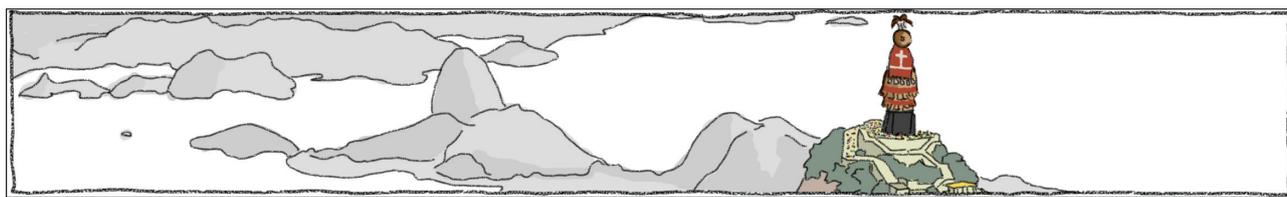


# Autoria, curadoria e *world music*: a face ativa do trabalho passivo da Putumayo.

**Pedro Menezes**

Mestrando em sociologia na Universidade de Brasília



## RESUMO:

Essa é uma pesquisa sobre a Putumayo, gravadora nova-iorquina de *world music*, que se propõe a organizar coletâneas que reúnem faixas de “lugares exóticos onde a música se originou”, para que o resto do mundo conheça aquelas culturas “tais como são”. Mas o que se observou no exercício de pesquisa é que o trabalho de curatela da gravadora traz em seu bojo uma forte marca autoral: a Putumayo não apenas (passivamente) expõe as culturas em seus próprios termos nativos, mas (ativamente) as constitui substancialmente, com base na sua gramática nova-iorquina. Tendo isso em vista, o texto intenta evidenciar como os passivos e desinteressados gestos de curadoria são também ativos e interessados atos de autoria: as culturas do mundo não estão sendo apenas dispostas e organizadas, mas também constituídas. Aquele que seleciona, por se acreditar apto para tal, é também o que instaura. Dessa maneira, o artigo se debruça sobre o binômio “mediação de sentido/imputação de sentido”, almejando analisar como instâncias intermediárias, ao se julgarem capazes de mediar, acabam por imputar os sentidos que pareciam estar apenas mediando: justamente por residirem nesse *entre*, os mediadores acabam vazando para os polos, constituindo-os. Em linhas gerais, esse é um trabalho sobre práticas de exotização e estereotipia na construção do *Outro*, que objetiva mostrar como o exercício de sair de si em busca da alteridade, quando baseado nos próprios pressupostos, não deixa de ser um mergulho para dentro de si mesmo.

**Palavras-chave:** autoria; curadoria; world music; putumayo; mediação.

## ABSTRACT:

Putumayo is a New York record label of World Music collections. According to its own words, the company’s work consists in organizing collections that gather music from “exotic places where the music was originated” to enable the rest of the world to know that culture “as it is”. But what we observed during our research is that the curatorship work of the label

brings a strong authorship signature. Taking as research method the analysis of the discourse of the stereotyped and cliché naïve pictures presented in the CD cover images, we could see that the label isn't only passively exposing the cultures in their own native terms, but actively constituting them based in its New York based point of view. In light of this, our question is: how passive and disinterested curatorship gestures may be also active and interested acts of authorship? We could see that the world cultures are not merely being organized, but also formed by the label, guiding us to the conclusion that the one who selects, believing that he can do it, is also the one who creates. In specific terms, the article lays on the mediation issue, aiming to analyze how intermediate instances, precisely because they view themselves as capable of living in this between poles, start escaping to these edges, constituting them rather than making them dialogue. Between the production and reception of music, there is a long mediation process, and if it's true that the creation and the use of senses define their circulation, it is also correct to affirm that this flow shapes its boundaries. In general terms, this is a work about exotization practices of construction of the Other in the phonographic industry which intends to show how this exercise of looking at the other, when based in one's own beliefs, it's always a dive into one's own self.

**Key words:** authorship, curatorship, world music, mediation.

*“Não há nada mais estranho em uma terra estranha que o estranho que vai lá visitá-la.”*

Camus.

## Introdução

Este texto toma por eixo analítico o binômio curadoria / autoria, por meio do qual objetivamos retomar o antigo debate acerca da mediação e da imputação de sentido. Revisitando esse par analítico canônico, o que se busca é mostrar como mediadores simbólicos, justamente por se julgarem aptos a ocupar essa posição intermediária, passam a imputar sentidos que pareciam estar apenas mediando. Ambiciona-se, aqui, compreender como um discurso acaba por desempenhar um papel ativo e autoral de instauração de seus próprios sentidos, ainda que se apresente como executor de um trabalho passivo de organização de sentidos que teriam sido previamente autodeterminados por sujeitos de outras culturas. Como se irá evidenciar, é justamente a silhueta desinteressada de mera seleção que garante a legitimidade simbólica para o discurso exercer seu gesto interessado de instauração. Concebe-se uma relação recursiva de implicação mútua entre a dupla conceitual criação e classificação, ou seja: é exatamente porque apenas arregimenta e seleciona elementos de uma forma contemplativa e silenciosa que a narrativa se vê habilitada a dar ensejo e prescrever de maneira imputativa a essência desses mesmos elementos. Dito de maneira sintética: é por se apresentar como curador que o discurso consegue se fazer autor. Em seguida, o que se irá mostrar é que essa relação recursiva entre criação e classificação (autoria e curadoria) reside no que eu chamo de um relativismo epistemológico desfalcado de

um relativismo ontológico, mecanismo que habilita que visões de mundo possam se converter no próprio mundo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002).

Aproximando agora o debate do objeto, deve-se dizer que esse recorte de análise nasceu de uma pesquisa sobre a Putumayo, uma gravadora fonográfica nova-iorquina de coletâneas de *world music*. O trabalho da Putumayo consiste basicamente em desenvolver pesquisas em diferentes “países exóticos onde a música se originou”, buscando fazer uma seleção de canções que virão a compor as coletâneas que a empresa distribui pelo mundo para que as pessoas possam conhecer a “cultura” daquelas regiões. Assim nasceram *African Blues*, *Arabic Beat*, *Latin Party*, *Brazilian Lounge*, dentre outras.

Aos seus próprios olhos, como observado em pesquisa, a gravadora desempenha um papel de curatela: inventariar a produção musical de lugares marginalizados pela indústria cultural e organizar esse acervo em coletâneas que mostram para o grande público aqueles lugares tal como são, através de sua música. Mas, para o argumento que por ora se desenvolve, o trabalho passivo e desinteressado de curadoria da gravadora é um esforço ativo e interessado de autoria: a empresa vende como sendo uma autoimagem das “culturas exóticas” algo que é, na verdade, sua visão estrangeira daqueles lugares. Dessa forma, parece que a gravadora apenas passivamente seleciona elementos que ativamente se autodefiniram, quando, na verdade, é esse esforço silencioso de classificação o instrumento de criação que gera os elementos que antes pareciam tão autodefinidores. O esforço organizador das coletâneas se apresenta como a curadoria passiva que apenas evidencia o gesto ativo de autoafirmação daquela “cultura”. Porém, não se trata aqui de uma organização muda e desinteressada, mas de um ato propositivo que (por meio da linguagem caricatural e estereotipada das capas, dos textos e do tipo de música escolhido) imputa sentidos, mesmo que pareça estar apenas arrematando-os.

Os textos que acompanham cada novo lançamento são muito ilustrativos dessa ênfase curatorial, passiva e extrativista que a gravadora dá ao próprio trabalho:

Você pode realmente ouvir a intersecção entre passado e presente na música de artistas brasileiros. **Nós não fizemos esforço para encontrar isso, isso é o que os músicos estão fazendo.** Eles respeitam sua música tradicional, mas estão adicionando novos sabores com verdadeira paixão”. (Coletânea *Brazilian Beat*, grifo nosso).

“Em *Latin Beat*, a gravadora explora novas síntese dançantes de música latina, onde batidas eletrônicas, toques de hip-hop, remixes de DJs e os mais recentes *grooves* são combinados **sem esforço** com a cúmbia colombiana, o *son* cubano, a *banda* mexicana, o flamenco espanhol, as raízes musicais afro-peruanas e mais”. (Coletânea *Latin Beat*, grifo nosso).

“**Sem esforço**, músicos latinos estão usando ritmos tradicionais em um contexto pop contemporâneo”. (Sobre uma das faixas de *Latin Beat*, grifo nosso).

Mas, como será explorado adiante, essa curadoria extrativista é delimitada por um rigoroso trabalho fabril de autoria (inscrito principalmente nos clichês e estereótipos suscitados pelos textos e pelas capas das coletâneas) que conduz de perto essa aparente liberdade.

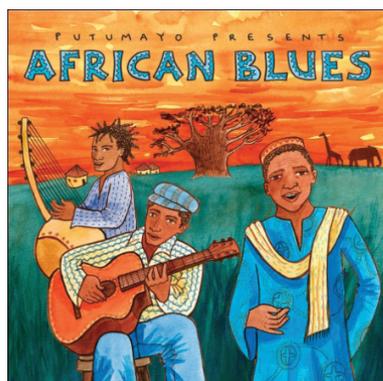
As “culturas do mundo” não estão apenas sendo dispostas, mas formadas. A Putumayo parece estar só distribuindo posições, mas com isso acaba por constituir essências. A organização classificatória se converte em uma instauração morfológica, ou, para usar a gramática de Viveiros de Castro mais uma vez: aqui não se vê uma “geometria das relações”, mas uma “física das substâncias” (2011, p. 291).

O mundo global surge como uma reunião das várias autoimagens locais, mas o que se tem é a junção das imagens dos locais produzida por um local só. A visão da Putumayo determina o que as outras visões são – ou mais ainda, o que as outras visões acham que elas mesmas são – e assim a Terra naturalmente concebida como a união das perspectivas não passa da perspectiva ocidental do planeta vendida como a Terra propriamente dita. A Putumayo *instaura* o novo cosmos seu ao dizer que apenas *organiza* o cosmos de todos pre-existente. Assim, a visão de mundo da gravadora se transforma no próprio mundo.

A próxima seção dirá respeito a uma análise da curadoria enquanto uma etapa intermediária entre a produção e o consumo que, ao exercer um esforço simultaneamente gerador e classificador, desempenha um papel ativo inscrito justamente na silhueta passiva de seu trabalho. Depois de esmiuçado o debate que serviu de norte para a pesquisa, será feita uma análise do discurso de orquestração criativa da Putumayo pelo prisma da curatela, mostrando como a gravadora consegue ser compositor e maestro de uma mesma sinfonia.

## A Curadoria

Acreditando que toda definição seja provisória enquanto o bem não para de circular, a pesquisa que originou esse artigo não se debruçou sobre as esferas da produção ou do consumo de bens simbólicos, mas sobre a sua circulação, dando ênfase a uma instância intermediária de imputação de sentido: a curadoria. Depois de concluído o trabalho de investigação, pôde-se perceber certas especificidades no ofício de curatela, sendo a mais curiosa delas a propriedade de afirmar silenciando. As análises que se seguem são decorrências desse estudo.



Em um mundo em que composição e execução chamaram para si todo o potencial criador e criativo, o esforço de curadoria parece se conformar como uma tarefa de organização meramente arregimentadora. As coisas se dão como se coubesse ao curador apenas organizar os objetos produzidos por alguém, tornando visíveis para o consumidor uma ordem e uma coerência entre os elementos escolhidos que já preexistiam quando da sua concepção. O protagonismo no que diz respeito às agências de imputação de significados ao bem se restringe ao campo da produção e do consumo, restando para a curadoria um imperceptível e quase dispensável papel de seleção e exposição. Quem nomeia é quem forja e quem utiliza, o curador apenas se interpõe entre essas duas instâncias para facilitar seu diálogo, aproximando-as na medida em que promove o deslocamento silencioso do objeto de um extremo ao outro desse arranjo.

Mas o que se observou com a pesquisa foi que o verdadeiro trabalho autoral é o de curadoria: é ela quem define os papéis que diz somente selecionar. O ofício do curador consegue ordenar e prescrever justamente porque parece só organizar e obedecer. A voz se comporta como eco para se fazer ouvir ainda mais longe. O exercício produtivo é também reprodutivo e assim produz com maior pujança. A natureza do esforço criativo e gerativo de imputação de sentido encontra sua eficácia simbólica ao se apresentar como um trabalho meramente classificatório. Como se percebe, é por abraçar a passividade em detrimento da atividade que o curador consegue se fazer ativo de maneira legítima. Essa proeza é conquistada porque ao produzir os feitos de seu trabalho organizador de classificação desinvestida de sentidos alheios, o curador apaga o rastro do ofício de instauração investida de sentidos próprios. Quando ratifica a passividade subserviente da reprodução e organização simbólica, o discurso promove o esquecimento da ordenação ativa de produção e nomeação de signos. Tudo se dá como se os atos de classificação do curador obedecessem a um código de classificações pré-estabelecido, e de fato é isso o que ocorre, mas o que não se percebe é que tal código foi previamente estabelecido pelo próprio curador, e, assim, a arbitrariedade de seus esforços se revela bastante natural. Agindo como se deve, ele prescreve como se deve agir. Por ter delimitado o leque de atitudes possíveis, os atos de curadoria se mostram como os únicos prováveis: eles eloquentemente obedecem, agora, o que silenciosamente já arbitraram antes, e, assim, parecem reproduzir imparcialmente a voz que parcialmente produziram, escondendo embaixo de todo ato de ratificação um gesto de retificação. O curador é como o ventríloquo que fala sem mover os lábios, fazendo com que acreditemos que é o boneco sem vida por ele manejado que diz as palavras que o homem de fato profere<sup>1</sup>.

A curadoria fala quando cita, gera quando classifica, inventa quando inventaria, instaura quando seleciona, faz quando mostra e cria quando parece só organizar. Lançando mão de uma diáde cara a Bauman, pode-se dizer que o curador se comporta como um *intérprete*, mas, por isso mesmo, consegue se converter em um *legislador* (BAUMAN, 2010).

Paulatinamente, o porta-voz vai se convertendo na voz propriamente dita. Mas, para que faça sentido a conclusão desse argumento, não se pode conceber uma anterioridade lógica ou

<sup>1</sup> Raciocínio que se encontra bem sintetizado em Adorno, nas noções de “falsa proximidade do distante” e “falso imediatismo do mediado” (2009, p. 377).

cronológica de um dos elementos desse par em relação ao outro: observou-se que é por obedecer dogmaticamente às regras de classificação que o curador se vê legitimado a prescrever essas mesmas regras que obedece, gerando as normas que ele mesmo classifica. Quem segue à risca a dogmática pré-determinada é agraciado com o direito de pré-determinar esse estatuto sem que ninguém perceba a circularidade do mecanismo. O código é escrito por quem o obedece na medida em que o obedece, sendo a subserviência um dos lados de uma moeda que tem por outra face a imposição. O discurso exterioriza enquanto gabarito de validação geral as práticas que internamente forjou, tornando natural sua narrativa ao sussurrar o que se deve entender por natureza. Não existe voz mais indicada a classificar o mundo do que a voz que o criou, assim como nenhum discurso está mais habilitado a criar esse mundo do que aquele que o classifica. O troféu de melhor autoria é tornar-se curador e o grande prêmio da curatela é o direito de ser o melhor autor. O curador abdica de ser só mais um jogador para se tornar o grande jogador, sendo a passividade de seus esforços o *locus* onde vem se inscrever a natureza ativa de seus desígnios. A narrativa consegue vencer uma disputa por fingir não participar dela e assim dominá-la completamente, fazendo-se de árbitra desinteressada de um jogo que interessadamente joga (BOURDIEU, 2007).

Esse trabalho curatorial é o que define, para nós, o exercício da Putumayo. O discurso da gravadora se presta a manter essa circularidade infinita entre criação e classificação (geração de bens simbólicos e avaliação desses mesmos bens) que faz com que os gestos ativos de imputação arbitrária de categorias objetivas encontrem sua eficácia simbólica ao serem também atos passivos de avaliação imparcial de sentido subjetivo, convertendo, assim, princípios simbólicos de julgamento das coisas em fronteiras empíricas segundo as quais as coisas de fato se organizam. Esse moinho constante de conversão de juízo pessoal em natureza impessoal é o próprio mecanismo gerativo e avaliador que faz com que uma visão de mundo se transforme no próprio mundo. Estudando a narrativa da Putumayo acerca dela própria percebeu-se que a geração de sentido legítimo se faz através do reconhecimento e da classificação dessa mesma legitimidade simbólica. A empresa aparece nessa pesquisa como a imagem mais bem acabada do curador: ela ocupa o patamar simbólico privilegiado de distribuir posições ao nomear essências, justamente por ser um esforço de autoria que faz as vezes de curadoria para se estabelecer como autoria legítima e vencer a disputa entre os autores, convertendo desinvestimento em investimento legítimo, desistência em vitória, fazendo com que a passividade enciclopédica de organização dos símbolos se transforme no mecanismo ativo de determinação dos nomes<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ao falar sobre o tema da mediação, Adorno explora bem a questão aqui levantada. Embora tenha um interesse bastante diferente do nosso (e por isso use um tom bem específico), o autor faz uma leitura esclarecedora da tensa relação que se estabelece entre a lógica propriamente estética interna à obra e a dinâmica funcional da produção e da classificação do mercado, passando pela questão que nos é cara, aqui, relativa à natureza imputativa dos mediadores: “até atingir as massas, a distribuição está sujeita a inúmeros processos sociais de seleção e controle por meio de poderes tais como, por exemplo, indústrias, agências de concerto, direções de festivais e diversos tipos de grêmios. Tudo isso influencia as preferências dos ouvintes. (...) Nisso, a música integrada não mais se distingue de quaisquer outros bens de consumo” (ADORNO, 2009, p. 369-370).

## Visões de mundo e visão de mundos: singularidades no plural e pluralidade no singular

Desde seu surgimento, em 1993, a missão da Putumayo é “apresentar às pessoas as músicas das culturas do mundo”. Para cumprir essa ambiciosa meta, a gravadora se dedicou a construir uma vasta rede de mercado. De fato, a abrangência da empresa é enorme: estendendo-se por uma trama planetária coordenada por escritórios localizados em seis países, a Putumayo edita coletâneas que tematizam a cultura das mais diversas regiões, além de oferecer produtos variados como livros, presentes, roupas e cafés que são vendidos em outras tantas localidades. Como costuma repetir o fundador da marca, Dan Storper – sempre sublinhando o caráter *sui generis* e alternativo da sua gravadora no universo de mesmidades do mercado fonográfico –, mais do que uma simples empresa que vende discos, a Putumayo quer oferecer um “estilo de vida próprio” inspirado pelo que é definido como o lema da companhia: “garantir que você se sinta bem”.

Vendo essa descrição de uma extensa rede de relações que tem por missão fazer as pessoas conhecerem as culturas do mundo e se sentirem bem, somos convidados a imaginar uma trama de múltiplas valências onde informações circulam de maneira recíproca em todas as direções: “nós” os conhecemos melhor, “eles” “nos” conhecem melhor, “juntos” conhecemos “outros”, enfim, posições equivalentes que, de maneira mútua, trocam suas respectivas experiências. Mas, na verdade, o quadro é bem diferente: a rede da Putumayo não é um espaço homogêneo de equivalências onde todos circulam da mesma maneira. A rede é cindida em duas metades rigorosamente separadas: de um lado há uma cultura-sujeito consumidora e do outro todas as outras culturas distintas indistintamente reunidas em uma mesma cultura-objeto a ser consumida pela primeira. A Putumayo oferece a chance de a cultura-sujeito conhecer a cultura-objeto, pois ela parece interessada nisso e está intelectualmente preparada para tal; mas o caminho inverso nunca é percorrido: ao invés de distribuir artefatos culturais da cultura-sujeito para que a cultura-objeto a conheça melhor, a Putumayo doa dinheiro para ONGs beneficentes situadas nesses países “exóticos”. Em se tratando de uma malha que tem por objetivo fazer as pessoas conhecerem as culturas do mundo é de se esperar que o conhecimento circule em todos os sentidos, mas o que acontece é que em um sentido vai o conhecimento, e no outro vem em troca dinheiro e a boa vontade de ter tido interesse por aquela cultura. Os papéis estão muito bem definidos, não há uma ciranda de simetrias em que todos são, a um só tempo, consumidores e consumidos: de um lado há os consumidores, do outro os consumidos. Alguns são a clientela pagante interessada em cultura, outros são a matéria prima cultural interessada em dinheiro a ser consumida pelos primeiros. Cultura-sujeito e cultura-objeto; ou se é uma, ou se é outra: essas posições são intercambiáveis<sup>3</sup>. Tal raciocínio fica claro quando se analisam a oferta e a demanda da gravadora:

<sup>3</sup> No site da empresa, pode-se encontrar o seguinte texto: “Como os mercados internacionais e o interesse dos consumidores em *world music* cresce, a Putumayo continua a desenvolver maneiras criativas de apresentar excitantes músicas globais ainda não exploradas e produtos culturais engajados”. Mas, olhando as músicas brasileiras (por exemplo) reunidas em suas coletâneas, encontramos gêneros já exaustivamente explorados por nós como o samba e a bossa-nova. Sendo assim, cabe perguntar: não explorados por quem? A quem essa coletânea está sendo ofertada? E quando a gravadora nos mostrará o som que nós, brasileiros, nunca exploramos? Em outro ponto lemos “essas coletâneas oferecem as melhores sonoridades de regiões próximas e distantes”. Ora, próximas e distantes de quem? Como se percebe, não há posições equidistantes dialogando umas com as outras, mas várias posições satélites gravitando em torno de uma protagonista.

ocupando posições simetricamente opostas, cada uma delas é restrita a seu respectivo público. Do ponto de vista da oferta, ao olharmos o catálogo da Putumayo, observamos que as coletâneas tematizam as mais diversas culturas (latina, caribenha, brasileira, judaica, asiática, etc.), mas nenhuma delas mostra a música de Nova Iorque (cidade sede da empresa). Pelo prisma da demanda consumidora o que se dá é o oposto: as coletâneas só são vendidas para os EUA, Canadá e Porto Rico<sup>4</sup> (os dois primeiros podendo adquirir os lançamentos por internet e telefone, e o terceiro só por telefone). Dessa maneira, um nova-iorquino pode conhecer a cultura brasileira simplesmente encomendando o CD *Brazilian Lounge*, mas um brasileiro que se interesse pela música de Nova Iorque não encontrará nada no catálogo da Putumayo, e, ainda que encontre, a empresa não aceita encomendas para o Brasil. Como se falou, há uma cultura-sujeito-consumidora e uma cultura-objeto-consumida.<sup>5</sup>

Atualizando um velho binômio caro ao pensamento ocidental, as coisas se dão como se a cultura-sujeito-consumidora fosse uma cultura de fato, enquanto a cultura-objeto-consumida se resumisse a uma natureza. A primeira se apropria da segunda, moldando-a e se utilizando dela conforme a necessidade. Para esse raciocínio, a música das “culturas exóticas” é um espelho fiel da alma daqueles povos, enquanto a música americana é uma ferramenta do estadunidense; ou seja: “lá” o povo é produto de sua música, “aqui” a música é produto do povo. A *world music* não é a música que o nativo compõe, mas a música que compõe o nativo. Por isso, para a empresa, quando se compra um CD ocidental se consome “música” (um bem cultural), mas quando se adquire uma coletânea de *world music* experimenta-se uma nova essência (um espírito natural). Esse elemento pode ser observado nos adjetivos que a gravadora atribui às faixas das coletâneas: os termos usados para descrever o conteúdo de cada lançamento seriam mais apropriados para se referir ao temperamento ou humor de uma pessoa (ou de um povo) do que para apresentar uma canção. Nas resenhas que acompanham cada coletânea não é citada nenhuma característica propriamente musical (seja técnica e especializada, seja mais corriqueira), ao invés disso, a música ali apresentada é definida como “da alma”, “sedutora”, “sensual”, “mística”, “sensitiva”, “simples”, “charmosa”, “mágica”, “para cima”, “otimista”, “dançante”, “apimentada”, “hipnotizante”, etc. Como se pode ver, ao contrário do que ocorre com composições ocidentais, em se tratando de *world music*, o aspecto sensorial ganha uma prevalência sobre o reflexivo. Como foi dito, a própria gravadora afirma que não quer só vender discos, mas ir além, criando um verdadeiro estilo de vida. Mas em alguns momentos parece que o estilo de vida vai crescendo até eclipsar o aspecto fonográfico da empresa, chegando a um ponto em que essa dimensão sensitiva do produto parece ser mais relevante que a fruição estética e sonora das músicas.

<sup>4</sup> Há revendedores espalhados pelo mundo inteiro, mas, nesses casos, trata-se de varejistas que procuram a matriz nova-iorquina com o objetivo de revender oficialmente os produtos em sua loja. Esses intermediários não fazem encomendas, que são restritas àqueles três países. O Brasil, único país que tem uma linha de coletâneas só para si, não possui nenhum revendedor oficial. As coletâneas são vendidas no país, não por iniciativa da empresa, mas por varejistas brasileiros que deliberadamente encomendam os discos para revendê-los em suas lojas. Na América Latina, os revendedores oficiais registrados concentram-se no México, Uruguai, Argentina, Peru e Costa Rica.

<sup>5</sup> “O homem ocidental, em plena posse de seus processos mentais analíticos e conscientes, é capaz de olhar para a produção criativa dos seus irmãos menos civilizados e ganhar em discernimento. Mas em geral não se considera que o processo inverso poderia gerar insights valiosos.” (PRICE, 2000, p. 92)

Essa oposição entre a reflexividade ocidental e a espontaneidade “nativa” se evidencia marcadamente nos usos que a gravadora faz dos termos “tradicional” e “contemporâneo”. Conectar os polos desse binômio é definido como “um dos muitos objetivos da empresa” e, realmente, nos textos que acompanham cada coletânea, são exaustivas as referências a essa díade:

“Em *African Beat* a Putumayo apresenta artistas que tanto podem ter a tradicional percussão africana, *soukous* e *mbaquanga* no seus ipods, como também o mais recente *dubstep* europeu e o *hip-hop* americano. Essas faixas mostram que mesmo nesse mundo globalizado e tecnológico, a divisão entre o passado e o futuro não é tão grande quanto parece. Composições de músicos [todos africanos] com profunda conexão com suas raízes (...) são remixadas e repensadas por DJs ocidentais. A música de Lek Sem [Senegal] revela como o *hip-hop*, o eletrônico e os estilos musicais urbanos têm sido incorporados na tradicional música africana, indo para novas direções surpreendentes”. (Coletânea *African Beat*).

“Apesar de suas cidades serem permeadas pela antiga arquitetura de sua longa história, a Turquia é considerada um dos países mulçumanos mais modernos do mundo. Essa justaposição cultural é mais evidente na cena turca de música pop contemporânea, onde tradições clássicas e instrumentações se misturam com o pop global e a *dance music*”. (Coletânea *Turkish Groove*).

“Uma revolução notável está acontecendo na música latina atualmente: a música eletrônica e o remix se encontram com os ritmos mais tradicionais do tango, do *son* afro-cubano, da bossa-nova brasileira e da cúmbia colombiana. Em *Latin Lounge*, artistas provam que pode haver uma mistura mágica de tendências musicais modernas e tradicionais estilos latinos”. (Coletânea *Latin Lounge*)

“[Músicos latinos] foram expostos ao folk, ao pop e ao jazz americano tanto em suas terras natais quanto em suas viagens. Tudo isso contribuiu para uma rica mistura musical de sons que refletem o patrimônio de seu lugar de origem.” (Coletânea *Café Latino*)

“Do tradicional ao contemporâneo, as coletâneas Ásia da Putumayo destacam os sons dessas terras ancestrais”. (Cabeçalho de abertura da sessão Ásia).

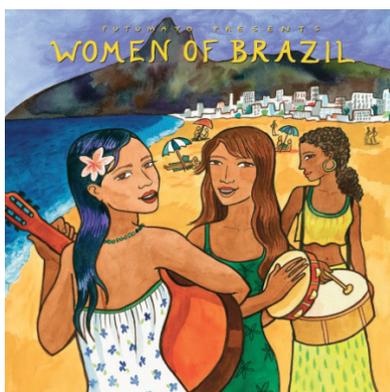
“Putumayo celebra o espiritual patrimônio musical da África com coletâneas tão ricas e variadas quanto o próprio continente”. (Cabeçalho de abertura da sessão África).

Como é possível notar nessas passagens, em nenhum momento existe a fusão entre tradições e novas tendências nativas com o patrimônio e as inovações ocidentais. Cada região contribui com o ingrediente que lhe é próprio: os “exóticos” entram com o legado patrimonial e a tradição milenar, enquanto o ocidente dá o toque de contemporaneidade e inovação. Não importa que o *hip-hop* seja um gênero americano antigo e canônico e o que o samba continue a ser feito no Brasil de hoje por jovens artistas: quando se encontram na *world music*, *hip-hop* é o contemporâneo e samba o arcaico. Embora sejam contemporâneos, “ocidentais” e “nativos” parecem cindidos por um fosso temporal que faz com que seus encontros sejam verdadeiras viagens no tempo.

Se, ao contrário dos EUA<sup>6</sup>, o “nativo” tem uma relação natural (e não propriamente cultural) com sua cultura (VIVEIROS DE CASTRO, 2011), não se trata de apresentar para o público

<sup>6</sup> A Putumayo possui coletâneas que tematizam o sul negro dos Estados Unidos, mas nenhuma que se dedique à música do norte e de Nova Iorque, cidade natal da empresa.

estadunidense o ponto de vista desse nativo sobre ele mesmo, mas forjar o ponto de vista americano sobre aquela cultura, ou sobre o que aquela cultura acha que ela própria é. No fim das contas não se tem um texto escrito “por todos nós”, mas sim escrito “por um de nós *sobre* todos nós”. A missão da Putumayo de fazer com que o mundo se conheça melhor é, na verdade, um esforço para que um mundo conheça “melhor” outro mundo, e que essa relação se estabeleça com base na gramática do primeiro, ou com o vocabulário que o primeiro diz pertencer à gramática do segundo. Como se disse: a rede é separada em duas metades.



A gravadora fala da existência de uma grande família pan-humana onde todos somos irmãos e de mãos dadas trocamos informações, cada um dizendo para os demais como vivencia suas próprias experiências. Mas, como se viu, a igualdade da substância “homem” está a serviço de uma diferenciação de grau; a simetria externa se presta a criar assimetrias internas. Insiste-se em um monismo do gênero humano para que se possa instaurar uma oposição dentro dessa unicidade. Somos todos da mesma família, mas de um lado há os consumidores estabelecidos, capazes de apreender (uma vez que instauraram) a envergadura da variedade humana, do outro há os produtores<sup>7</sup> marginalizados que, embora contidos na pluralidade dos homens, só enxergam suas próprias idiossincrasias. O mundo está cheio de pontos de vistas, mas há vistas que só veem pontos e vistas que veem outros pontos de vistas. Se nem todos são donos de seus respectivos pontos de vistas, essa grande família humana não é uma simétrica reunião de sujeitos, mas sim uma hierarquizada relação entre sujeito e objeto.<sup>8</sup>

Se um é sempre sujeito e o outro sempre objeto, então, alicerçando-nos em Viveiros de Castro mais uma vez, o que se tem aqui é um *anti-perspectivismo* em que pronomes pessoais recebem o tratamento de substantivos próprios: “eu” e “eles” não são posições nem experiências de si e do outro, mas essências. A Putumayo é o “eu” absoluto e as outras culturas são os “eles” absoluto: para a gravadora, a África se vê e se experimenta como sendo o “ele” e vê e experimenta

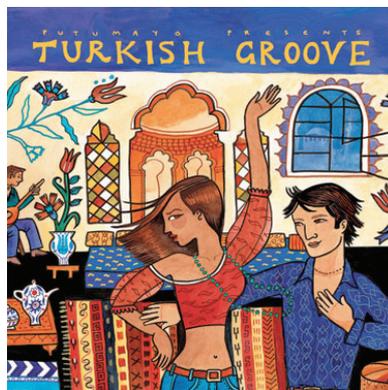
<sup>7</sup> Vale dizer que são produtores, mas produtores de matéria-prima, já que quem de fato produz a sua verdadeira essência é a gravadora. Eles fornecem apenas a argila mole a ser sistematizada na coletânea de *world music*.

<sup>8</sup> “Se é verdade que ‘o ponto de vista cria o objeto’, não é menos verdade que o ponto de vista cria o sujeito, pois a função do sujeito define-se precisamente pela faculdade de ocupar um ponto de vista.” (VIVEIROS DE CASTRO, 2011, p. 291).

o ocidente como sendo o “eu”. Mesmo para os “nativos”, seu território é um “ali” eterno e, de maneira inversa, o ocidente<sup>9</sup> acaba funcionando como um “aqui” universal: o “outro” é um outro até para si mesmo. Não se está aqui meramente posicionando os corpos uns à luz dos outros, mas constituindo suas naturezas nelas mesmas. Não se tem relações, mas morfologias.

É esse anti-perspectivismo que está na base do que eu chamo de relativismo epistemológico desfalcado de um relativismo ontológico: a gravadora admite a existência de uma variedade de “visões de mundo”, mas sem abrir mão da ideia de que só há um mundo a ser visto por essas muitas perspectivas. Se assim o é, então uma dessas visões está certa e as outras equivocadas: já que o mundo é um só, a visão que o espelha com simetria pode ser generalizável e ganhar certa primazia epistemológica sobre as outras que, embora possam existir, devem se admitir como equivocadas. Se as perspectivas de mundo são várias, mas o mundo é único, então esse mundo referencia a visão que o referencia, habilitando esta a poder organizar e modelar as outras incongruentes. Assim como a mistura heterogênea de todas as cores resulta na unicidade homogênea do branco, a gravadora aceita que existam várias “singularidades”, mas apenas uma “pluralidade”: muitos povos diferentes podem existir, mas só um é capaz de ter a noção de seu conjunto. Não faz mal que vários corpos existam, desde que eles se assentem em um mesmo universo forjado por algum deles. As coisas não se dão como se cada cultura se mediasse com sua respectiva noção de natureza, mas sim como se todas as culturas gravitassem em torno de uma mesma natureza e apenas a Putumayo tivesse a dimensão desse arranjo. Dessa maneira, a Nova Iorque da gravadora passa a estabelecer uma relação metonímica com o mundo: a cidade é uma parte do planeta, mas uma parte que o contém por inteiro, uma vez que o forjou. Como diz a canção de Frank Sinatra: “If I can make it there, I’ll make it anywhere”.

### Complementar ou substituir?



<sup>9</sup> Poder-se-ia perguntar o que se quer dizer com “ocidente”, esse termo que incansavelmente usamos. Na verdade, toma-se aqui o termo como o léxico canônico para se referir a uma cultura dominante e generalista. Aqui ela funciona mais como um conceito do que como uma palavra. Fazendo referência ao “ocidente” estamos mais citando uma expressão “batida” do que usando uma palavra despretensiosa.

Como se sabe, um objeto de arte possui uma relação reflexiva consigo: a arte sabe que é arte. Do mesmo jeito, o criador se percebe como tal, estabelecendo consigo próprio um elo autoanalítico. Sendo assim, a criação artística se configura como um movimento duplo: o primeiro é o de criar e o segundo (que se debruça sobre o primeiro) é o de saber que se criou. Mas na lógica da *world music* parece que falta ao “nativo” esse segundo movimento do gesto autoral, ou seja, essa dobra reflexiva sobre si mesmo: ele “sabe”, mas não “sabe que sabe” (VIVEIROS DE CASTRO, 2010). Dessa forma, parece que a música nativa se encontra em um estado de incompletude, pela metade, como se ela fosse uma “quase-música” ou uma “música em potencial”, que carece só de uma pequena ajuda externa para que possa se dar por terminada. Da mesma maneira, já que concebeu sua obra de forma tão espontânea e irrefletida, o compositor exótico ainda não é totalmente um autor assim que acaba sua canção; até porque, como se disse, ela ainda não está acabada.

A crença na autoria atrofiada se alicerça em algumas ideias caras ao evolucionismo ocidental. Uma delas é a de que o músico nativo se encontra estacionado em um primitivismo infantil que não o deixa ter noção do caráter artístico de sua arte. A música do “outro” é mais um urro espontâneo e pré-cultural que um bem simbólico derivado de sua reflexão e racionalidade<sup>10</sup>. Outra noção que desfalca a autoria nativa é a de que a música não é obra de um indivíduo, mas da coletividade. As coisas se dão como se aquela canção fosse um mantra composto por todo o grupo em um estado natural de socialismo primitivo pan-humano em que os homens ainda não se diferenciaram<sup>11</sup>. Em outros momentos, até se discrimina a figura de um indivíduo isolado, mas sem abandonar a noção de que a música é um produto do coletivo. Nesses casos, o poeta selvagem não inventa uma música sua, apenas guarda e da vazão àquele saber generalizado. O que esse artista do passado externa em sua obra não lhe pertence, sendo antes uma expressão coletiva que nele está encarnada e por ele passa. A música não nasce de sua reflexão interior subjetiva, mas atravessa-o. O que de fato interessa não é quem esse homem é, mas o que ele carrega. Nesses casos, o artista não é um autor, mas um vetor<sup>12</sup>.

No caso da Putumayo encontra-se um indício dessa infantilização do artista presente no traço *naif* das ilustrações que aparecem na capa das coletâneas. Tanto as cenas retratadas como a técnica utilizada dão a entender que aquela embalagem contém algo lúdico e pueril. Já essa crença no compositor coletivo ou no genérico e cambiável pode ser notada na miscelânea de artistas reunidos em um mesmo lançamento: são tantos os nomes ali envolvidos que o rosto de

<sup>10</sup> “Mais do que em qualquer arte das grandes civilizações do mundo (sejam ocidentais ou orientais), a arte primitiva emerge direta e espontaneamente de impulsos psicológicos. (...) Imagina-se que os artistas primitivos expressem seus sentimentos livres da capa impositiva do comportamento aprendido e das limitações conscientes que moldam o trabalho do artista civilizado.” (PRICE, 2000, p. 57).

<sup>11</sup> “A arte nas sociedades primitivas geralmente tem sido considerada como representando ideias coletivas comunicadas através de modos de expressão coletivamente desenvolvidos. Esta crença é a pedra fundamental no mundo que marca a fronteira entre a arte ocidental e a primitiva. (...) [A arte primitiva] envolve a comunidade como um todo, e não indivíduos selecionados, no processo de expressão artística.” (*Idem*)

<sup>12</sup> “Na compreensão ocidental das coisas, uma obra originada fora das grandes tradições deve ter sido criada por uma personagem sem nome que representa a sua comunidade e cuja arte respeita os ditames de tradições antiquíssimas.” (PRICE, 2000, p. 87)

cada um acaba se diluindo na massa indistinta formada por todos. A autoria de uma canção ou de um CD é indiscutível, mas quando se tem uma coletânea reunindo diversos compositores e intérpretes fica complicado saber de quem é aquele disco afinal; o mais natural é que a Putumayo, na condição de arregimentadora daquelas faixas, tenha o protagonismo no que diz respeito a concepção daquele CD. As doze faixas de *Brazilian Lounge*, por exemplo, poderiam ser *quaisquer outras* doze faixas que não aquelas selecionadas, pois a mensagem contida no encarte, de que “melodias brasileiras sedutoras e sonoridades eletrônicas sutis se misturam nessa coleção de ritmo relaxante contemporâneo” continuaria sendo satisfatoriamente transmitida.

Na ausência desse metacomentário autorreflexivo, a obra exótica, quando do seu nascimento, ainda não desfruta de todo o seu potencial artístico. Assim como a música não surge totalmente como música, por falta dessa mesma autoanálise o compositor primitivo ainda não é um autor no sentido pleno da palavra no instante da criação. É como se o “outro”, na tentativa de desenhar uma circunferência, tenha traçado em linha reta o comprimento do perímetro, mas se esqueceu de unir as pontas da figura. Onde deveria haver a arte e o artista, só se achou um gesto expressivo e seu executor. De um jeito ou de outro, o fato é que a obra deveria falar por si mesma algo que ela quase falou, mas não conseguiu.

Isso posto, a Putumayo deseja concluir o trabalho. A empresa não quer interferir no conteúdo da mensagem, deseja apenas sistematizá-lo para que se organize em um arranjo reconhecível. O que a gravadora deve fazer é ligar os pontos que a cultura nativa já rascunhou: completar contemplando, encerrar de maneira passiva o que o nativo iniciou ativamente. Não se trata de ensinar um conteúdo, mas de dar forma àquele já existente. Aí então, depois que a gravadora promover silenciosamente seu trabalho meramente organizacional e quase desnecessário, pode-se dizer que ali há música, que o espetáculo artístico está terminado. Sem a Putumayo todo aquele conteúdo sistematizado em suas coletâneas seria um indistinto e inaudito grito primordial que se perderia na selva, mas uma vez que ela debruçou seus esforços de organização naquela massa sonora pode-se afirmar: aqui há arte.

Existe uma linha de raciocínio segundo a qual objetos de produção primitiva não constituem objetos de arte até que conhecedores ocidentais estabeleçam o seu mérito artístico. (...) O olho discriminante do observador ocidental é geralmente tratado como se fosse o único meio pelo qual um objeto etnográfico poderia ser alçado ao *status* de obra de arte. (...) Conhecedores ocidentais atribuem a si mesmos a tarefa de interpretar o significado e a significância de objetos de arte por pessoas que, argumentam eles, estão menos equipadas para tal. (...) Os membros do mundo ocidental são aqueles que, mais uma vez, por seu acesso à riqueza material e à comunicação, estão, nas últimas décadas do século XX, assumindo a responsabilidade de determinar a natureza da produção artística em praticamente todos os cantos do mundo. (...) Os ocidentais assumiram a responsabilidade da definição, conservação, interpretação, comercialização e existência futura das artes mundiais. (PRICE, 2000, p. 102, 103)

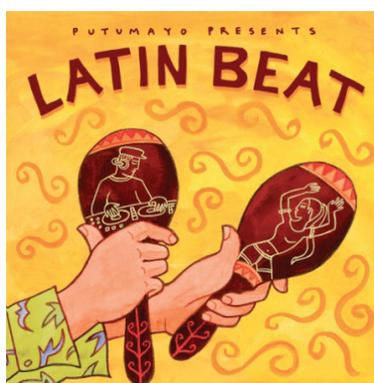
Como se afirmou, a ideia da gravadora não é substituir o trabalho do autor, mas complementá-lo, retomando o binômio que nos é caro: a Putumayo intenta promover um esforço de curadoria e não de autoria. Sendo assim, faz-se necessário para a empresa conservar as intenções originais do artista, preservando a identidade que ele mesmo imprimiu em seu trabalho. Mas que intenções eram essas, mesmo? Que identidade do artista é essa que se deve preservar? Ou antes, quem é esse artista? Diante da incapacidade de responder essas perguntas, acaba-se admitindo que elas não têm resposta. De tanto se insistir na natureza seja pueril, generalizada ou vetorial do compositor selvagem findou-se por se esquecer seu rosto e seu nome nos meandros desse labirinto do exótico. Na dúvida se é uma “criança”, “todo mundo” ou “alguém”, a questão é resolvida ao se definir o músico primitivo como *ninguém*.

O reconhecimento da autoria de uma obra – tão relevante para os bens simbólicos produzidos nos grandes centros – é uma questão de menor importância quando se trata da “arte primitiva”. Isso porque se enxerga uma diferença fundamental entre o objeto artístico euro-americano e o selvagem: derivada daquela ideia de que as artes ocidentais comunicam-se plenamente pelo que lhes é intrínseco enquanto as exóticas precisam de uma ajuda externa, surge a noção de que as obras dos civilizados tem um valor *estético* em si, enquanto que as primitivas possuem uma riqueza *pedagógica* externa; de um lado temos a pureza das formas, do outro a funcionalidade enciclopédica do manual. O que se quer dizer aqui é o seguinte: se ouvir Beethoven é bom porque isso nos traz o êxtase da fruição do belo puro e absoluto, escutar o *Acoustic Africa* da Putumayo é valioso porque com isso aprendemos um pouco mais sobre a “cultura africana”; não só pela música, mas principalmente pela infinidade de informações e desenhos trazidos no encarte da coletânea, informamo-nos a respeito dos costumes daquele lugar, da sua vida tão diferente, etc. Além de descreverem o CD sempre enfatizando mais o lado sensorial que o propriamente musical (por vezes tratando a música quase como um estado de espírito ou até mesmo como uma comida), as resenhas que acompanham cada coletânea sempre trazem informações e curiosidades sobre a paisagem natural do lugar, sua culinária, seu clima, enfatizando como essas características geográficas e gastronômicas estão representadas nas músicas ali reunidas, fazendo assim com que, novamente, aquelas canções tenham uma riqueza mais pedagógico-sensitiva do que de fato musical. Não são poucos os lançamentos que reforçam o paralelismo (ou até a homologia simbiótica) entre música e comida. É comum a gravadora se referir aos “sabores” contidos naquela coletânea. Acompanhando o disco *Brazilian Cafe*, por exemplo, vem uma receita de “cafezinho” (escrito dessa maneira no site da Putumayo), descrito pela empresa como “um tipo de café brasileiro”. Há outros exemplos: *Latin Party* traz a receita de um drinque e de um aperitivo mexicano, ambos desenvolvidos por um *chef* de cozinha; *Mexico* vem com uma receita de guacamole; e a receita de um *matzoh* (pão duro sem fermento à base de farinha e água comido durante a páscoa judaica) é o brinde de *Jewish Celebration*. Deleitar-se com a poesia e a sonoridade da coletânea seria tão estranho quanto ouvir a Nona Sinfonia para conhecer melhor a Alemanha e aumentar

nossa erudição cultural-geográfica. Beethoven é definido como “bom” e “belo”, já *Acoustic Africa* pode ser descrito como “legal” e “interessante”. De um lado temos uma necessidade, do outro uma curiosidade: um é lindo, o outro é útil<sup>13</sup>.

No caso da maioria das exposições que apresentam objetos como etnografia, informações a respeito de funções técnicas, sociais e religiosas são elaboradas, apagando assim a noção de que a qualidade estética do objeto possa ‘falar por si’ – ou antes, apagando toda noção de que o objeto possua qualquer qualidade estética que mereça ser transmitida.” (PRICE, 2000, p. 122)

A Putumayo convida seus clientes a fazer uma viagem para outro mundo. Esse “lado de lá” do homem é o ponto de chegada de uma aventura em que a música é tão somente o veículo. Sendo assim, o produto que a gravadora vende não são as canções contidas em suas coletâneas, mas a experiência do outro. Se o foco do interesse tanto da empresa quanto dos seus consumidores está no exótico e não no sonoro, que diferença faz saber quais são ou de quem são aquelas composições? O importante não é o que a música é, mas para onde ela nos leva. Enquanto as qualidades da música ocidental se inscrevem e se encerram nela mesma, fazendo com que cada compositor seja único, o valor da *world music* não está em si própria mas na sua capacidade de nos transportar para esse lado escuro da alma, e dessa forma não é relevante quem nos conduz nessa viagem, basta que ela se complete. Voltando ao nosso exemplo: nenhum outro músico nos proporciona o sentimento que Beethoven nos proporciona, essa experiência está contida *dentro* de sua música, mas qualquer artista africano serve quando o que se quer é “conhecer melhor” a África. A natureza imanente dos compositores ocidentais faz deles únicos e a face transcendente dos autores exóticos os torna intercambiáveis. Uma vez admitido que o artista pode ser “qualquer um” não é necessário muito esforço para que ele se transforme em “nenhum”.

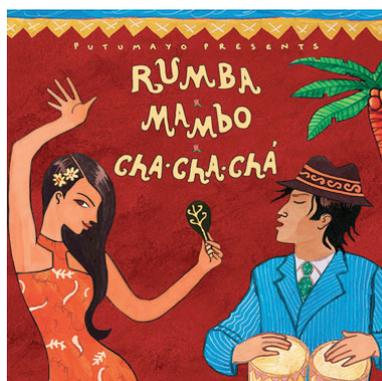


Depois de percorrido todo esse arco, a coletânea nova iorquina está terminada e pronta para ser vendida. Justamente quando é chegado o derradeiro momento um imprescindível lugar que deve ser ocupado permanece vago: o do autor. Tudo o que a gravadora queria era sistematizar o

<sup>13</sup> Sobre essa prevalência do enciclopédico sobre o estético, Adorno afirma: “Fenômenos que, em termos musicalmente concretos, permanecem obscuros aos ouvintes são por estes docilmente inseridos em conceitos pré-fabricados; saber-se informado sobre tais conceitos substitui a experiência da própria música” (2009, p. 282).

conteúdo artístico de um músico, ou seja, dar forma e ordem à produção de outro artista. Mas tudo indica que o compositor primitivo não compareceu ao encontro e logo nessa hora em que a gravadora ia descrever seu gesto silencioso, passivo e desinteressado de sublinhar a assinatura do poeta nativo, ele não apareceu para escrever seu nome na capa, ou nem mesmo só para colocar a impressão digital nela. Diante desse impasse, a gravadora não tem outra saída senão escrever *Putumayo* no topo de cada lançamento.

Como se percebe, os esforços de tratar o músico como infantil, generalizado ou substituível vão paulatinamente silenciando tanto o processo original de autoria como também esse próprio trabalho de “silenciamento”. Apaga-se a criação da obra e o rastro desse apagamento. Primeiro o público se esquece quem era o compositor e depois se esquece que se esqueceu disso, fazendo com que as coisas se apresentem não como se esse artista tivesse caído no oblívio, mas como se ele nunca tivesse existido. Distancia-se tanto o criador da criatura que parece é que ele jamais esteve ali. Na falta do autor, o mais natural é que o curador assuma esse lugar que tudo indica não ter sido ocupado um dia. Dessa forma, o gesto de complementação vai se convertendo em um ato de substituição: a curadoria se transmuta em autoria. Na medida em que a regência se transforma em execução, aquele que estava ali para ajudar passa a fazer e assim, de seletora a Putumayo vira criadora. Conforme a curadoria avança a autoria recua, até que, quando o terreno estiver completamente tomado pelo curador torna-se plausível que ele seja proclamado o autor daquela obra. Baseado nisso, a autoria originária da obra vai sendo solapada pelo processo autorral investido no discurso da curatela: vai-se forjando um mundo novo na medida em que se diz organizar um antigo.



Muito exemplar desse movimento é a passagem em que a gravadora explica em seu site como se dá o processo de concepção de uma coletânea:

Uma vez que o tema foi decidido, nosso pesquisador e etnomusicólogo, Jacob Edgard, começa a coletar materiais relacionados ao tema. Em muitos casos, nós temos coletado material por anos, visitando vários países para compilar um vasto arquivo de músicas que, potencialmente, podem entrar na coletânea. Depois que a seleção inicial de Jacob é reduzida a uma seleção semifinal por Dan Storper, nós convidamos todos da companhia a se juntarem e darem suas opiniões nas músicas. Então, a seleção final é feita e os direitos assegurados.

Ora, se o tema antecede o trabalho etnográfico, o esforço não é o de compreender aquela cultura em seus termos nativos, mas o de colecionar um inventário cultural que caiba dentro daquele rótulo previamente estabelecido em Nova Iorque. Ao invés de desempenhar o papel de aventureiro curioso que viaja sem saber o que irá encontrar em sua jornada, o pesquisador da Putumayo é um técnico que trabalha com uma missão bastante específica. Embora por vezes se pareça com um viajante desinteressado que se perde em ruas desconhecidas, a gravadora se aproxima mais da imagem do turista sistemático que anda com um guia debaixo do braço, deslocando-se pelos caminhos indicados em seu mapa sem nunca arriscar uma trilha vicinal. Para encontrar o “samba, *soul* e *grooves* de bossa nova com ritmos tropicalistas” que compõem o *Brazilian Beat*, por exemplo, Jacob Edgard terá de se esforçar para passar ao largo de alguns acontecimentos que se operam no seu campo: o fenômeno do tecnobrega e da aparelhagem que cresce no país, a profusão de festivais de rock, pop e música independente (Planeta Terra, Sónar, Rock in Rio, Lollapalooza), a aposta recente das gravadoras em novas bandas de rock, a entrada do Brasil, e de cidades fora do eixo Rio/São Paulo, no roteiro dos grandes artistas internacionais de rock e pop (dentre vários fatores, devido à modernização dos estádios de futebol para a Copa do Mundo), etc. Enfim, se o tema precede a busca, a caminhada é sempre controlada e dirigida. Antes da passividade desinteressada do trabalho de seleção existe o investimento interessado do esforço de determinação. Não se tem aqui um extrativismo aleatório, mas uma colheita direcionada. Uma vez que a busca se insere dentro das rígidas arestas do tema, o esforço classificatório não pode ser inocente, mas programado. Como se pode ver, a atividade de curadoria se situa dentro de um grande gesto de autoria.

### **Produção e reprodução: do CD à coletânea**

O trabalho autoral e ativo se inscreve no gesto passivo da curadoria fundamentalmente porque a gravadora trabalha com coletâneas. Como se falou, quando deseja tematizar uma região em um futuro lançamento, a Putumayo faz uma pesquisa no lugar tentando encontrar as composições que ela julga representativas daquele mote. Uma vez realizado o levantamento, as músicas são incluídas tal como são ou regravadas por novos intérpretes e só então o disco está pronto.

Mas se a intenção da empresa era a de apresentar às outras culturas do mundo (ou só a seu seletor público ocidental) a música daquela região em toda a sua inteireza e veracidade, não faria mais sentido reeditar um disco local do que fazer com que aquelas canções passem por esse processo de reciclagem que macula com mãos americanas o purismo da arte nativa? Se o diferencial da *world music* é seu caráter distante, inédito e exótico, porque tirar a virgindade dessas canções fazendo com que atravessem filtros ocidentais? Para usar um exemplo próximo a nós: quando

quis mostrar a bossa nova para o mundo, por que, ao invés de reeditar o canônico *Chega de Saudade*, de João Gilberto, a gravadora lançou o *Bossa Nova around the world*?

Não se quer aqui mostrar o Brasil *tal como ele é*, mas como a Putumayo acredita que ele *deveria ser*, ou mais ainda: como a Putumayo acredita que ele mesmo se veja. Investida de uma missão curatorial, a coletânea não quer passar uma visão americana do Brasil, mas também não consegue transmitir uma visão brasileira sobre si. A resultante desse conflito é que, no fim das contas o que se tem é uma visão americana de uma pretensa autoimagem brasileira. Dessa forma, é mais importante *parecer* bossa nova do que *ser* bossa nova. O Brasil tal como somos não é tão brasileiro quanto os clientes da Putumayo querem ou já esperam. Sendo assim, reeditar o *Chega de Saudade* ao invés de organizar a coletânea *Bossa Nova Around the World* poderia frustrar muito as expectativas dos consumidores americanos, fazendo com que o esforço de pesquisa da gravadora caísse em descrédito. Como era de se esperar, a sessão da gravadora dedicada ao Brasil lança muitas coletâneas que tematizam o samba e a bossa-nova – gêneros estereotipados por uma visão estrangeira sedenta por conhecer um Brasil que já conhece, um Brasil “bem brasileiro” –, mas momentos importantes da nossa música são completamente ignorados. O rock brasileiro dos anos oitenta, por exemplo, que bebia em fontes estrangeiras sem deixar de imprimir sua marca nacional, não aparece em nenhuma coletânea; e até mesmo o tropicalismo, divisor de águas da nossa história, não é tema de nenhum disco, sendo apenas timidamente referenciado de uma maneira que certamente não agradaria a seus idealizadores. Possivelmente, o rock alheio às “raízes nacionais” e a antropofagia tropicalista ciosa de produzir um som universal que misturasse a cultura brasileira com tendências estrangeiras não se enquadram na caricatura de Brasil que a Putumayo quer desenhar. Não conseguindo encontrar um “Brasil puro”, a Putumayo se esforça em “purificar o Brasil”, alterando-o para que ele fique como “deveria ser”. Não é a cultura que influencia a imagem da coletânea, é a coletânea que sugere uma feição da cultura. Na lógica da *world music*, em que nada é natural e tudo é naturalizado, às vezes é preciso mudar para poder permanecer.

Ao contrário da Putumayo, há muito tempo as ciências sociais sabem que as culturas não podem ser tratadas como naturezas. Essa descoberta revelou a inutilidade e o equívoco etnográfico de se insistir na busca de uma essência cultural pura escondida sob a parcialidade dos «olhares contaminados». Há correntes que afirmam não ser possível nem dizer que o objeto observado antecede o olho que o observa, pois são os olhares, de certa forma, que instauram os artefatos que pareciam estar apenas contemplando. Se *olhar* e a *coisa olhada* se entrelaçam reciprocamente construindo-se em simetria, não se pode dividir o cenário entre, de um lado, o “objeto puro jamais visto” e, de outro, o “olho deturpador que adultera o objeto só de encará-lo” pois olho e mundo desenvolvem uma relação de afinidade eletiva em que uma instância se constrói na medida em que rascunha a figura da outra. Assim, não há fatos verdadeiros e versões tendenciosas, culturas “limpas” e olhares “sujos”: a dureza do fato é um entrelaçamento das versões que o comentam e, da mesma forma, a consistência da cultura garantida por sua silhueta aparentemente monista não passa de um amálgama dos vários olhares que, ao olharem para a cultura, passam a

ser parte constitutiva dela. A coisa não paira sobre as visões que a analisam, mas subexiste nelas. O olho que olha a cultura é também o anteparo onde a cultura se deixa ver, por isso, não se pode colocar olho e coisa em pontos opostos, pois um sobrevive no outro. Não há um grande fosso entre «o que a coisa é» e «como a coisa é trabalhada pelas várias experiências», desse jeito, não podemos falar de uma precedência do «objeto asséptico» em relação à «experiência poluída», pois é essa experiência que cria o objeto, é essa suposta poluição que enseja a pretensa assepsia: toda visão é um viés sem jamais conseguir ser um espelho.

Quando foi se cristalizando na epistemologia das ciências sociais que o monismo cultural era uma sensação de unidade garantida pelo entrecruzamento da pluralidade das visões que olhavam para a cultura, percebeu-se o quanto era inócua a busca por uma cultura «tal como ela é» emancipada das «visões deturpadoras». A partir daí, a antropologia começou a enxergar a relação entre uma cultura e as visões sobre ela como a de um idioma com seus sotaques: seria incorreto afirmar que o idioma antecede seus sotaques, ou conceber que esses sejam meras variações toscas de uma linguagem primitiva e matricial. Viu-se que a diversidade dos sotaques pode criar a necessidade de que estes se arranjem de maneira equidistante, forjando um eixo comum a todos eles para que assim possam se entender enquanto uma mesma língua. A língua (pura e unitariamente concebida), essa espinha dorsal que atravessa os sotaques, teria sido então desenhada pelas intersecções que resultam de seu alinhamento. Aquilo que parecia ser o fio condutor linguístico que arregimenta todos os sotaques revelou-se, por essa perspectiva, o resultado do entrecruzamento desses sotaques que desejam se fazer entender entre si enquanto idioma. Sabe-se que existem muitas maneiras de falar português, nenhuma delas é “certa” ou “errada”, mas cada uma delas é enviesada, contextual e parcial. Cada maneira é característica da região em que é falada, representando, assim, uma parte específica do Brasil; e nenhuma delas consegue, metonimicamente, representar por si só o país inteiro. Dizer isso não é afirmar que seja impossível se chegar a um português “objetivo” que, desnudado das marcas da contextualidade, represente o Brasil como um todo. Talvez esse empreendimento seja viável em algum termo, mas não se pode achar que essa suposta objetividade será atingida na busca por um português desenraizado que paire acima dos “portugueses” específicos, ou seja, um português *sem sotaque*. Pelo contrário: o português objetivo que espelhe a totalidade Brasil será alcançado quando se sobrepuserem todos os sotaques, fazendo com que a sucessão dessas heterogeneidades construa um contínuo liame homogêneo. Assim, a língua objetiva depende de cada uma das propostas particulares de língua, mas não é uma maximização fiel de nenhuma delas. Nenhum sotaque pode se dizer a miniatura perfeita do idioma geral, mas também não há um sotaque sequer que não tenha contribuído para o desenho dessa grande unidade linguística. Sendo assim, podemos dizer que, em relação à língua, os sotaques se organizam em uma balança de *frustração e formação*: por um lado cada sotaque frustra a língua, apresentando um jeito específico, enviesado e parcial de falá-la que não a representa como um todo; por outro, essa especificidade contextual do sotaque (junto com todas as outras) constroi o mito da língua unitária. Dessa forma, percebe-se como a sucessão ininterrupta das heterogeneidades dos sotaques foi ladrilhando o piso contínuo do mito da homogeneidade linguística. O monismo do puro e a pluralidade dos tipos se constroem mutuamente

numa estrutura de circularidades recíprocas. Já que a pretensa unidade linguística desnudada de seus sotaques é um mito que sobrevive justamente na pluralidade desses regionalismos não podemos afirmar que um sotaque seja mais “verdadeiro” ou mais “falso” que o outro. Certamente nenhum é verdadeiro, mas isso não quer dizer que todos sejam falsos, já que a suposta assepsia linguística repousa na contaminação dos sotaques. Se por um lado pode-se dizer que cada sotaque deturpa a língua, por outro também seria correto afirmar que ela só se faz ouvir mediada pelos sotaques. Ao mesmo tempo em que “entortam” o português “unitário”, os sotaques criam a mitologia dessa unidade. Por isso temos que falar de “enviesamento” dos tipos em relação ao puro sempre entre aspas, pois se a unidade pura não precede os tipos, tendo sido antes forjada por eles, os tipos não possuem só o caráter negativo de enviesar o puro, mas também a natureza positiva de constituí-lo.

Assim como a mítica unidade idiomática e a diversidade dos sotaques, essa visão monolítica da “verdadeira” cultura que se pretende alcançar é um produto das interfaces das diversas visões sobre aquela cultura. Se a silhueta continuada do idioma é forjada pela sobreposição de rupturas dos sotaques, a “verdade cultural” que escapa a todas as visões nada mais é que o amálgama de todos esses olhares: o que parecia não pertencer a nenhuma das visões foi rascunhado por cada uma delas. Nenhuma visão é um reflexo da cultura, mas cada uma delas desempenha um papel na formação dessa morfologia que se impõe a todas. A unidade cultural puramente concebida e eternamente buscada se apresenta como a junção dos vários olhares que a encaram. O vetor da corrida define a localização do ponto de chegada, que por sua vez orienta a direção desse mesmo vetor. A relação entre a “pureza” cultural e as versões “suja” dessa pureza deve ser reflexivamente pensada, recursivamente concebida, uma vez que a unicidade do puro é um hibridismo mantido pela sobreposição de pluralidades. Sendo assim, o monismo cultural aparentemente imaculado e objetivo não pode ser imaginado como um corpo que flutua sobre as muitas visões acerca daquela cultura, mas antes como o retrato compósito (BATESON, 2008) formado pela sobreposição desses vários olhares. Do mesmo jeito que não existe uma língua asséptica desnudada de seus sotaques (um português *verdadeiro*), também a Cultura virgem com C maiúsculo que paira acima de cada perspectiva é uma miragem sustentada justamente pela interface de cada visão.<sup>14</sup> Em uma sala de cinema o projetor e a tela são duas coisas diferentes que se situam em polos opostos do recinto, mas para essa matriz antropológica os dois objetos se confundem em um mesmo corpo: a lente que enseja imagens variadas é também o tecido unitário onde essas figuras se deixam ver.

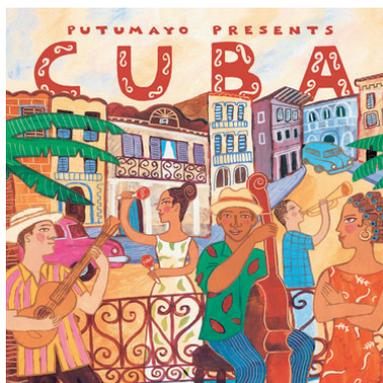
<sup>14</sup> “A solução final do problema apresenta-se, então, de tal forma que somente após a justaposição dos diferentes modos de conhecimentos e de suas respectivas epistemologias é que se pode elaborar uma epistemologia mais fundamental e inclusiva” (MANNHEIM, 1972, p. 312). “O problema consiste não em tentar esconder estas perspectivas ou em se desculpar por elas, mas em formular a questão de como, dadas tais perspectivas, o conhecimento e a objetividade são ainda possíveis. Não é uma fonte de erro que, na figura visual de um objeto no espaço, somente podemos, pela natureza da situação, obter uma visão perspectiva. O problema não é o de como poderíamos chegar a uma figura não-perspectiva, mas o de como, pela justaposição dos vários pontos de vista, se pode reconhecer cada perspectiva como tal, atingindo-se, dessa forma, um novo nível de objetividade. Chegamos, assim, ao ponto em que se deve substituir o falso ideal de um ponto de vista desvinculado e impessoal pelo ideal de um ponto de vista essencialmente humano situado dentro dos limites de uma perspectiva humana, em constante esforço por se alargar.” (*Ibid.*, 316-317).

Na nossa metáfora, vimos que todo sotaque “deturpa” a língua, mas como ela só se faz ouvir mediada por seus sotaques, todos a constituem e criam o mito do português imaculado. Da mesma forma é o nosso objeto: toda visão de uma cultura é uma parcialidade acerca dela, mas como a pureza é um mito e a cultura só se deixa ver mediada no anteparo de uma visão, essas parcialidades não são só negativas deturpações, mas positivas construções culturais. Dessa maneira, cada olhar, ao mesmo tempo, frustra e forma o mito da pureza cultural e, dessa forma, a cultura e as versões que a comentam se veem enredadas em uma estrutura circular sem começo nem fim.

Munidas desse arsenal analítico, as ciências sociais perceberam que não era de seu escopo perseguir a fictícia cultura “tal como ela é”, mas mapear as várias versões parciais onde esse mito unitário se atualiza. Chegou-se à conclusão que, embora todas contribuam para formá-lo, nenhuma versão esgotava aquele mito da pureza, nem mesmo as versões nativas: acreditando que, em relação a cultura, as visões trazem uma ambivalência frustração/formação que faz com que um olhar não seja mais verdadeiro que o outro, a antropologia se deu conta de que mitos nativos não eram mais sólidos que olhares estrangeiros. As estreitas generalizações simplistas de nossas teorias nacionais não parecem mais concretas que a violência arbitrária sem lastro empírico das lentes estrangeiras sobre o Brasil. Teorias nativas e de fora são, ambas, narrativas contextualmente situadas com pretensões universais bastante despreocupadas. Com essa consideração, e voltando agora para o nosso objeto, o que queremos afirmar é o seguinte: mantendo-nos fieis aos preceitos de nossa disciplina, aqui apresentados, devemos pontuar que a visão da bossa nova sobre o Brasil é tão caricaturada, hiperbólica e irreal quanto a da Putumayo. *Chega de Saudade* e *Bossa Nova Around the World* são, assim, duas parcialidades enviesadas severamente limitadas, dois sotaques, que turvam ao mesmo tempo em que constituem uma noção generalizada de língua pura. O Brasil «tal como ele é» não se esgota em nenhum desses dois discos, pois, como se pontuou exaustivamente aqui, essa cultura intocada é um mito escrito e atualizado pelas mãos que a tocam.

É assim que nossa disciplina enxerga o problema, mas certamente, não é assim que a Putumayo o vê. Ao contrário da antropologia contemporânea, a gravadora insiste na pureza e na virgindade da cultura nativa e o seu projeto é revelar essa essência para o seu público consumidor. Da mesma maneira, como apontado nos trechos aqui trazidos, o trabalho de mediação das coletâneas é visto pela empresa como um esforço sem esforço que mostra as culturas sem constituí-las, uma atividade passiva e curatorial sem a imputação ativa de sentido própria à autoria. Tendo em vista tudo o que foi colocado, quando comparamos o *Chega de Saudade* ao *Bossa Nova Around The World* não intentamos trazer uma «realidade nativa» para desacreditar uma «ficção estrangeira», almejamos apenas levantar o questionamento: se a Putumayo insiste na existência e no purismo matricial das culturas exóticas, porque ela acredita que essa essência imaculada se deixaria ver em suas coletâneas estrangeiras e não nos discos nativos? Nós sabemos que o Brasil “como ele é” é uma invenção, mas se a gravadora acredita nela, o que leva a empresa a crer que essa natureza virginal estaria espalhada em suas coletâneas e não nos discos locais? O fato de a Putumayo, ao contrário da antropologia contemporânea, acreditar na morfologia longínqua do

estrangeiro «tal como ela é» e preferir revelá-la por meio de suas coletâneas ao invés de recorrer a discos nativos demonstra que, para a gravadora, seu trabalho de mediação é mais silencioso e passivo que as mediações do lugar que ela observa. Certamente, para uma antropologia descrente da ideia de matrizes virgens, versões nativas ou estrangeiras têm igual densidade; mas para uma empresa que se vê investida da missão de mostrar as culturas «tais como são» é revelador que ela julgue seu trabalho de mediação mais respeitador dessa pretensa virgindade que a própria mediação nativa. Como se houvesse uma transparência em seu olho, uma lente que a luz atravessa sem refratar. Com esse artigo, não queremos cobrar da Putumayo uma pureza que só existiria em discos brasileiros, pois essa virgindade não existe em lugar nenhum. Já que sabemos ser ela inócua, nossa busca não é para saber quem vai cumprir essa promessa, mas quem acha que ela pode ser cumprida e quem se considera apto para desempenhar o papel: esse parece ser o caso da Putumayo.



Como não poderia deixar de ser, não existe nenhuma afinidade propriamente musical entre as faixas de World Music reunidas em cada coletânea. Questões relevantes como, por exemplo, se aquelas músicas são “do mundo” por serem matriciais e puras ou híbridas e sincréticas também permanecem turvas<sup>15</sup>. O que amarra esse estilo e o faz discernível dos outros não é sua sonoridade, mas a presença constante do exótico. Se o produto da gravadora é a experiência do diferente e não as músicas propriamente ditas, fica claro que essas composições desempenham o papel de meras fendas onde vem se inscrever a narrativa do distante que de fato interessa. Na lógica da Putumayo, a música é o cabide e o estrangeiro é a roupa. Mas o que é interessante é que essa fabricação do exótico marcada pelo clichê e pela estereotipia, por ser forjada em cima de velhos preconceitos, encontra-se em um estado de *ambivalência*: nem o “diferente” pode estar distante demais a ponto de a referência não ser captada, nem tão próximo a ponto de se confundir conosco. É nesse estado intermediário “depois de mim” e “antes do Nada” que se situa o nativo da gravadora. O compositor selvagem da Putumayo é um desconhecido que conhecemos, uma surpresa pela qual já se esperava.

<sup>15</sup> Em alguns momentos, a gravadora define World Music como “a música de regiões onde a música se originou” e em outros ela é tida como um “mosaico cultural”.

O exótico está sempre situado, não no absoluto desconhecimento, mas na tensão entre conhecido e desconhecido, entre próximo e distante. Aquilo que é estranho demais ou absolutamente desconhecido dificilmente poderá ser fonte de exotismo já que, para que a elaboração de representações a respeito do outro aconteça, são necessárias pistas mínimas que conduzam o pensamento. (LEITÃO, 2007, p. 213).

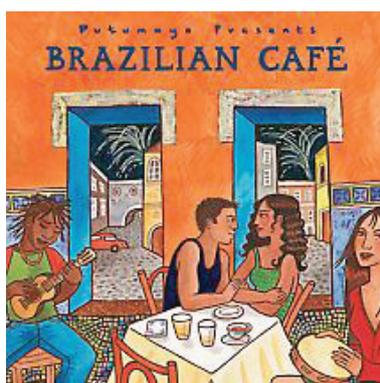
Se a novidade é sempre antecipada e o inédito se conforma como algo que já vimos, então, ao contrário do que a gravadora vende, o que se oferta é a permanência e não um percurso. Adotando aqui um tom frankfurtiano, pode-se dizer que não há um longo caminho retilíneo e misterioso que devemos percorrer, mas apenas uma sucessão de imagens que já conhecemos como desconhecidas estaticamente se projetando à nossa frente. Como as figuras se sucedem velozmente, cria-se a ilusão de que avançamos, mas na verdade, sentados em nossas poltronas, permanecemos. O final da trajetória é constantemente inscrito nela mesma e, dessa forma, somos sempre devolvidos ao estágio inicial da nossa busca justamente quando acreditávamos estar cruzando a linha de chegada. O caminho não nos leva para fora dele, mas nos devolve para ele mesmo: a reta vira uma curva, o sistema aberto se revela adiabático e, assim, vendo um *slogan* que anuncia a si mesmo e uma propagando cujo produto à venda é ela própria, continuamos correndo nessa esteira de hamster. A aventura da Putumayo nunca termina porque, na verdade, nunca começa. A gravadora nos oferece o encontro com o músico exótico, mas ele nunca chega, embora sempre consigamos enxergá-lo no horizonte: quanto mais caminhamos, mais longe parece que ele está. No intento de chegar ao “lado de lá” tentamos pular um muro que cresce conforme o escalamos e porque nunca alcançamos o topo é que continuamos a tentar saltá-lo. O outro é uma promessa que, por sempre se prometer, nunca se cumpre. Atualizando-se na medida em que envelhece, a máquina se move sem sair do lugar. (ADORNO&HOKHEIMER, 2006).

Nessa usina de dinâmicas estáticas, a coletânea funciona como a máquina que transforma ao tentar conservar: diferentes faixas que sempre estiveram distantes saltam de seus discos originais, abandonando suas antigas companheiras, e se enfileiram em uma mesma e nova coletânea embalada pelo rótulo da estereotipia. Simplesmente por ali haver uma sucessão, pressupõe-se que exista também uma ordem. Chegando dessa forma ao público americano, a Putumayo parece apenas mostrar e manter quando, em verdade, está falando e alterando. Selecionar canções diferentes dispondo-as uma depois da outra e dizer que aquilo revela a “cultura daquele lugar tal como é” pode parecer um ato passivo e sistematizador, mas é ativo e imputativo. A cultura exótica não está sendo evidenciada, mas constituída. O gesto de *produzir* uma coletânea ao invés de *reproduzir* um disco já existente é muito representativo desse movimento: ao renunciar a “dar voz ao nativo”, distribuindo um disco para “falar em nome dele”, e compondo uma nova coletânea, a gravadora faz com que as identidades, os espaços e as culturas que estão ali sendo escolhidos e revelados estejam sendo, também, inventados e compostos. Essa passividade ativa ou esse desinvestimento investido presente no movimento de contemplação constitutiva de fabricação da

coletânea é o cerne do que se quis evidenciar quando se falou aqui da natureza autoral inscrita no trabalho de curadoria.

### “Não há de quê”

Além do empenho da gravadora em apagar a autoria original da obra, fazendo com que sejam o “jeito” e o nome “Putumayo” a constar no topo de cada disco, outro elemento vem suavizar o caráter ativo e autoral do esforço de substituição inscrito no de complementação: a ideia de que o trabalho da empresa é, acima de tudo, *filantrópico*. As coisas se dão como se a multinacional estivesse “fazendo um favor” àqueles artistas e às suas respectivas culturas ao dar evidência às mesmas, permitindo assim que saiam da escuridão onde nasceram e adentrem a ágora planetária. “A ‘igualdade’ concebida a não-ocidentais (e à sua arte) (...) não é um reflexo natural da equivalência humana, e sim o resultado da benevolência ocidental” (PRICE, 2000, p. 48).



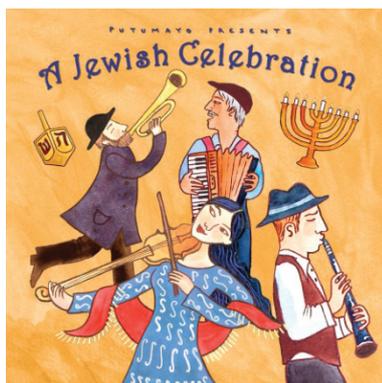
Seguindo esse raciocínio, já que a grande festa pan-humana só acontece por causa da boa vontade nova iorquina, nada mais natural que tal acontecimento tenha a sua cara. Pegando de empréstimo a metáfora de Price: se os ocidentais distribuem os convites dessa celebração é porque são eles também os donos da festa.

Anteriormente se falou que, através da noção anti-perspectivista de que existem um “eu” e um “ele” absolutos, o local deixa de ser a respectiva morada de cada “eu” e o global a casa do “nós” para que se entenda o local como o “ali absoluto” onde vive o “ele universal” enquanto o global passa a ser visto como o “aqui absoluto” dominado pelo “eu universal”. Aliando esta ideia àquela de que o exótico não pode estar nem tão perto nem tão longe, o que se percebeu é que esse convite também possui uma natureza ambivalente: ao receber o ingresso da festa o nativo se aproxima e se afasta da celebração a um só tempo. Ele pode adentrar o recinto, mas desde que saiba o seu lugar dentro dele. Dito de maneira direta: na lógica da *world music*, para que emergja ao *mainstream*, a cultura *outsider* deve aparecer como tal, ou seja, marginalizada, periférica e temática. Já que

o “global” está tendo a boa vontade de deixar o “local” pisar em seu solo sagrado, é preciso que este intruso apareça fantasiado de si mesmo, desfilando como algo evidentemente contextualizado e estrangeiro. Se quer ser visto pelos cidadãos do mundo – homens que por não pertencerem a nenhum lugar podem pousar em todos –, o excluído não pode se comportar como um deles, mas “como o que é”. Cada visitante deve se estereotipar enquanto o dono da casa permanece normal, na festa da diversidade; o anfitrião (único indiferente) se individualiza e os convidados (todos diferentes) se igualam. O curador se especifica na medida em que as obras se generalizam. Os diferentes se nivelam em sua diferença, e assim, se indiferenciam. Como se pode ver, impõe-se como condição de reconhecimento da individualidade a renúncia total a ela, gerando, assim, o mecanismo pornográfico e puritano de excitar e castrar a um só tempo: você pode “ser um”, desde que seja “só mais um” (ADORNO&HORKHEIMER, 2006). Nova Iorque se aproxima de Marcos Valle e Sibongile Khumalo com o mesmo discurso de que são idiossincráticos, que ninguém faz o que eles fazem e, por isso, podem eles participar da celebração pan-humana; mas uma vez sentados na mesa do banquete tanto faz quem seja um ou outro, já que o importante é quem está na cabeceira. Na festa da Putumayo identifica-se uma cultura como suficientemente “diferente” e “específica” para adentrar o hall da *world music*, mas, uma vez “lá dentro”, ela tem que se conformar como “indiferente” e “genérica”. Por isso o que a *world music* faz é criar um *indistinto mundo distinto*, ou seja, um universo “diferente de mim”, mas “indiferente em si mesmo”. Quando vai elencar as culturas reunidas em uma coletânea, por exemplo, a gravadora enuncia dois ou três países e conclui sempre com “e além”; esse “além” funciona como um grande território contínuo e indiferenciado onde todas as culturas “estranhas” do mundo se reúnem, um ponto comum no infinito onde se cruzam as paralelas do exótico. Mesmidade e diversidade se comportam aqui como dois lados de uma mesma moeda na medida em que se concebe um mundo diverso do seu apenas com a condição que ele seja homogêneo dentro de suas próprias fronteiras.

Esse estado de ambivalência entre o mesmo e o diverso pode ser percebido quando olhamos para os princípios classificatórios da gravadora. Os lançamentos da Putumayo se dividem entre: África, América, Ásia, Blues/Jazz, Brasil, Caribe/Reggae, Europa, Global, Groove, Feriado, Latino, Oriente Médio e CD’s para crianças. Dentro de cada grupo desses, existem subcategorias que se repetem: Beat, Blues, Women, Acoustic, Groove, Lounge, Café, etc. O título das coletâneas consiste, em sua maioria, em um cruzamento da primeira lista com a segunda, por exemplo: African Beat, Brazilian Beat, Latin Beat, Women of Africa, Women of Brazil, Café Cubano, Brazilian Café, Acoustic Arabia, Acoustic Brazil, etc. Os textos contidos em cada coletânea são estruturalmente iguais: “de lugar X para lugar Y, passando por lugar Z e além, a Putumayo lança essa coletânea de sons convincentes, dançantes e otimistas que conectam o tradicional ao contemporâneo para mostrar como a cultura desse país é tão vasta quanto suas belezas naturais”. Além desses textos que repetem uma fórmula mais ou menos semelhante, as capas dos discos (todas desenhadas pelo mesmo artista) são, na verdade, a mesma capa: um pastiche colorido composto por sobreposições no estilo *naïf* que revela um cenário de clichês culturais estereotipados. Como se pode conferir nas imagens aqui reproduzidas, a intenção e a linguagem das capas são sempre as mesmas; o que muda é o conteúdo dos clichês evocados, que se altera de acordo

com o tema da coletânea. É por olhar várias especificidades diferentes através de uma única lente generalizada que a Putumayo consegue criar um espaço indiferente de diferenças: quando escolhe uma cultura para ser tema de um novo lançamento, ao invés de se despir de suas pré-noções sobre o lugar e tentar mergulhar nas idiossincrasias daquele povo e de sua auto-imagem, a Putumayo se esforça por submeter todas a um gabarito comum que ela mesma forjou. Como podemos ver, as categorias em que se dividem as coletâneas da empresa não obedecem a nenhum princípio classificatório único, parecendo avessas a um eixo que as oriente: sobrepõem-se divisões geográficas, culturais, musicais, etárias, etc. Mas na verdade, o que reúne toda essa miscelânea é justamente o exótico. A caricatura da estranheza é a régua generalizada que mede todas as culturas do mundo. Chega-se aqui ao indistinto mundo distinto: por serem todas “distantes de mim”, supõe-se que estão elas próximas umas das outras. O que há de específico a cada uma é que, ao se diferenciarem da cultura ocidental, todas se parecem. Todas são diferentes “de mim”, por isso são iguais.



Se isso for correto, o que se tem aqui é o oposto de uma colonização ocidental ou de uma catequese jesuítica, ainda que alcançando efeitos simétricos: não se trata de ir até o “outro”, buscando acessar o âmago de seu espírito, para torná-lo igual a “mim”, mas de trazer o “outro” até “mim”, negligenciando a verdadeira silhueta de sua alma, para que ele possa ser ressignificado de forma estereotipada como o referencial homogêneo do que se opõe a “minha” natureza. Um dia se acreditou que a cultura ocidental seria única se todos a adotassem, agora a unicidade e o absolutismo dessa cultura dependem do fato de que ninguém a assuma. Antes, o colonizador se esforçava por deixar o nativo igual a ele, agora o trabalho é o de torná-lo o mais diferente possível. Para dominar, a metrópole não precisa mais territorializar cada canto da terra, basta apenas que desterritorialize a si mesma. O processo de homogeneização não ambiciona mais construir um exército de “eus”, mas uma legião de “outros”. Se o catecismo se prestava a tornar todos indistintamente iguais, a *world music* almeja deixar todos igualmente distintos. Nessa dinâmica de pluralidades homogêneas em que o mesmo está no diverso e o diverso no mesmo, de tanto os específicos se generalizarem para que o geral se especifique, a única silhueta que se distingue é a daquela cultura que ofereceu a todos a oportunidade de se distinguirem sem aceitar ela mesma

entrar na dança, e é justamente por ter declinado do convite que fez a todos que a gravadora participa da festa não como convidada, mas como anfitriã. Como se falou, é na atitude desinvestida que se inscreve o investimento, fazendo com que a renúncia em um nível seja a nomeação em um outro superior. Hoje é possível usar o trocadilho: para ocidentalizar o mundo deve-se primeiro orientá-lo.

### **Conclusão: a janela e o espelho**

Esse artigo teve por eixo a propriedade que as instâncias intermediárias de circulação de bens simbólicos como a curadoria têm de “afirmar silenciando” ou “participar se retirando” ao depositarem suas potencialidades produtivas no interior de seus gestos reprodutivos, ou, usando a gramática que se escolheu: essa mágica de guardar a autoria dentro da curadoria.

O texto não objetivou revelar um mundo verdadeiro que estaria escondido atrás de uma cortina de fumaça mentirosa. O intento aqui foi revelar um universo de simultaneidades recursivas onde ser uma coisa já implica ser outra. As aparentes ambiguidades na verdade são ambivalências já que as possíveis contradições se revelaram fortes complementaridades. Sendo assim, não se quis dizer que a narrativa da Putumayo “parece” uma curadoria, mas “na verdade” ela é uma autoria, muito pelo contrário: para os fins do nosso argumento, o trabalho da gravadora é autoral *porque* é curatorial, e não *apesar* disso. Mediar e imputar sentido são uma coisa só, sendo impossível ocupar uma posição sem imediatamente fincar bandeira na outra. Já que não se quis aqui rasgar um véu ideológico que estaria encobrindo uma verdade ontológica, não podemos afirmar que denunciávamos uma versão estrangeira errônea sobre nós mesmos que silenciava a verdadeira voz nativa. Apesar de a Putumayo falar que as culturas exóticas são “uma coisa” (que não existe), nós não quisemos dizer que essas culturas são “outra coisa” (que de fato existiria). No fundo, o que se tentou afirmar foi que as culturas não são uma coisa: o que se tem são várias versões sobre o que é uma cultura, e talvez ela seja justamente um amálgama dessas versões. “A coisa” sobre a qual tanto se versou pode ser uma trama composta pelas várias narrativas que versavam sobre ela. Esse raciocínio pode não caber em uma cronologia linear, mas talvez assim se evidencie a estrutura de simultaneidades recursivas do nosso argumento. A história e muitos pesquisadores competentes já nos mostraram que autoimagens e visões nativas não são menos etéreas ou mais empiricamente verificáveis que visões estrangeiras. Nenhuma narrativa é falsa ou verdadeira, mas todas são enviesadas; o que se ensaiou nesse texto foi mostrar uma delas.

Como se observou, na lógica da Putumayo não existe música ou artista de *world music*, mas apenas coletâneas de *world music*: é o processo de fabricação da coletânea que faz com que aquelas canções deixem de ser o que sempre foram e se transformem em faixas de *world music*. As composições não *nascem* já pertencendo ao mundo, mas *tornam-se* dele: o trabalho da gravadora não é extrativista, mas fabril. Esse estado de coisas se configura, a um só tempo, como um obstáculo e uma facilidade para a Putumayo: se por um lado é problemático que nada seja *per se world*

*music*, por outro, qualquer música pode vir a ser *world music*; não faz mal que nenhuma seja *plenamente* o que se quer já que todas são *potencialmente* o que se deseja. Esse raciocínio ganha sua força motriz quando alicerçado naquela missão de criar um indistinto mundo distinto em que os diferentes se igualam enquanto o indiferente se especifica, e assim, devidamente fortalecida, a lógica da Putumayo conduz à conclusão óbvia de que *world music* é, na verdade, toda e qualquer música que não aquela feita em Nova Iorque.

Sendo assim, o que se percebe ao final do texto é que o foco de interesse da Putumayo não é a “cultura do outro”, mas a sua própria. Essa imagem estereotipada e carnavalesca do resto do mundo indiferenciado nada mais é que o simétrico oposto que se presta a ratificar as idiosincrasias e especificidades da cultura da gravadora. Se tudo o que não sou “eu” é essa grande massa indistinta e homogênea, então não é sobre essa indefinida Pangea caótica que se está jogando luz, mas sim sobre aquele pedaço de terra americana que permanece nítido e autonomizado, com suas fronteiras rigorosamente marcadas. Se “eles” são infantis, genéricos ou vetoriais é porque “eu” sou maduro, único e reflexivo. O avatar do “outro” ou do “exótico” é constantemente evocado na narrativa da Putumayo para que se possa ter um grupo controle invertido que sublinhe os traços de si próprio. Nesse jogo em que se alternam especificidades e generalizações, o igual e o diverso não formam uma oposição, mas uma interdependência. A diferença é a régua do mesmo, o fator de possibilidade de um é o outro.

Dessa forma, esse “lado de lá” que a gravadora oferece é, pode-se dizer, o “de cá”, transformando a experiência do exótico em um contato consigo mesmo. Anteriormente já se havia dito que a Putumayo convida seus clientes para uma jornada rumo ao inédito, mas, por ser este um desconhecido que preconceituosamente já se conhece, a suposta caminhada se revela estática e, então, o que se tem é a permanência e não o movimento. Agora o que fica claro é que, além do desfile de novidades pelas quais já se aguarda, a silhueta estática do percurso se vê ratificada porque o vetor da busca é o oposto do que o que se imaginava: o caminho da *world music* não é de ida, mas de volta. O salto para fora é um grande mergulho para dentro e o pretense encontro com o “outro” se revela, na verdade, um reencontro consigo mesmo. A Putumayo escreve em letras de forma a biografia do exótico, enquanto rascunha nas notas de roda pé sua autobiografia. A situação do cliente da Putumayo é oposta à de Alice: se para chegar ao País das Maravilhas a menina deveria passar por uma janela que parecia um espelho, para voltar ao ocidente o consumidor deve se olhar em um espelho que parece uma janela. Se o espelho é para atravessar, então a janela é para se refletir. Ao final dessa jornada de inversões e espelhamentos, não seria exagero afirmar que a Putumayo não pertence ao mundo, mas o mundo é que pertence a Putumayo.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Introdução à Sociologia da Música*. São Paulo: Unesp, 2009.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- BATESON, Gregory. *Naven*. São Paulo: Edusp, 2008.
- BAUMANN, Zygmunt. *Legisladores e Intérpretes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *A Distinção*. São Paulo: Zouk, Edusp, 2007.
- \_\_\_\_\_. *O Senso Prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- LEITÃO, Déborah. Nós, os outros: construção do exótico e consumo de moda brasileira na França. In: *Horizontes Antropológicos*, v.13, n. 28, 2007.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e utopia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- PRICE, Sally. *Arte primitiva em centros civilizados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O Nativo Relativo. In: *Mana*. V. 8 N.1. Abril, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A Inconstância da Alma Selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- WAGNER, Roy. *A invenção da Cultura*. São Paulo: Cosac&Naify, 2010.

