

A Cúmbia dos Ancestrais: Música ritual e *mass-media* na Huasteca¹

Gonzalo Camacho Díaz

(UNAM-México)

Tradução: Edwin Pitre-Vásquez

Resumo: A Cúmbia² no México foi integrada a partir dos diferentes sistemas musicais regionais gerando configurações específicas em cada região do país, constituindo um sistema de transformações que tende a se diversificar com certa rapidez, graças aos processos de mediação. Este artigo explora a incorporação da Cúmbia à região Huasteca, área multicultural localizada no leste do México, com destaque para o impacto ocorrido no sistema musical dessa região. O objetivo deste artigo é analisar o processo dessa prática musical nas comunidades Nahuas e a maneira como a música dos seus rituais se projeta em novas versões de cúmbias, difundidas através de uma economia informal da música, própria dos mercados regionais.

Palavras-chave: Cúmbia Huasteca, Música e mídia de massa, Sistema de som, Nahuas, Xantolo.

THE ANCESTOR'S CÚMBIA: RITUALISTIC MUSIC AND THE MASS MEDIA IN HUASTECA.

Abstract: Cumbia in Mexico was gathered from the different regional musical systems generating specific settings in each region of the country, which comprise a system of transformations that tends to diversify relatively quickly, thanks to the mediation process. This article explores the Cumbia incorporation into the Huasteca region, a multicultural area located in eastern Mexico, and highlights the impact that happened in the regional musical system as well. The purpose of this article is to analyze this musical practice process in Nahua communities and the way their ritualistic music changes over to new cumbia versions which are spread through a music informal economy, typical in the regional markets.

Keywords: Cumbia Huasteca, music and mass media, sound system, Nahuas, Xantolo.

¹ O texto original possui o título de “La cumbia de los ancestros. Música ritual y *mass media* en la Huasteca” e foi publicado no livro Pérez Castro, Ana Bella (Coord). Equilibrio, intercambio y reciprocidad: principios de vida y sentidos de muerte en la Huasteca. México: Consejo Veracruzano de Arte Popular, 2007. “La Huasteca” é uma região localizada nos estados de Tamaulipas, San Luis Potosí, Querétaro de Arteaga, Hidalgo, Puebla, Guanajuato e Vera Cruz no México.

² Utilizarei o termo cúmbia, com acento, para adequá-lo ao idioma português. (Pitre-Vásquez, 2004, p. 1).

A prática musical da Cúmbia tem sido amplamente difundida no México. Essa difusão ocorre através dos meios de comunicação e migração. Em cada região do país assumiu uma característica distinta, devido as particularidades de cada cultura musical. Na Huasteca, esse material é incorporado no repertório dos chamados músicos “tradicionais” e “versáteis”, como um produto de um processo de tradução intersemiótica entre cultura global e local. Assim, os objetivos deste artigo são:

- Introduzir uma abordagem para o estudo do processo de incorporação da Cúmbia ao sistema musical das comunidades indígenas Nahua da Huasteca, neste caso particular, as festas do Xantolo³ e o Carnaval.
- Mostrar a incorporação ao gênero de Cúmbia da música ritual desta região, bem como o subsequente transporte de significados visualizados nas ocasiões de sua execução.

Entre os gêneros musicais da América Latina impulsionados pela mídia com um amplo impacto internacional está, sem dúvida, a Cúmbia. Sua globalização implicou uma adaptação às necessidades próprias do mercado, regidas pelo apego a certos padrões musicais estereotipados que "garantam" uma venda bem sucedida, com a conseqüente transformação de algumas das suas características originais.⁴ Além disso, este evento experimentou mudanças de significado nos vários sistemas semióticos da esfera mundial, o que envolveu a criação de uma nova distinção no sentido da teoria sistemática de Luhmann (1997), entre a Cúmbia colombiana e um gênero comercial separado dos cânones tradicionais próprios da sua região. Por exemplo, os colombianos em geral, não reconhecem como Cúmbia o gênero ouvido no México com esse mesmo nome. Mas, sem perda de tempo, deixaremos de lado essa discussão e por enquanto este trabalho se ocupará do conceito de Cúmbia utilizado no México.

³ O Xantolo é o nome dado à Festa dos Mortos na região de Huasteca e tem seu clímax em 1 e 2 de Novembro.

⁴ “A espoliação e deformação da música latino-americana levou a uma nova produção e adaptação para um gosto pré-fabricado e um aumento do mercado anteriormente”. (León, 1993, p. 249). Ver também Acosta (1982).

Retomando alguns elementos da semiótica da cultura, principalmente as questões levantadas por Yuri Lotman (1996) e Göran Sonesson (2002), apresento uma abordagem para o estudo do processo de incorporação do Cúmbia ao sistema musical da Huasteca. Em primeiro lugar, uso o conceito de semiosfera para entender que o contato da cultura global com a cultura local (cf. Featherstone 2002) estabelece uma relação entre duas entidades semióticas. Este relacionamento forma uma fronteira, ou seja, um conjunto de “tradutores ‘filtros’ bilíngues [...] através do qual um texto é traduzido para outra língua (ou línguas) que estão fora da semiosfera dada” (Lotman, 1996, p. 24). Assim, a fronteira é resultado do contato de entidades semióticas e torna possível que diferentes e complexas estratégias de tradução cultural entrem em ação de um código para outro, estabelecendo um dispositivo dialógico, ou seja, um mecanismo de troca de informações. Ademais, estimula uma das funções do mecanismo comunicativo: a de gerar novos textos. Neste caso, um texto é uma “obra deduzida a partir de todo tipo de sistemas semióticos” (Sonesson, 2002, p. 114) e não se refere apenas ao campo da escrita.

Por outro lado, a globalização tem tido como um de seus eixos, o desenvolvimento de sistemas de informação e meios de comunicação de massa, transformando o mundo contemporâneo em uma aldeia global (vide McLuhan e Powers, 1996). A partir disso, as distâncias se encurtaram e os processos sociais, entre os quais figuram os fenômenos semióticos, têm acelerado. Em outras palavras, os meios de comunicação são, em grande parte, responsáveis por propiciar o contato da cultura global com a local. No caso da região da Huasteca, os meios de comunicação de massa, primeiro o rádio e depois a indústria fonográfica, têm desempenhado um papel fundamental na divulgação da Cúmbia. Esta, ao se inserir na semiosfera regional, tem sido “traduzida” de diversas maneiras, destacando em cada caso algumas de suas características simbólicas. Portanto, caracterizo a Cúmbia Huasteca como um texto que:

a) ao estar associado com os meios de comunicação de massa, adquire certas especificidades, tais como a velocidade e alcance dos processos semióticos ligados à sua difusão, além de suas fortes ligações sígnicas com a cultura global;

b) é o resultado de um processo dialógico particular entre sistemas semióticos, com conseqüente intercâmbio de significados;

c) sua decodificação não é unívoca, mas, pelo contrário, sua característica é tender para a multivocalidade, o que permitiu a esse gênero se inserir em diferentes práticas musicais com sentidos diversos.

Assim, novas criações consideradas como novos textos, agora denominadas como Cúmbias Huastecas, entram no sistema musical na região, estabelecendo, assim, um processo dialógico particular entre a música dos âmbitos divino e humano, com o conseqüente intercâmbio de significados entre esses dois campos semióticos. Antes de continuar, farei referência ao conceito de sistema musical definido em um trabalho anterior, pois entendo que este seja relevante para a compreensão deste artigo.

Por sistema musical, entendo um conjunto de eventos musicais dentro de uma estrutura que permite incorporar informação codificada, a partir do jogo entre semelhança e diferença. O contraste das características propicia aos recursos que se sobressaem por sua disparidade serem carregados de significado. Deste ponto de vista, os sons, as estruturas musicais, os gêneros, as agrupações instrumentais, e as ocasiões performativas estão dispostos de acordo com certos códigos e formas gramaticais que funcionam como organizadores do fenômeno sonoro, constituindo vínculos com outras dimensões sociais. Forma-se desta maneira um grande sistema comunicativo.

De uma perspectiva global, o sistema musical na Huasteca é composto por dois subsistemas principais. Um corresponde ao ciclo de festas, no qual se faz oferendas e se comemora os deuses. O outro, ao conjunto de festas relacionadas com o ciclo de vida dos indivíduos. Esta conceituação corresponde à visão êmica de alguns músicos tradicionais desta e de outras regiões do país, que distinguem “a música divina” e “música humana”. Analisando a direcionalidade correspondente à ação social e aos atos festivos, deve-se, no primeiro caso, abordar as deidades (divino), enquanto que, no segundo, os homens (humano). Isto implica dizer que se está diante de tempos de construção e espaços diferentes os quais aproveitarão o comportamento social dos indivíduos e em particular o das práticas musicais. Para efeitos dessa pesquisa, é claro que ambos os ciclos

festivos devem ser concebidos como entidades semióticas formando padrões por meio dos quais se constroem as relações dialógicas. Neste caso, a música será um dos elementos pelos quais realiza este diálogo semiótico.⁵

A interpretação de Cúmbias Huastecas é feita principalmente com as seguintes agrupações musicais: o trio huasteco (violino, jarana e huapanguera),⁶ as bandas de sopro e o grupo versátil (sintetizador, bateria, conjunto de “percussões caribenhas”, guitarra, baixo elétrico e o sistema de amplificação sonora). Os músicos da região consideram que “a tradição comum aqui no Huasteca é o trio”, enquanto as bandas são consideradas introdução subsequente. O grupo versátil é percebido como moderno e sua música é descrita como “da moda”. É importante assinalar que, até agora, o trio huasteco e a banda de sopro executam um repertório musical correspondente tanto ao campo do divino como do humano, em contraste com o grupo versátil, que é basicamente empregado no campo do humano. Contudo, o último começa lentamente a ser utilizado nas festividades dos padroeiros e das padroeiras.

As ocasiões musicais em que a Cúmbia Huasteca é executada, independentemente do grupo que a interpreta, correspondem a estes dois grandes campos, divino e humano, utilizando como critérios a intenção social da ocasião musical, quer sejam dirigidas às divindades ou aos homens. Neste sentido, observa-se que a Cúmbia adquire uma dinâmica até certo ponto independente da agrupação instrumental do grupo versátil, como um texto distanciado de suas configurações anteriores para ser inserido em outros textos, que convidando assim a uma nova leitura.

⁵ A primeira versão do conceito de sistema musical foi publicado em um artigo que escrevi chamado “O sistema musical de Hidalgo Huasteca. Para Tepexititla” (Camacho, 1996). No entanto, a definição que cito neste artigo corresponde ao artigo intitulado “The Music of Tlamanes. Música, Estruturas de Cultura”, apresentado no segundo Colóquio Seminário Semiótica Musical, ENM-UNAM, 26 a 28 de novembro de 2002.

⁶ Para informações relativas à afinação dos instrumentos, ver Camacho de 1996.

A Cúmbia no mundo do divino

No âmbito do divino, a Cúmbia é executada em cerimônias de Carnaval e Xantolo⁷ e nas festividades dos padroeiros e das padroeiras. Por razões de espaço, deixo de lado as Cúmbias interpretadas por bandas de sopro durante as festividades dos padroeiros e das padroeiras. Por enquanto, vou concentrar nas celebrações do Carnaval e Xantolo, relacionadas fortemente com a veneração aos mortos. Estas celebrações abrem um tempo e um espaço onde é possível honrar e lembrar os antepassados que, depois de ingressarem no mundo sagrado através da sua morte, se tornaram intermediários entre os homens e os deuses. Neste caso, a morte é uma forma através da qual as relações sociais são construídas com o mundo dos deuses. Os principais mediadores são os mortos, reverenciados tanto no Carnaval como no Xantolo através da mimesis da morte. Sua representação mimética permite vislumbrar o mundo habitado por parentes extintos, de modo que eles são recolhidos a partir da ação de transcender a morte em si.

No caso do Carnaval e do Xantolo, o grupo musical conhecido como trio huasteco executa canções, próprios destas celebrações como “Los enanos”, “La polla pinta”, “Los matlachines”, “El muertito”, “El meco” entre outros, chamados genericamente de “Canções de velho”. Também interpretam canções Rancheiras, Cúmbias e Huapangos. No geral, a música acompanha os jovens fantasiados que representam ancestrais, parentes mortos, genericamente denominados *huehues*, “velhos” ou “avós”. Esses personagens, agrupados em desfiles, vão de casa em casa pedindo autorização para os chefes de família, para que lhes permitam dançar no pátio de suas casas. Uma vez que a permissão foi concedida, inicia-se a dança das *huehues* e os diferentes gêneros musicais são interpretados. Os grupos de “velho”, por vezes, realizam algumas dramatizações que se denominam localmente como “jogos”. Essas representações fazem alusão aos diferentes temas relacionados com a morte e têm um conteúdo irônico e erótico. Também se

⁷ O Xantolo é o feriado que corresponde à celebração de Todos os Santos e Todos os Mortos 01 e 02 de novembro no calendário dos santos cristãos. Este festival é comemorado pelos mortos e se considerou que, neste momento se retorna ao mundo dos vivos. Para uma descrição e análise abrangente ver Camacho e Jurado (1995) e Alegre (2004).

reúnem no centro da cidade e ao longo das principais ruas fazendo barulho e algazarra, simbolizando o retorno dos mortos para o mundo dos vivos. Em algumas comunidades se contrata uma banda de sopro, além de trio huasteco, cuja função é acompanhar musicalmente “a velharada” (grupos de *huehues*) e, claro, também interpreta Cúmbias.

O Carnaval e o Xantolo são textos que remetem aos tempos primitivos. É a comemoração do mito de origem caracterizada pelo caos *in illo tempore* como apontado por Mircea Eliade (1998) e Roger Caillois (1996), entre outros. Sua representação sonora é um *estridentismo*⁸ em que os sons indefinidos e desorganizados de cascos de tartaruga, tambores tocados aleatoriamente, chifres, conchas e gritos se entrelaçam com a música do trio que interpretam “som de velhos” Huapangos, Polcas e Cúmbia. Nessas comemorações os “velhos” e as “velhas” dançam as Cúmbias imitando as formas utilizadas nas festas relacionadas ao humano e, de maneira particular, satirizando os mestiços. Assim, uma relação intertextual é construída (na forma de uma citação musical), de modo a facilitar um determinado padrão de movimento corporal caracterizado por dançarem “abraçados”, como geralmente é feito na Huasteca e em várias regiões do país, permitindo colocar em ação uma série de gestos e expressões corporais que enfatizam o caráter erótico e irônico da celebração. Por exemplo, o movimento excessivo dos quadris, muito exagerados, dos homens vestidos de mulheres, compondo uma imagem cômica de sensualidade ou também as carícias efetuadas nos “velhos” e “velhas” durante a realização de uma dança da Cúmbia, por grotescos, provocam risos do público.

Assim, a Cúmbia forma um novo espaço sonoro que dá sentido ao discurso corporal e gestual, ajudando a construir um contexto altamente emocional favorecendo o riso, elemento importante nestes rituais. Neste sentido, e seguindo Batjín, afirmo que o riso é uma transição de certa falta de liberdade e de certa libertinagem: é a própria liberação. Seu poder está na espontaneidade, em ser momentânea e involuntária, pois cancela “temporariamente a ação da nossa vontade pessoal” (Averintsev, 2000, p. 17). “O riso é a proibição que o homem

⁸ Referente a um som ensurdecedor.

impõe a seu próprio impossível e é, ao mesmo tempo, uma descarga de nervos em meio à tensão insuportável” (Averintsev, 2000, p. 19). Portanto, o Xantolo e o Carnaval fazem parte de um binômio altamente emocional, em que o riso, para cancelar temporariamente a ação voluntária e forçar, de alguma forma, a descarregar a tensão da vida quotidiana, na ação coletiva, na qual a comunidade emerge toda a sua força social desfocando as individualidades, convoca vivos e mortos para rirem de maneira conjunta, congregados em um tempo e espaço sagrado formando uma única entidade. Os ancestrais trazem memórias, tristezas, mas também o riso como para superar a nossa condição humana.

É justamente a partir do jogo de escárnio que são representados os políticos, os presidentes, os mestiços, os índios, os artistas e as celebridades em geral (às vezes até antropólogos fazem notas ou vídeos). A ironia e o exagero de recursos postos em cena são figuras retóricas deste metadiscorso. Em outras palavras, esses textos funcionam como mecanismos de autodescrição da cultura, ou seja, constroem um diálogo simbólico que permite aos participantes pôr em cena acontecimentos sociais e pensarem em si mesmos como uma comunidade em um dado momento histórico, em uma cultura global. O passado, o tempo mítico, serve como cenário em que se projeta o presente e este, ao mesmo tempo, dá contemporaneidade aos ancestrais, inserindo-os na era dos satélites e da Internet. Nem os “avós” escapam globalização.

A Cúmbia toma o seu lugar no mundo sagrado como um símbolo sonoro do pós-modernismo, sendo incorporada no ritual aproveitando a sua vitalidade dionisíaca surgida do comercializado e massificado *ethos* latino, ajudando a estabelecer um texto que permite às comunidades pensarem e rirem do mundo contemporâneo reduzido a uma aldeia global, graças à mídia. O rádio põe em dia os eventos internacionais e o Carnaval e o Xantolo se encarregam de encená-los à sua maneira. Não é raro que nesses espaços rituais apareçam Bush e Bin Laden fortemente abraçados dançando uma Cúmbia, exibindo os seus “atrevidos” movimentos de quadril. Enquanto o presidente do México, Vicente Fox, e seu antecessor, Carlos Salinas de Gortari, do partido da oposição, o fazem à sua

maneira “de rosto colado” ou “abraçados como quem carrega uma caixa de garrafas de cerveja”.⁹

Esta encenação é a concretização de uma visão coletiva e socializada dos sucessos atuais, é uma forma de colocar nas categorias próprias das comunidades Huastecas o mundo global para ser decodificado, apreendido e resinificado. Assim, os políticos estão no mesmo nível taxonômico que diabos, bruxas, soldados, vampiros, monstros e seres em geral, que representam as forças do mal, agora multiplicado graças ao rádio, à televisão e ao cinema. Eles compartilham uma existência virtual, uma única presença em imagens de televisão, porque nenhum político está disposto a estabelecer uma relação intersubjetiva, frente a frente com o povo, pois isto configuraria um relacionamento humano. Os políticos só são vistos quando em campanha ou promoção de seus próprios interesses ou os de seu partido, prometendo para a direita e para a esquerda, pois prometer não empobrece. Eles parecem tão distantes da realidade social das comunidades, o que de alguma forma os torna equivalentes a qualquer grande ser que ameaça a humanidade.

No contexto do Carnaval e do Xantolo, a Cúmbia é executada apenas instrumentalmente e a letra deixa de ser um traço pertinente. Talvez porque o verso, sozinho, dá uma direcionalidade ao signo, que agora deve ser evitada para aumentar a capacidade multivocal da música. As melodias são simples para não interferir com as novas narrativas sonoras criadas no momento da *performance* musical, executadas pelos membros das comunidades Huastecas. Estas melodias podem ser revestida com novas e diferentes roupagens simbólicas, como ocorre neste caso, o que representa uma parte da música dos mortos. A ausência das letras marca uma diferença substancial empregada dentro do âmbito do humano. Enquanto a diversão de homens e mulheres é representada com Cúmbia, sinalizando o caráter metafórico da mesma. Assim, no contexto carnavalesco, é construída uma figura de retórica, a ironia, que agora adquire um aspecto de modernidade, e utilizada para acentuar certas características de novas mensagens.

⁹ Este estilo de dança é unir as bochechas e abraçando as nádegas do casal, lembrando o modo como se carrega uma caixa de cerveja com as mãos.

Contudo, isso se estabelecem relações burlescas que colocam em ação o jogo entre ficção e realidade, de tal modo que o texto geral é um paradoxo: diz-se para não dizer e não se diz para dizer.

A Cúmbia no mundo humano

Nas festividades correspondentes ao ciclo de vida, a Cúmbia Huasteca está presente em batismos, festas de quinze anos, aniversários e casamentos. Os grupos musicais dessas ocasiões *performativas* são principalmente os grupos versáteis e o trio huasteco. Os primeiros têm um repertório de música tropical, associada com a moda, que é denominado como “ritmo jovem” e inclui Cúmbia, enquanto o último prepara para estes tipos de eventos um repertório musical que consiste em Huapangos, canções Rancheiras além de Cúmbia e Boleros. Finalmente, o uso de um grupo versátil ou trio huasteco nestas celebrações será determinado pela interseção de vários fatores, incluindo o tipo de evento da comunidade (casamento, festas de quinze anos, etc.), o poder de compra do agente contratante, seja individual ou coletivo e características de público, entre outros fatores.

A Cúmbia interpretada por um grupo versátil é usada principalmente entre a população mestiça e, especialmente, entre os chefes, os comerciantes e políticos que podem pagar um grupo de música tropical para animar as suas festas pessoais, em contraste com as comunidades indígenas que não têm recursos financeiros. Estas últimas têm que recorrer à cooperação ou endividamento familiar para a contratação de um grupo da “*moda*”¹⁰, quer para os seus casamentos ou festas de quinze anos, ou para encerrar com uma baile popular, a festa dos padroeiros e das padroeiras ou a abertura de *huehues*¹¹ no final do Xantolo. A despesa onerosa é interpretada como um sinal de poder econômico e, portanto, político e social, fenômenos já estudados por Marcel Mauss (1981). Desta forma, considero que no deslocamento da cultura nacional para a regional,

¹⁰ Atualmente, há uma tendência para os jovens índios também formarem seus grupos versáteis com a consequente redução na quantia paga na taxa de eventos.

¹¹ *Huehues* significa na macro-língua uto-azteca, ancião, falada pelos Nahuas de México.

a Cúmbia deixou de ser um símbolo de subordinação nas cidades para ser prestígio social no Huasteca.

Nas bailes populares, a Cúmbia é vista como um “ritmo jovem” e “da moda”, de acordo com os padrões urbanos. Os grupos versáteis criaram Cúmbias em que se fala sobre as tradições locais ou descrevem aspectos específicos da região, sejam geográficos e/ou culturais. Por outro lado, os *trios huastecos* também criaram exemplos locais como a cúmbia “O güingarero” ou “O Huastequita”. O primeiro caso se refere ao güíngaro, ferramenta de trabalho de básica para os afazeres agrícolas, e o segundo à mulher nativa Huasteca. Mas o mais significativo é a incorporação de símbolos musicais da Huasteca, como *Xochipitzahuac*¹² e *El Canario*¹³ e, no caso particular desta análise, *Los Matlachines*, um exemplo da música usada no Carnaval e Xantolo, é transformada em Cúmbia, executada por grupos versáteis em bailes populares, em casamentos ou festas de estudantes que completaram seu ano escolar, nível do ensino primário ou secundário, alguns se referem a estes eventos como “bailes de formatura”.

O som de *Matlachines*, executado no Carnaval ou no Xantolo, é considerado parte da “sonoridade dos velhos”, e são interpretadas como no trio huasteco. Seu nome se refere a um personagem que se caracteriza por utilizar um roupa com cocar, sandálias, saia com pequenos pedaços de bambu pendurados no cinto que, ao se chocarem produzem um som constante. Eles também carregam um pequeno arco e uma maraca. Às vezes, o arco funciona realmente como um instrumento idiófono de entre choque, que permite ao participante fazer certos ritmos ao dançar. Estes fantasiados, também são chamados Apaches.

¹² O *Xochipitzahuac* é uma peça de música associada com as comunidades Nahuas do México, cuja tradução para o espanhol é “*flor petite*” ou “*flor delicada*”. Ela é descrita como uma peça muito antiga, inclusive como exemplo uma reminiscência das canções da peregrinação de Aztlán. (Saldivar, 1987, p. 42). Atualmente, esta peça é executada durante as cerimônias relacionadas ao milho em casamentos, e até mesmo em alguns ritos. Note-se que em alguns casos são incorporadas danças indígenas. No geral, ele tem um campo semântico associado com a Virgem, a terra, a mãe, e faz parte da dualidade de milho.

¹³*El Canario* é outra música Huasteca que é representativa da região. Como *Xochipitzahuac*, ocorre em cerimônias relacionadas com a produção de milho, em casamentos e até mesmo em algumas danças indígenas. O seu campo semântico corrente é associado ao milho, o masculino, o pai, Jesus Cristo. No Huasteca este título dá nome a todo um gênero de música ritual chamado “*Canario*”.

O surpreendente é que esses personagens estão relacionados com uma dança chamada genericamente de *Matlachines*, executada nas festividades do padroeiro e da padroeira, âmbito do Divino e, de alguma forma, é também um símbolo de dança da região.

A partir do som dos *Matlachines*, agora convertido em Cúmbia, estabelece-se uma relação intertextual que carrega significados do âmbito do divino ao humano. Neste caso, o seu simbolismo é levado ao enorme espaço dos bailes populares, reproduzindo a memória das estruturas anteriores,¹⁴ enfatizando o “ser huasteco”. Ao mesmo tempo, nesse diálogo aberto, os ancestrais fazem uma aparição, são convocados com muitos *watts* de potência para dançar Cúmbia. Neste cenário, a memória coletiva é ativada e, novamente, o passado dança com o presente.

O símbolo musical da Huasteca é transportado para esses novos cenários, destacando a identidade regional. O nome e sua identificação sonora por si só, pressupõem uma certeza. A memória comum do remetente e do destinatário tem a possibilidade do encontro. Assim, *Xochipitzahuac*, *El Canario* ou *Matlachines* transfigurados em Cúmbias huastecas, são textos que interpelam um público específico, que seja capaz de decodificar as mensagens. Sua presença *huastequiza* a pós-modernidade.

Conclusão

Os casos apresentados sucintamente ilustram o processo de incorporação da Cúmbia às práticas musicais da região Huasteca, quer seja sua inserção à música ritual ou a adaptação desta, como no caso do *Matlachines*, aos seus próprios códigos. Isto pode ser entendido como o resultado do diálogo construído

¹⁴ A terceira função do texto está ligada à memória de cultura. A este respeito, os textos são reduzidos programas mnemônicos. A capacidade dos vários textos que chegam das profundezas da escuridão do passado cultural, para reconstruir as camadas inteiras da cultura, para restaurar a memória, é patentemente demonstrada ao longo da história da cultura humana. Não só metaforicamente é possível comparar os textos com as sementes de plantas, capazes de manter e reproduzir a memória de estruturas anteriores (Lotman, 1996, p. 89).

entre dois campos semióticos que compõem o sistema musical, humano e divino, e que geram novos textos no contexto da globalização. Através deste diálogo, trocam-se significados que permitem formar a unidade e a diversidade da cultura local que, ao mesmo tempo, é o resultado de sua integração com a cultura global. Em outras palavras, o âmbito do humano e o do divino formam um padrão (Lotman, 1996), que estabelece relações intertextuais, pelas quais os significados são trocados, como tentativa de alcançar a deificação do âmbito humano e da humanização do âmbito divino. De um lado, uma distinção é marcada, mas por outro, se estabelece a organicidade do sistema. A partir de relações dialógicas, um polo permite pensar o outro e pensar a si mesmo concomitantemente. Com ele, o universo sagrado e o mundo cotidiano, o local e o global são apresentados como um todo integrado, mas, ao mesmo tempo contraditório e dinâmico. Este assume a forma de discursos cifrados simbolicamente, no tempo e espaço festivo para dar conta de uma realidade sagrada e cotidiana agora globalizada.

A velocidade do mundo pós-moderno permitiu observar um processo que pode, anteriormente, ter exigido um período de tempo maior para se tornar visível. Um laboratório natural a partir do qual se pode estudar a mudança musical. Assim, as transformações ocorridas hoje em dia no sistema musical da Huasteca permitirão extrair dados e reflexões para moldar uma teoria melhor fundamentada da mudança musical, neste caso, apoiada por uma perspectiva da semiótica musical.

A Cúmbia Huasteca irrompe dentro do âmbito sagrado em seu polo dionisíaco, também se constituindo como um "moderno" gerador de riso. Participa como um elemento de autodescrição da cultura. É incluída como um novo signo sonoro dentro de um texto-código que facilita pensar e transmitir cultura. A Cúmbia não é mais utilizada: tem-se *huastequizado* e agora faz parte do imaginário sonoro dos povos da Huasteca.

Referências

- ALEGRE, Lizette. *El vinuete: música de muertos. Estudio etnomusicológico en una comunidad nahua de la Huasteca potosina*. Tesis de Licenciatura en Etnomusicología, México: Escuela Nacional de Música, UNAM, 2004.
- ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización*, Ciudad de la Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- AVERINTSEV S.S. “Batjín, Iarisa, la cultura Cristiana”. Averintsev S.S., y Makhlin, V.L. et all. In *En torno a la cultura popular de Iarisa*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- CAILLOIS, Roger. *El hombre y lo sagrado*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- CAMACHO, Gonzalo. “El sistema musical de la Huasteca hidalguense. El caso de Tepexititla”. In Jáuregui, J y Olavarria M (Coord) *Cultura y Comunicación. Edmund Leach in Memoriam*. México: CIESAS, UAM Iztapalapa, 1996.
- _____. “La Música de Tlamanes. Música, Estructuras, Cultura”. Ponencia presentada en el 2º Coloquio del Seminario de Semiología Musical. México: ENM-UNAM, del 26 al 28 de noviembre, 2002.
- CAMACHO, Gonzalo y JURADO, María Eugenia. *Xantolo: el retorno de los muertos*. Tesis de Licenciatura en Etnología. México: Escuela de Antropología e Historia, 1995.
- ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona: Paidós/Orientalia, 1999.
- FEATHERSTONE, Mike. “Culturas globales y locales”. In *Criterios, Revista Internacional de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, No. 33 Cuarta época. México, 2002, p. 69-93.
- LEÓN, Argeliers. “La música como mercancía”. In Isabel Aretz *América Latina en su música*, México: Siglo XXI, 1993.
- LOTMAN, Iuri M. *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- LUHMANN, Niklas. *Sociedad y sistema: la ambición de la teoría*, Barcelona: Col. Pensamiento Contemporáneo, Paidós, 1997.
- McLUHAN, Marshall & Powers B.R. *La aldea global*, Barcelona: Gedisa editorial, 1996.
- MAUSS, Marcel. *Sociología y antropología*, Madrid: Editorial Tecnos S.A., 1981.
- SALDÍVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*. México: Ediciones Gernika, 1987.
- PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. “Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma”. Tese de Doutorado – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo / ECA-USP, São Paulo, 2008.

SONESSON, Göran. “Dos modelos de laglobalización”. *InCriterios, Revista Internacional de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología*, No. 33 Cuarta época, México, 2002, p.107-134.