etários ou de gênero) se identificam com um certo tipo de música, e não com outros? Essa “pergunta de um milhão de dólares” foi respondida de diversas maneiras nos últimos anos. Uma das respostas mais conhecidas vem da escola

subculturalista inglesa. De acordo com essa escola, diferentes grupos sociais possuem diferentes tipos de capital cultural, daí que se expressam musicalmente de maneira diferente. Assim, o ponto de partida dessa teoria é que, de alguma maneira, a música reflete ou representa atores sociais particulares. De acordo com o subculturalismo inglês, estilos musicais específicos se conectariam, necessariamente, com atores sociais também específicos, e o fariam através de uma espécie de “ressonância estrutural” ou “homologia” entre posição social, de um lado, e expressão musical, do outro.

Assim, as músicas e as subculturas são geralmente descritas de acordo com padrões sumamente rígidos, e a aparição de novas subculturas necessariamente requereria uma mutação das formas musicais existentes para, homologicamente, representar a nova experiência subcultural. Essa forma de entender a relação entre música e identidade não explica claramente mudanças nos gostos musicais de atores sociais que não tenham mudado sua posição estrutural na sociedade ou não tenham modificado as características básicas de sua subcultura. Tampouco pode dar conta daquelas classes sociais ou subculturas que adotam diferentes estilos musicais ao mesmo tempo – alguns deles claramente não homólogos à sua situação social. O que a escola subculturalista tem muitas dificuldades de explicar é, de acordo com Middleton (1990): em que momento, em que nível e por qual tipo de mecanismo o jogo semiótico da diferença, dentro do discurso musical, encontra-se com a “experiência”, as “demandas”, os “valores centrais” e as “preocupações focais” de um grupo em particular e se centra neles? Quer dizer, o que justamente não pode explicar é como opera a homologia que, de acordo com essa teoria, seria a base da relação entre identidades subculturais e música popular.

É por isso que o que propõem os críticos do subculturalismo seja algo muito distinto, já que consideram que as práticas culturais não são necessariamente homólogas a certa base “real” precedente, mas, ao contrário, gozam de certa autonomia ou especificidade capaz, por si mesma, de criar práticas sociais geradoras do “real”. É por essa razão que autores como Simon Frith propõem que

////////////////////////////////////  
[...] a questão não é como uma peça particular de música ou uma atuação reflete as pessoas, mas como a produzem, como criam e constroem uma experiência – experiência musical, experiência estética – que só podemos entender se adotamos uma identidade subjetiva e coletiva ao mesmo tempo (FRITH, 1996, p. 109).

Dessa maneira, uma das críticas básicas à teoria subculturalista é que a ideia de homologia estrutural não permitiria a negociação de sentido necessária se o estilo cultural fosse entendido como construção social. É aqui que as ideias de “articulação” (com origem teórica em Gramsci) e “interpelação” (inicialmente proposta por Althusser) fazem sua aparição para dar conta da relação entre música e identidade.

### **A música como interpeladora de identidades sociais**

Com base em uma releitura de Gramsci, Lacan e Althusser, somada a uma apropriação seletiva de algumas propostas do pós-estruturalismo francês, as ideias de “articulação” e “interpelação” se propõem como superadoras do conceito de homologia estrutural. Com referência ao tema das identidades sociais, essa teoria sustenta que os indivíduos são construídos como sujeitos por meio de processos interpelativos e, se algo distingue a teoria das articulações e interpelações, é sua insistência no caráter precário e contínuo de todo processo de construção de sentido por meio de uma constante luta discursiva.

Como funcionariam as interpelações no nível da música popular e de que maneira explicam a construção de identidades? Essa postura teórica sustenta basicamente que a música popular (por meio das letras, das melodias e das interpretações), por um lado, oferece maneiras de ser e de comportar-se e, por outro, oferece modelos de satisfação psíquica e emocional. Nas palavras de Middleton (1990, p. 242):

A função conotativa da música opera de maneira mais óbvia em alguns tipos de letra que nos apelam diretamente

(por exemplo [...] “vamos, todos, vamos dançar rock”) [...] Sem dúvida, também pode ser associada com ritmos “imperativos”, que põem os corpos a mover-se de maneiras específicas e, num sentido geral, com mecanismos de identificação nos quais a autoimagem dos ouvintes se constitui dentro da música. Nesse nível geral, pode ser vista como a função de “interpelação” pela qual os sujeitos que escutam são situados em posições particulares como destinatários da apelação em jogo.

Por sua vez, de acordo com Simon Frith, a música seria particularmente poderosa em sua capacidade interpeladora, já que trabalha com experiências emocionais particularmente intensas, muito mais potentes que as processadas por outros artefatos culturais. Isso ocorreria porque a música popular permite sua apropriação para uso pessoal de uma maneira muito mais intensa que a oferecida por outras formas de cultura popular – televisão, telenovelas etc. – e, dessa maneira, “pode representar, simbolizar e oferecer a experiência imediata de uma identidade coletiva” (FRITH, 1987, p. 139). É por tudo isso que Frith considera que a principal razão pela qual as pessoas apreciam a música é exatamente porque ela dá resposta a questões de identidade:

[...] usamos canções populares para criar um tipo particular de autodefinição, um lugar particular na sociedade. O prazer que a música *pop* produz é um prazer de identificação – com a música de que gostamos, com os intérpretes dessa música, com as outras pessoas que gostam desse mesmo tipo de música (FRITH, 1987, p. 140).

Assim, de acordo com Frith: “Nos últimos 50 anos, a música *pop* tem sido uma maneira importante através da qual temos aprendido a compreender nós mesmos como sujeitos históricos, étnicos, de classe e de gênero” (FRITH, 1987, p. 149).

Os múltiplos códigos que operam em um evento musical (sendo alguns deles não estritamente musicais: códigos teatrais, de dança, linguísticos etc.) explicariam a importância e a complexidade da



música como interpeladora de identidades, e isso é algo que a distinguiria de outras manifestações de cultura popular de caráter menos polissêmico. Por sua vez, como o som por si mesmo é um sistema de muitas camadas, os códigos estritamente musicais também são variados. Daí a possibilidade que tem um mesmo tipo de música de interpelar atores sociais muito distintos entre si, sobretudo se levarmos em conta que tais códigos, longe de se reforçarem uns aos outros, muitas vezes podem ser altamente contraditórios. E a essa complexidade se agregaria ainda um outro elemento, já que a música popular expressa sentido não só através do som, das letras e da interpretação mas também através do que é dito sobre ela:

É evidente que as palavras que são ditas sobre a música – não só a descrição analítica mas também a resposta crítica, os comentários jornalísticos e ainda as conversas casuais – afetam seu significado. Os significados do ragtime, do rock ou do punk não podem ser separados dos discursos que os rodeiam (MIDDLETON, 1990, p. 221).

Assim, para Frith:

As discussões que envolvem a música são menos sobre as qualidades da música em si do que sobre como contextualizá-la, sobre o que há na música que deve ser realmente apreciado [...] Nossa percepção de uma música, nossas expectativas a respeito dela não são inerentes à música em si (FRITH, 1990, p. 96-97).

Daí que os ouvintes “comuns” não estariam preocupados, como estariam os musicólogos, com o problema do sentido imanente da música, mas, ao contrário, sua preocupação se centraria no que a música significa para eles. Assim, o que Frith sugere é que, se o sentido da música não se localiza no interior dos materiais musicais, a única alternativa é localizá-lo nos discursos contraditórios por meio dos quais as pessoas dão sentido à música.

Essa proposta de Frith é central para uma análise culturalista pós-subculturalista e pós-estruturalista, já que a ideia de que o sentido da música esteja ligado intrinsecamente ao seu som implicaria que o sentido da música, como construção social, não seria negociável, algo que não condiz com a ideia de “articulação”. De acordo com Middleton (1990, p. 249):

O envolvimento dos sujeitos em certos prazeres musicais específicos deve ser construído; de fato, tal construção é uma parte essencial na produção de subjetividade. Nesse processo, os próprios sujeitos – ainda que sejam sujeitos “descentrados” – têm um papel a desempenhar (de reconhecimento, aceitação, recusa, comparação, modificação); mas é um papel de articulação, não simplesmente criativo ou de resposta. Os sujeitos participam de uma “dialética interpelativa”, e esta última toma formas específicas em áreas específicas da prática cultural [...] a música popular tem estado envolvida de maneira medular na produção e na manipulação da subjetividade [...] a música popular sempre se preocupou, e não tanto por refletir a realidade social, mas por oferecer maneiras pelas quais as pessoas poderiam desfrutar e valorizar as identidades que desejam ou acreditam possuir

### **Música e identidade: ancorando as interpretações em tramas narrativas**

Sem dúvida, o problema enfrentado pela teoria da articulação e das interpelações é, em alguma medida, similar àquele colocado para a teoria subculturalista inglesa: não pode dar conta precisamente do que é sua marca identificatória. No caso, a proposta teórica tem dificuldade em mostrar como as articulações se produzem em atores sociais concretos e, sobretudo, em explicar por que uma interpelação é mais bem sucedida que outra. Muito frequentemente, os autores que se servem desse marco teórico também terminam usando algum tipo de resposta homológica ou recorrem, teleologicamente, à ideia de hegemonia, que era, em princípio, o que se queria explicar.

Esses problemas afetam os principais estudiosos da música que utilizaram essa teoria, como Middleton, que afirma “parecer provável que certas estruturas significantes e não outras se articulam



com *maior facilidade* com os interesses de um grupo em particular em detrimento de outros” (MIDDLETON, 1990, p. 10). Portanto, se por um lado as teorias althusserianas e foucaultianas são muito boas para explicar como os indivíduos são interpelados como sujeitos através das diferentes formações discursivas que tentam “sujeitá-los”, tais teorias perdem sua força explicativa quando chega o momento de dar conta dos processos particulares através dos quais as subjetividades são realmente (e não apenas potencialmente) construídas, ou seja, aqueles processos que efetivamente nos constroem como sujeitos que, agora sim, podem ser “nomeados”. Em outras palavras, entender o processo de construção identitária não só requer que o sujeito seja “chamado” de determinada maneira pelos discursos em questão mas também o sujeito tem que “aceitar” o chamado, quer dizer, tem que “investir” na posição a que faz referência o chamado (HALL, 1996, p. 6).

A teoria interpelatória, tal como a propõe Althusser, ou a proposta foucaultiana de que o sujeito é produzido “como efeito, através e dentro do discurso” dão boa conta do “chamado” e da construção de posições de sujeito em diferentes formações discursivas, mas deixam sem responder por que o autor interpelado investe em determinada versão-partícula de uma posição de sujeito, e não em outra. Como bem expressa Stuart Hall: “não há teorização alguma do mecanismo psíquico ou dos processos interiores por meio dos quais se produziriam essas ‘interpelações’ automáticas, ou – ainda mais significativo – por meio dos quais estas interpelações fracassam ou encontram resistência ou são negociadas” (HALL, 1996, p. 12). Numa tentativa de resolver esse problema, Hall faz referência ao trabalho de Judith Butler como uma possível solução.

O que Butler nos sugere em relação ao processo de construção identitária é que os sujeitos são produzidos no curso de sua materialização, no qual materialização é entendida “não como o ato por meio do qual um sujeito põe em existência o que ele ou ela nomeia, mas como o poder reiterativo do discurso (através da repetição ou inteiração de uma norma que não tem origem) de produzir os fenômenos (os corpos) que regula e constrange” (BUTLER, 1993, p. 2). Nesse sentido, o sexo, a raça, a etnia ou

a idade não só funcionariam como uma norma a ser seguida como também, e ainda mais importante, o fariam como práticas regulatórias que produzem os corpos que governam. Essa é a razão pela qual Stuart Hall pensa que a nova tarefa a levar a cabo é “pensar a questão do caráter distintivo da lógica dentro da qual o corpo racializado e etnicizado é constituído discursivamente através do ideal normativo regulatório de um ‘eurocentrismo compulsivo’ e a sutura do psíquico e do discursivo em sua constituição” (HALL, 1996, p. 16). Nos termos da relação entre música e processos identitários, esse esforço está ainda por realizar-se. Diferentes autores têm apresentado propostas a esse respeito. Neste artigo, começarei analisando a interessante proposta feita por Simon Frith, para então apresentar a minha.

### **Simon Frith: a música popular como rito performativo**

Com ressonâncias muito claras dos trabalhos de Clifford Geertz (1987), Frith propõe que a música não reflete as crenças das pessoas, mas, em vez disso, as articula em suas representações e atuações, ou seja, em suas performances:

[...] não é que os grupos sociais primeiro concordem a respeito dos valores que depois serão expressos em suas atividades culturais (a suposição essencial dos modelos homológicos), mas que só chegam a reconhecer-se como grupos [...] através da atividade cultural, através do juízo estético. Fazer música não é uma maneira de expressar ideias, é uma maneira de vivê-las (FRITH, 1996, p. 111).

Nesse sentido, toda atividade cultural (incluindo a música) é entendida como a esfera privilegiada na qual se constrói o *ethos* de um grupo. Como expressou Geertz há mais de 25 anos: “a subjetividade não existe, propriamente falando, até que se organize [...] em formas artísticas. As formas artísticas geram e regeneram a mesma subjetividade que pretendem revelar” (GEERTZ, 1987, p. 238). É por isso que Frith propõe, seguindo Geertz, que:

////////////////////////////////////  
A experiência da música popular é uma experiência de identidade: quando reagimos ante uma canção, nos vemos inevitavelmente arrastados a alianças emocionais com os músicos e com todos os outros fãs dos músicos em questão. Devido a seu caráter abstrato, a música é, por natureza, uma forma individualizante [...] Ao mesmo tempo, e igualmente significativo, a música é obviamente coletiva [...] Alguém mais tem estabelecido as convenções, que são claramente sociais e claramente separadas de nós. A música representa, simboliza e oferece a experiência imediata de uma identidade coletiva (FRITH, 1996, p. 121).

Apesar da importância da proposição de Frith, sua proposta não deixa de apresentar fissuras. Em primeiro lugar, como tem proposto Negus e Román Velázquez (2002, p. 137), “é preciso fazer um certo tipo de pressuposição categorial para sustentar que a música ‘judia’, ‘negra’ ou ‘latina’ está contribuindo para a construção de uma certa identidade ‘judia’, ‘negra’ ou ‘latina’”. Ou seja, o argumento

não é tão não essencialista como parece. De alguma maneira, o que temos é simplesmente uma reversão do argumento anterior acerca da homologia. Em lugar da música [...] latina [...] sendo produzida por [...] gente com uma identidade latina [...], as identidades [...] latinas são produzidas pela música e por meio dela.

Assim, o problema que veem Negus e Román Velázquez é que, em função de não “essencializar” uma identidade que é construída pela música, a proposta de Frith corre o risco de “essencializar” a música que construiria tal identidade.

Ao mesmo tempo, Frith não tem se distanciado da teoria das interpelações/articulações que temos criticado. Isso porque não sabemos por que determinadas pessoas constroem uma ideia de “nós” servindo-se de algo oferecido por sua cultura, ainda que muitos de outros membros não se comportem assim. Todavia, não sabemos por que algumas pessoas se descobrem como comunidade através do desfrute estético de um tipo de música em particular, ainda que outras pessoas dessa mesma cultura, expostas ao mesmo

artefato musical, não se descubram como tal. Se isso é assim, não é por acaso que, no momento de apresentar exemplos de como essa construção do *ethos* de um grupo funciona em situações musicais concretas, a linguagem homológica todavia persegue um discurso que claramente busca separar-se daquelas propostas teóricas que apelam a algo “prévio” que a música apenas refletiria.

Eu acredito que parte do problema reside no marco geertziano utilizado por Frith para entender a relação entre música e identidade, já que esse tipo de aproximação teórica concentra-se no tema identitário e não se abre à possibilidade de existência de múltiplas identificações fragmentadas (algo talvez compreensível em sociedades pouco complexas, mas não em sociedades como a nossa). Nesse sentido, eu entendo que as identidades sociais contemporâneas são sempre contraditórias, laboriosamente construídas a partir de múltiplos fragmentos. Portanto, parece-me que parte da razão pela qual pessoas que, mesmo compartilhando os valores centrais que uma particular expressão musical representa ou “interpreta” (negros americanos que se conectam com a tradição de “significação” da cultura afro-americana, iorubás que compartilham os valores primordiais da cultura iorubá, judeus-alemães etc., entre os exemplos que Frith analisa), não constroem suas identidades ao redor de uma dada expressão musical (seja o jazz, seja a música *jùjú*, seja a música de câmara, segundo os exemplos de Frith) é porque elas são uma complexa combinação de identidades vivendo em um único corpo, identidades que são precariamente costuradas no momento da ação (“o eu se concretiza através de eleições e decisões” (SCHRAG, 1997 p. 70), o que usualmente vai ligado (ainda que nem sempre seja o caso) a uma imaginária identidade unitária do eu através da construção narrativa de tal unidade ficcional:

A identidade [...] se fabrica a partir da *différance* que o sujeito tem em seu ser por (certo tipo de) magia. É uma re-presentação do sujeito, construída totalmente no reino do imaginário; uma representação fundada em cada uma de suas partes (em) uma abstração violenta, (em) uma simplificação radical [...] imobilizar a

////////////////////////////////////  
*différance* da subjetividade na singularidade da identidade é um engano de proporções impressionantes (SAYER, 2004, p. 73-75).

Portanto, talvez uma de nossas múltiplas (e sempre em processo) identidades parciais possa conectar-se significativamente com os valores iorubás, as práticas significativas da comunidade negra norte-americana etc., mas isso pode não ocorrer com as outras múltiplas posições de sujeito (em termos nacionais, étnicos, de gênero, de classe, de orientação sexual, de faixa etária etc.) que aceitamos (mas que também continuamente rejeitamos) na sociedade. Nesse sentido, seria necessário entender os sujeitos sociais como centrados em alguma das várias posições que ocupamos para propor, como o faz Frith, que a representação ou performance dos valores coletivos na música permite às pessoas “reconhecerem-se a si mesmas *como grupo*”.

Por tal motivo, eu entendo que as alianças permitidas pela música (nas palavras de Frith: “alianças com os músicos e com os outros fãs dos músicos”) são, na realidade, alianças entre algumas das nossas múltiplas identificações e as identificações parciais de outros estrategicamente coincidentes em uma ou outra performance ou audição musical. Nesse sentido, os indivíduos estão continuamente estabelecendo distintas alianças no nível de suas diferentes identificações através dos valores representados, performatizados ou ainda criados por diferentes práticas musicais.

Sem dúvida, não é por acaso que Simon Frith seja considerado atualmente um dos mais importantes sociólogos da música, uma vez que não lhe escapa, desde seus primeiros trabalhos, o que estou propondo neste artigo. É por isso que, em um de seus trabalhos do final dos anos 1990, propôs a ideia de *narrativa* como a forma de preencher a brecha que separa toda oferta de identidade de sua aceitação por parte de um ator social, ou seja, o espaço que existe entre uma oferta de identidade e uma identificação realmente assumida. Estou totalmente de acordo com Frith quanto ao fato de a narrativa ser capaz de operar potencialmente como ponte entre a música e a identidade, quer dizer, entre a oferta de identidade

pressuposta em toda interpelação musical e a aceitação de tal oferta que toda interpelação bem sucedida implica. Assim, Frith propõe que, se por um lado a narrativa está na base do prazer que sentimos pela música, por outro lado, a narrativa é central para nosso sentido de identidade (FRITH, 1996, p. 122). Dessa maneira, por um lado,

[...] a identidade é sempre um ideal, o que gostaríamos de ser, não o que somos. E, ao sentir prazer pela música negra, gay ou feminina, nem por isso me identifico como negro, gay ou mulher (de fato, não experimento esses sons como “música negra”, “música gay” ou “vozes de mulheres”), mas, ao contrário, o que faço é participar de formas imaginadas de democracia e desejo (FRITH, 1996, p. 123).

Mas, por outro lado:

[...] se a identidade musical é sempre fantástica idealizando não somente um indivíduo mas também o mundo social que ele habita, ela é, em segundo lugar, também sempre real, representada em atividades musicais. Fazer e escutar música são coisas corporais [...] o prazer musical não deriva da fantasia – não está mediado por devaneios –, mas se experimenta diretamente: a música nos dá uma experiência real do que poderia ser o ideal (FRITH, 1996, p. 123).

Essa última frase é crucial para entendermos a relação entre música e identidade que Frith propõe: “a música nos dá uma experiência real do que poderia ser o ideal”. Nesse sentido, a música é um artefato cultural privilegiado, uma vez que nos permite a experiência real de nossas identidades narrativizadas imaginárias. Assim, *parte* da compreensão de nossa identidade (que sempre é imaginária) seria produzida quando nos submetemos ao prazer corporal da execução ou escuta musical. E é precisamente aí que se produz a conexão entre a interpelação e o desejo, entre a oferta identitária e a identificação. Nas palavras de Paul Gilroy:



A identidade negra não é simplesmente uma categoria social e política [...] segue sendo o produto de uma atividade prática: linguagem, gestualidade, significação corporal, desejo. Essas significações se condensam na performance musical, ainda que tal performance não as monopolize. Nesse contexto, tais significações produzem o efeito imaginário de que existe um núcleo essencial racial interior a atuar sobre o corpo através dos mecanismos específicos de identificação e reconhecimento que se produzem na interação íntima entre o músico e a multidão. Essa relação recíproca serve como uma estratégia e uma situação comunicativa ideal, inclusive quando os autores originais da música e seus consumidores eventuais estão separados no espaço e no tempo ou divididos pelas tecnologias de produção sonora na forma de mercadoria a que sua arte tratou de opor resistência (GILROY, 1990, p. 127).

Assim, concordo totalmente com Gilroy e com Frith quanto à noção de performance musical como parte daquelas práticas culturais privilegiadas que, condensando significações básicas, articulam identidades através da produção (na escuta e na dança) do efeito imaginário de ter uma identidade essencial inscrita no corpo (como persona particularizada em termos de gênero, raça, etnia, nacionalidade, classe, idade etc....). É aqui que o movimento teórico de Judith Butler adquire toda a sua importância: se, por um lado, propõe um conceito de materialização, por outro, especifica a diferença entre performance e performatividade. Assim, minha proposta é que a performatividade musical estaria entre aqueles tipos de discurso que, através de um processo de repetição e de sua inscrição no corpo, têm a capacidade de produzir o que nomeiam. Mas, para finalmente passar da mera “capacidade” (ou seja, do reino da oferta discursiva) à produção real de identificações (quer dizer, o aceitar o “este sou eu” ou o “estes somos nós”) por parte de atores específicos, eu creio que deveríamos reformular a frase antes mencionada da seguinte maneira: *as práticas musicais articulam uma identificação ancorada no corpo, através das diferentes alianças que estabelecemos entre nossas diversas, fragmentadas, situacionais e imaginárias identidades narrativizadas e as diversas, fragmentadas e situacionais identidades imaginárias que diferentes práticas musicais materializam.*

Assim, concordo quando Frith propõe que

a música constrói nosso sentido de identidade através das experiências diretas que oferece do corpo, do tempo, da sociabilidade, experiências que nos permitem localizarmo-nos em narrativas culturais imaginativas. Tal fusão de fantasia imaginativa e prática corporal também marca a integração do estético com o ético (FRITH, 1996, p. 124).

Eu concordo plenamente com ele, mas creio que precisaríamos nos apoiar um pouco mais na teoria narrativa para explicar, primeiro, por que se produz a “fusão de fantasia imaginativa e prática corporal”; e, segundo, como se estabelecem as alianças entre o indivíduo, os músicos e os outros entusiastas de um determinado tipo de música. O que quero agregar à proposta de Frith é a centralidade do conceito de “trama argumental” no processo de construção narrativa da identidade. Meu argumento, em poucas palavras, é o de que, sem ter em conta *o critério avaliativo que caracteriza toda trama argumentativa*, não podem ser entendidos nem a fusão da fantasia imaginativa com a prática corporal nem o estabelecimento das alianças de que fala Frith.

Nesse sentido, creio que avaliamos, provisória e localmente, o que uma determinada prática musical tem para nos oferecer em termos de interpelações em relação às tramas argumentativas que sempre são passíveis de serem reconhecidas por trás de cada uma das identidades narrativizadas, e criadas para entender as distintas posições de sujeito que aceitamos em nossa vida cotidiana. Assim, *as tramas argumentativas das distintas narrativas, provisória e localmente, são as responsáveis pelo estabelecimento concreto das diferentes alianças que erigimos entre nossas diversas e imaginárias identidades narrativizadas e as imaginárias identidades essenciais que diferentes práticas musicais materializam*. O que quero propor neste artigo é que, frequentemente, *uma determinada prática musical ajuda na articulação de uma particular, imaginária identidade narrativizada ancorada no corpo, quando os executantes e os ouvintes de tal música sentem que ela (a partir da complexidade*



*de seus diferentes componentes: som, letra, interpretação etc.) oferece elementos identificatórios (evidentemente, ao longo de um complicado processo de negociação entre as interpelações musicais e as linhas argumentais de suas narrativas) para os esboços de tramas argumentativa (de identidades existentes ou imaginadas) que organizam, provisória e localmente, suas narrativas identitárias em encontros particulares.*

O que à primeira vista é claramente uma tautologia, em que as pessoas muitas vezes parecem aceitar uma proposta de sentido ancorada em uma prática musical (ou seja, uma proposta de sentido essencial ligada a uma posição de sujeito em particular) quando tal prática e tal interpeação têm sentido para sua construção identitária, esconde um intrincado processo de idas e vindas entre interpelações e tramas argumentativas em que ambas se modificam. Esse tipo de proposta me distancia de autores como Wicke. Dessa maneira, se por um lado estou de acordo com o autor alemão quando ele diz que a música não tem um sentido “intrínseco”, por outro penso que Wicke não está certo quando afirma que a música não tem sentido e que o sentido provém dos ouvintes, que simplesmente o “invocariam” na formação musical em questão. A música para mim tem sentido em si (não intrínseco, mas um sentido de qualquer modo), e tal sentido está ligado às articulações das quais tal música participou no passado e que são de conhecimento das pessoas que a escutam no presente. É claro que tais articulações passadas não atuam como uma camisa de força que impede sua rearticulação em novas configurações de sentido, mas, sem dúvida, atuam impondo certos limites ao espectro de articulações possíveis no futuro. Assim, a música não chega “vazia”, sem conotações prévias, ao encontro de atores sociais que lhe proveriam sentido, mas, ao contrário, chega impregnada de múltiplas conotações de sentido. Stefani, por exemplo, encontra pelo menos oito tipos de conotação (STEFANI, 1973, p. 40-1 apud MIDDLETON, 1990, p. 232):

*Valores intencionais: [...] as conotações reconhecidas de efeitos temáticos ou estruturais específicos [...] os sintetizadores conotam “tecnologia”. Implicações posicionais: [...] conotações que surgem de uma*

posição estrutural. *Eleições ideológicas*: Esses são significados particulares, selecionados entre uma gama de interpretações possíveis [...] atribuições de significados políticos conservadores a canções de música *country* (por exemplo). *Conotações emotivas*: [...] implicações afetivas de eventos musicais sobre as quais há acordo: o *punk* se associa com agressão. *Laços com outros sistemas semióticos*: Essas são associações visuais, cinéticas, verbais e mesmo olfativas. *Conotações retóricas*: Essas são associações que surgem de sua correspondência com formas retóricas [...] a ironia de Randy Newman (por exemplo). *Conotações de estilo*: Essas são associações sintetizadas, codificadas em termos de estilo musical: *rock 'n' roll* significa [...] *Conotações axiológicas*: Essas se referem a avaliações morais ou políticas de peças, estilos ou gêneros musicais.

Mais recentemente, em um magnífico artigo, Rubén López Cano (2008) propôs que,

Como os relatos, a música é um artefato de gestão de tempo e um modo de organizar e dotar de coerência diversos eventos dentro de um marco temporal. Do mesmo modo que as narrativas, a música possui metas e objetivos e impõe uma causalidade própria entre os eventos em virtude de uma trama argumental [...] Esses elementos dão lugar à emergência de diversas “impressões” narrativas na música, como a *retenção e a proteção* que propõe a fenomenologia musical, [...] a direcionalidade, a localização clara de pontos de partida e chegada no fluxo musical e a percepção de coerência e unidade.

Nesse contexto, López Cano propõe que a tarefa a realizar ao considerar a relação entre tramas argumentativas e experiência musical é analisar os elementos narrativizadores que a música pode oferecer à construção narrativa da identidade que realizam os sujeitos que a escutam ou dançam. Esses elementos seriam a razão pela qual a música detona “impressões” ou “impulsos” narrativos. Tais forças narrativizadoras López Cano denomina de *agentes narrativos*. Assim, López Cano (2008) propõe que:

É muito provável que os agentes narrativizadores que aparecem na música não sejam autossuficientes para produzir narrações identitárias sólidas e bem formadas. Minha hipótese de trabalho é a de que os agentes musicais podem articular-se, atuar entre si intersemioticamente e fundir-se com agentes narrativos dos relatos identitários e de subjetividade verbais (ou de outro tipo), sejam estes explícitos e bem formados, sejam ainda tácitos, fragmentados, ou em fase incipiente de desenvolvimento. Essa fusão estaria na base da experiência performativa da música. Dentro desse espaço, os sujeitos *experimentam*, emocional e fisicamente, alguns aspectos da narrativa. A experiência performativa faz que eles adquiram confiança para a narrativa e que, dentro das margens da experiência musical que é, a um só tempo, ficção e realidade, uma efêmera, frágil e corporificada “antologia sonora”, os indivíduos “vivam” o pleno desenvolvimento da narração em questão, “desfrutem” vivencialmente seu clímax e encerramento, sua consumação como uma unidade sólida e completa.

Isso é, de algum modo, o que propus há mais de dez anos (VILA; 1996, 2000 e 2001) e retomo agora de forma mais completa: a música nos dá a possibilidade de realmente vivenciar no corpo as identificações ideais (em termos étnicos, nacionais, etários, de gênero etc.) que cremos ter inscritas nele (mas que, na realidade, são apenas performativas). E digo “de algum modo” porque creio que, como ocorre no caso de Frith, com López Cano também teríamos que nos apoiar um pouco mais na teoria narrativa para compreender como se dá o jogo intersemiótico entre os agentes narrativizadores e os esboços de trama argumentativa com os quais as pessoas chegam ao encontro de artefatos musicais. Eu creio que é justamente nesse processo constante de articulação e rearticulação de sentido que se oferece uma experiência musical na qual a ideia de trama argumentativa pode nos servir para entender os limites possíveis de tais articulações e, com isso, ter um conhecimento um pouco mais preciso de por que algumas articulações são mais bem-sucedidas do que outras, quer dizer, por que determinadas práticas musicais efetivamente produzem identificações sociais e outras não.

Esse tipo de proposição me permite aprofundar ainda mais meu distanciamento das propostas homológicas que defendem que a música “reflete” identidades previamente constituídas em alguma outra instância e daqueles que, opondo-se aos primeiros, defendem que a música não reflete, mas “constrói” identidades. Às críticas que fiz nas páginas anteriores quero acrescentar a seguinte. Eu creio que a maioria dos debates entre as teorias da reflexão e as da construção, quando se fala da relação entre música e identidade, não leva plenamente em conta o caráter fragmentário dos processos mediante os quais as pessoas terminam por identificar-se em termos de nação, gênero, classe, raça, etnia ou idade. Ao mesmo tempo, muitas dessas teorias também descuidam das complexas intersecções que habitualmente se produzem no interior dessas diferentes identificações. Dito isso, eu creio que sempre existe a possibilidade de que certos tipos de música “reflitam” algumas das identificações que as pessoas utilizam para entender quem são, enquanto outras as ajudam (em diferentes graus) na construção de tais identificações. É por essa razão que proponho o termo “articular” em lugar de “refletir” ou “construir”, já que ele abarca as duas possibilidades ao mesmo tempo.

O fato de que o debate entre “refletir e construir” tende a homogeneizar a prática musical do mesmo modo como homogeneiza as identidades não contribui para o avanço de nossa compreensão da relação complexa que as pessoas estabelecem com a música. Assim, na maioria das vezes, tenta-se fazer a relação não apenas entre grupos identitários totalmente formados e um determinado tipo de música mas também entre esses grupos e a música no seu todo. Se mudamos o foco de nossa atenção para os componentes da prática musical, em vez de seu resultado final, a análise muda concomitantemente. Nesse sentido, se temos em conta uma prática musical como uma combinação complexa de (ao menos) som, letras, performances e o comentário sobre a música que se está escutando ou dançando, e vinculamos essa complexidade ao processo fragmentário de construção da identidade, nos encontramos com a possibilidade de que diferentes processos de identificação são ajudados por diferentes componentes da performance musical, e às vezes de maneira bastante contraditória.



Em suma, não é como entidades unificadas (em termos de serem jovens, imigrantes, *sonideros*, *cumbieros*, *chicheros*, roqueiros, da classe trabalhadora, brasileiros, mulheres, gays etc.) que as pessoas encontram um artefato musical nos diferentes eventos de que participam e nos quais permitem que tais artefatos as interpelem como alguém que já os aceita, seja porque “refletem” o que elas creem que são, ou que as ajudam na construção do que elas creem que serão de agora em diante. Quando as pessoas participam de encontros com um artefato musical, trazem consigo uma grande quantidade de esboços de tramas narrativas próximas a elas em termos de diferentes posições de sujeito. Se esses encontros se produziram anteriormente, é muito provável que alguns desses esboços já tenham sido influenciados pela música que se está escutando ou dançando no evento em questão, e o novo encontro desafia a conexão previamente estabelecida entre as identidades narrativas e a performance musical que se está presenciando. Em qualquer caso, as múltiplas identificações possíveis de nosso fictício fã entabulam um processo de negociação com as múltiplas mensagens que emanam do evento musical (o som, as letras, a atuação dos músicos, as performances dos outros fãs, o que se escreve acerca da música que se está escutando ou dançando em revistas, YouTube, sites da internet, Facebook etc.) e, produto de tal negociação, situacional e provisoriamente, é produzido um processo identificatório (ou de desidentificação, se for o caso).

Se tenho que fazer um rápido resumo de como entendo a relação entre música e identidade, diria que acredito que o esboço da trama argumentativa de uma narrativa (situacionalmente negociado em um evento de intercâmbio simbólico em particular) é o que determina o papel que irão jogar os distintos elementos de uma performance musical na articulação identitária em questão. O que se produz na realidade é o encontro entre dois atos performativos (não entre uma identidade e um ato musical performativo, ou entre uma trama narrativa já fixada e um ato musical performativo). Nos polos do encontro, há ações que se intercambiam no marco de um encontro discursivo (entendendo em sentido amplo a palavra “discursivo”).

Do lado do evento musical, já sabemos de que tipo de ação estamos falando: o som, as letras, as atuações: tudo o que Stefani e López Cano nos mostram que a música oferece, como elementos, para serem relacionados com uma narrativa identitária. Mas o que quero ressaltar é que do lado do processo de identificação individual também temos uma performance, em relação a uma audiência (real ou imaginada), de uma possível identidade (ou melhor, de identificações que se apresentam nas suas articulações) que assume a forma de uma série de identificações imaginárias que se negociam discursivamente com a dita audiência, mas sempre situacional e relacionalmente. Nesse sentido, essas identificações imaginárias ou reivindicações de identidade que são negociadas em intercâmbios simbólicos são, na realidade, ações sociais, performances.

Nos dois polos da relação há também história envolvida. Assim como afirmei anteriormente que não acredito que a música chega vazia de sentido ao encontro de seus ouvintes, eu acredito que as pessoas não chegam vazias de tramas narrativas a uma interação na qual estão em jogo elementos identitários. Recordam-se de tramas que utilizaram no passado e que se ativam (e, eventualmente, se modificam) de maneira particularizada, em cada novo intercâmbio simbólico. Ao mesmo tempo, esse intercâmbio simbólico é, por um lado, mais amplo que uma mera conversação, pois, performativamente, são intercambiados outros tipos de discurso que também devem ser decodificados em termos identitários (cor da pele, gênero, sotaque, altura, peso, movimento do corpo etc.). Mas, por outro lado, os esboços de tramas narrativas com os quais o sujeito chega a um encontro com os outros (reais ou imaginados) não têm o mesmo nível de estruturação nem estão presentes da mesma maneira na memória. Há posições de sujeito com tramas muito mais refletidas, praticadas e memorizadas que outras. Outras posições de sujeito chegam a tais encontros com muito menor grau de estruturação e permitem muito mais “improvisação” que as mais estruturadas.

Não obstante, essas tramas narrativas recordadas, em todos os casos, devem ser novamente ativadas a cada novo encontro e, ao fazê-lo, nunca se repetem de modo exato, mas se modificam na



ação. Por isso eu prefiro falar em “esboços” de tramas narrativas, e não de tramas narrativas *stricto sensu*. Os dois extremos hipotéticos de tal tipo de ativação são a repetição quase sem mudanças do personagem que já atuou no passado em encontros identitários similares *versus* o atuar “fora do personagem”, ou seja, ser levado pela interação a performances que não são reconhecidas como “próprias” (do tipo “este não sou eu...”).

Os personagens e as tramas narrativas que se jogam em encontros identitários não têm de ser pensados como compartimentos estanques que se relacionam em termos de suas estritas posições de sujeito. Sempre há um certo nível de articulação entre as diferentes identificações que apresentamos em encontros identitários. Na maioria dos casos, tal articulação determina a característica particular do encontro em questão. Ao mesmo tempo, muitas vezes ocorre que algum indivíduo tenha algum tipo de “narrativa mestra” que, conscientemente ou não, está na base de cálculo de suas tramas argumentais. Mas, se isso é certo em geral, não quer dizer que, em particular, em termos de encontros identitários concretos, tais narrativas mestras não tenham de ser executadas localmente e, ao fazê-lo, não sofram algum tipo de modificação.

Na relação entre a música e as tramas narrativas ocorre algo similar ao que ocorre nos encontros identitários em geral. O indivíduo vai ao encontro da música com esboços de tramas argumentais que, uma vez chegado o momento da escuta ou da dança, relacionam-se com os distintos elementos simbólicos (alguns dos quais são interpelações lisas e planas) que a música lhes propõe. Alguns desses esboços são mais estruturados e, por isso, oferecem um menor grau de liberdade em relação à interpelação musical que outros menos estruturados. Isso não quer dizer que haja uma relação unívoca entre esboços de tramas argumentais e interpelações musicais. E isso ocorre por várias razões. Primeiro, porque na relação com a música entra em ação o mesmo tipo de ativação performativa que ocorre em qualquer encontro identitário, em que a performance é o que, em definitivo, determina o tipo de identificação que se ativa local e provisoriamente. Segundo, porque a música é muito mais polissêmica que a fala e ativa possibilidades de identificação

múltiplas em relação a seus diferentes componentes (som, letra, atuação, o que se comenta da música etc.). Nesse sentido, local e provisoriamente, e em relação a uma performance musical específica e a uma especial abertura ao evento musical em questão (ninguém vai a um concerto ou escuta um CD ou uma trilha no iPod por um mesmo motivo), um determinado esboço narrativo de uma posição de sujeito em especial (étnica, por exemplo) pode ser ativado (não sem modificações) ao relacionar-se (não sem negociações) com a interpelação étnica que, por exemplo, a música e a letra de uma canção lhe oferecem.

Que dita música articule um esboço étnico não quer dizer que as demais posições de sujeito que também têm seus esboços narrativos e encontram o mesmo evento musical não se relacionam com ele. Mas, em princípio, muitas delas o fazem a partir do *background*, ou da presença por via dos ecos de suas ausências, como em Derrida. Muito mais frequentemente, sem dúvida, uma mesma performance musical, dada a sua polissemia, relaciona-se complexamente (às vezes contraditoriamente, às vezes não, dependendo do tipo de identificação de que se trata) com distintos esboços identitários (nos termos das distintas posições de sujeito que aceitamos em nossa vida diária), e isso determina os tipos de articulação identitária (e muitas vezes, o prazer) que desenvolvemos em relação a tal performance musical. Em poucas palavras, narrativas identitárias diferentes (de diferentes pessoas, mas também de uma mesma pessoa) processam o significado conflitivo da música de diferentes maneiras.

Isso ocorre, por exemplo, quando uma determinada interpelação musical étnica (facilmente articulável na trama narrativa da escuta) propõe simultaneamente interpelações de gênero que, local e provisoriamente, não podem ser articuladas com os esboços narrativos de gênero com que o ouvinte ou dançarino chega ao encontro do artefato musical em questão. Aqui, o indivíduo que encontra essa contradição entre os tipos de interpelação (no sentido de que uma pode ser muito facilmente articulada com uma identificação valorizada, e a outra não) tem que tomar algum tipo de decisão acerca do que irá fazer com as interpelações que a música lhe propõe em relação a seus esboços identitários.



A complexa relação entre práticas musicais e identificações múltiplas que estou propondo neste artigo tem uma expressão cabal na forma com que os jovens se relacionam com as novas tecnologias, especialmente YouTube e Facebook. Assim, concordo plenamente com Reguillo (no prelo) quando ele diz que:

A cultura musical “moderna” foi construída sobre uma base de repertórios completos: escutava-se um disco de Pink Floyd, Bruce Springsteen ou Madonna; adquiriam-se repertórios de acordo com sua própria configuração. Hoje, sem dúvida, o aumento verificável no consumo de *singles* vai dando passo acelerado às chamadas *playlists*, que, no iPod, no computador ou em outros sistemas de reprodução, formam repertórios que se configuram a partir da subjetividade de cada jovem

E penso que essa construção de repertórios personalizados, que muitas vezes mesclam não só artistas muitos diferentes entre si como também gêneros musicais igualmente diversos, está intimamente relacionada com as múltiplas identificações que os jovens que armam tais repertórios constroem para entender quem são. Nesse sentido, a fragmentação do gosto musical, tão presente hoje em dia, não faz desaparecer a função identitária que a música teve no passado. A função identitária da música segue presente, mas muito mais relacionada com a articulação de identidades, que, assim como os repertórios, são fragmentadas e múltiplas.

Adicionalmente, o uso que fazem os jovens das novas tecnologias, sobretudo o YouTube, colabora enormemente em como a música os ajuda a construir suas identificações múltiplas, já que o YouTube permite a manipulação do tempo (o passado, o presente e o futuro, tão centrais em qualquer construção identitária) de maneira muito mais explícita que o disco de vinil ou o CD:

Poder-se-ia argumentar que tanto o vinil como o CD teriam esse sentido de reposição, mas a adição do visual e a transmissão de um concerto ao vivo (de artistas já mortos ou de bandas inacessíveis...) produzem uma experiência distinta: a barreira temporal desaparece

e [...] um clique basta para que [os jovens] tenham ao seu alcance um repertório musical que vai do que “ainda não está à venda”, “a música do momento”, até o histórico. Em uma “solução de continuidade YouTube”, esse presente imediato dissolve as diferenças temporais (REGUILLO, no prelo).

Se a montagem do passado e do futuro desde o ponto de vista do presente é central na construção das narrativas identitárias, a plataforma do YouTube é a primeira na história da transmissão audiovisual da música que permite que o ator operacionalize instantaneamente o *continuum* musical, influenciando enormemente a maneira pela qual as pessoas usam a música na construção de suas múltiplas identificações narrativas.

Adicionalmente, o uso frequente que fazem os jovens da opção “compartilhar” no YouTube (REGUILLO, no prelo), uma interessante forma de socializar uma busca, é, na realidade, uma forma de compartilhar identificações com aqueles a quem se enviam os repertórios que alguém havia construído. Dessa maneira, o repertório compartilhado é uma pergunta explícita do tipo: “Do que você gosta daquilo que estou lhe contando, performativamente, que eu gosto? Diga-me, com o que você se identifica daquilo que eu lhe digo que me identifica?”

Se a esse uso do YouTube adicionamos a constante interface que os jovens realizam entre o Facebook e o YouTube, a dimensão multi-identitária das novas tecnologias adquire ainda mais relevância. Como afirmou Reguillo (no prelo), no Facebook se postam canções, mas com comentários sobre opiniões e estados de ânimo: “o que fica manifesto nos comentários é justamente o conjunto de chaves: subjetivas, políticas, emotivas, eruditas, que ‘abrem’ um universo de sentidos possíveis apenas a partir da música”. E o interessante disso é que compartilhar opiniões não estritamente musicais ao redor da música era algo que já ocorria antes da digitalização e da invenção do YouTube e do Facebook, e muitas vezes as pessoas se relacionavam com a música precisamente por esses motivos; a novidade trazida pelas tecnologias é a possibilidade de que outros vejam essas opiniões escritas no mural do Facebook todo tempo.



Ou seja, minha intenção é que os outros as vejam, para que vejam a mim como uma pessoa completa, vejam o que de mim há neles e o que deles há em mim. Daí que esses comentários escritos tornem muito mais possível e explícito do que no passado o fato de que as pessoas se expressem sobre como a música articula suas distintas identidades. Antes, as ocasiões para deixar isso explícito eram muito mais reduzidas. E a chance de poder explicitá-lo com a “firmeza” de um escrito quase público, como o do mural do Facebook, era praticamente inexistente. Obviamente, a articulação identitária ao redor da música era igualmente importante. Mas também é importante poder verbalizá-la, escrevê-la e compartilhá-la com os outros como agora.

Para tornar ainda mais complicada a relação já complexa entre música e identidade, acrescentaria que as identificações linguísticas e não linguísticas (ambas discursivas, mas de distinto calibre) operam muitas vezes de maneira contraditória em relação aos elementos simbólicos (muitos deles interpelações) que emanam do artefato musical. Em poucas palavras, muitas vezes o corpo “fala” o que o discurso linguístico não quer dizer, dado que dizê-lo implicaria um reconhecimento mais ou menos racional de uma identificação que, por distintos motivos, é difícil de reconhecer como própria por toda a carga que o verbo “ser” tem nos idiomas de origem latina. Assim, o “fazer” do corpo funciona como o discurso predileto para evitar o pleno reconhecimento do “ser” que toda aceitação linguística de uma interpelação implica. Isso ocorre, por exemplo, no fascinante estudo realizado no México por Rubén López Cano, no qual jovens que se reconhecem verbalmente como “heterossexuais” participam ativamente de danças gays na cena *sonidera* mexicana. A prática, via discurso corporal, de uma sexualidade menos heteronormativa nos bailes *sonideros* não transforma esses rapazes em “homossexuais”. Eles “jogam” no espaço lúdico do baile ser outra coisa sexualmente. É muito importante que o possam fazer e seguramente há muito “derrame” para fora dos bailes e em relação às suas outras identificações, mas isso não os “centra” em uma nova identidade sexual gay, identidade que negam rotundamente ao nível verbal. E me parece que, para esses rapazes, é justamente a possibilidade de jogar com os limites da sexualidade hegemônica

que está relacionada com o evitar a sua verbalização, com evitar passar do “fazer” para o “ser”. Nesse sentido, eu creio que parte do “truque” de habilitar simultaneamente várias identificações que potencialmente poderiam colidir entre si é manter algumas narrativizadas verbalmente e outras não. Manter algumas sempre na ordem do “fazer” e outras na do “ser”. Qual é o meu ponto aqui? Parece-me muito mais fácil manter a contradição entre a identidade de “homem heterossexual” na vida cotidiana e a de uma pessoa sexualmente aberta em sua identificação sexual na cena da música *sonidera* se uma identificação está claramente verbalizada e a outra, sugerida apenas através do discurso corporal. Sem dúvida, um complexo (mas ao mesmo tempo apaixonante) panorama se abre à investigação de temas identitários ligados à música quando nos dedicamos a estudar a relação entre as práticas musicais e as narrativas identitárias.

////////////////////////////////////

## Referências

BUTLER, J. *Bodies that matter*. London: Routledge, 1993.

FRITH, S. "Music and identity". In: HALL, S.; GAY, P. du. (Eds.). *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

\_\_\_\_\_. "Towards an aesthetic of popular music". In: LEPPERT, R.; McCLARY, S. (Eds.). *Music and society: the politics of composition, performance and reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

\_\_\_\_\_. "What is good music?". In: SHEPHERD, J. (Ed.). *Alternative musicologies/les musicologies alternatives: special number (10: 2) of Canadian University Music Review*, p. 92-102, 1990.

GEERTZ, C. "Deep play: notes on Balinese cockfight". In: RABINOW, P.; Sullivan, W. M. (Eds.). In: *Interpretive social science. a second look*. Berkeley: University of California Press, 1987.

GILROY, P. "Sounds authentic: black music, ethnicity, and the challenge of a changing same". *Black Music Research Journal*, 10 (2), p. 128-131, 1990.

HALL, S. "Introduction: who needs 'identity'?" In: HALL, S.; GAY, P. du. (Eds.). *Questions of cultural identity*. London: Sage Publications, 1996.

JAMESON, F. *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. "Post-marxism without apologies". *New Left Review*, 166, p. 79-106, 1987.

LÓPEZ CANO, R. "Performatividad y narratividad musical en la construcción social de género. Una aplicación al Tango queer, Timba, Regeton y Sonideros". In: GÓMEZ MUNS, R.; LÓPEZ CANO, R. (Eds.). *Músicas, ciudades, redes: creación musical e interacción social* Salamanca: Sibe-Fundación Caja Duero, 2008.

MIDDLETON, R. *Studying popular music*. Milton Keynes: Open University Press, 1990.

NEGUS; ROMÁN VELÁZQUEZ, P. “Belonging and detachment: musical experience and the limits of identity”. *Poetics*, 30, p. 133-145, 2002.

REGUILLO, R. “En prensa. Navegaciones errantes. Música, YouTube, redes en las culturas juveniles”. In: VILA, P. (Ed.). *Music and youth culture in Latin America*. Oxford and New York: Oxford University Press (no prelo, a ser lançado em 2014).

RICOEUR, P. *Time and narrative* 1. Chicago: University of Chicago Press, 1984.

SAYER, Derek. “Incognito ergo sum. Language, memory and the subject”. *Theory, Culture & Society*, 21 (6), p. 67-89, 2004.

SCHRAG, C. O. *The self after postmodernity*. New Haven and London: Yale University Press, 1997.

STEFAN, G. “Semiotique en musicologie”. *Versus*, 5, p. 20-42, 1973.

VILA, P. “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones”. *Transcultural Music Review* 2, November 1996. Disponível em: <<http://www2.uji.es/trans2>>.

\_\_\_\_\_. “Música e identidade. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. In: OCHOA, A. M.; CRAGNOLINI, A. (Eds.). *Cuadernos de nación. Músicas en transición* Bogotá: Ministerio de Cultura. 2001 [Versão levemente modificada de “Música e identidade. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”. In: PICCINI, M.; MANTECÓN, A. R.; SCHMILCHUK, G. (Eds.). *Recepción artística y consumo cultural*. Mexico: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Instituto Nacional de Bellas Artes. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Ediciones Casa Juan Pablos, 2000].

WICKE, P. “Rock music: dimensions of mass medium-meaning production through popular music”. In: SHEPHERD, J. (Ed.). *Alternative musicologies/les musicologies alternative: special number (10:2) of Canadian University Music Review*, p. 137-5, 1990.