

Culturas sonoras híbridas

José da Silva RIBEIRO*, *CEMRI - Laboratório de Antropologia Visual Universidade Aberta*

Embora sejam muitos os objetos possíveis do processo de hibridação cultural ou mestiçagem, ou “crioulização”, elegi, para este trabalho, como objeto da hibridação cultural as sonoridades migrantes. Para a reflexão proposta tentarei definir os conceitos que giram em torno do encontro entre culturas, os objetos de hibridação e situações, contextos e locais em que esta acontece. Talvez devesse utilizar preferencialmente o conceito de mestiçagem em vez de hibridação ou hibridismo. Estou de acordo com os autores que consideram que a dimensão temporal é o que distingue a mestiçagem de outras formas de união, como o hibridismo, o misto, a mistura, que podem ser apreendidos estaticamente. A mestiçagem é mais sonora que visual, mais musical que pictórica, mais narrativa que descritiva. Parece-me pois necessária uma revisão dos termos e conceitos e a reflexão teórica e sua aplicação no objeto e situações abordadas.

Palavras-chave: hibridação, hibridismo, mestiçagem, crioulização, sonoridades migrantes.

* Doutor em Antropologia. Professor de Antropologia e Antropologia Visual, investigador do Centro de Estudos das Migrações das Relações Interculturais, coordenador do Laboratório de Antropologia Visual, Universidade Aberta. Coordena rede de grupos de investigação Imagens da Cultura / Cultura das imagens. Desenvolve atualmente investigação em Antropologia Visual e Hipermedia e Antropologia Virtual e os projetos Imagens e sonoridades das migrações, Interculturalidade afro-atlântica, Imagens, cultura e desenvolvimento local.

Introdução

O que se assemelha não é forçoso que se reúna e o que se reúne não é forçoso que se assemelhe.

O devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil da mestiçagem.

(Laplangine, Nouss)

Embora sejam muitos os objetos possíveis do processo de hibridação cultural ou mestiçagem, ou “crioulização”. Elegei, para este trabalho, como objeto da hibridação cultural as sonoridades migrantes na América Latina. O que entender pois por sonoridades migrantes? Quais as razões desta escolha? Como se reconfiguram na América Latina ou na circularidade Cultural Euro-Afro-Brasileira ou Euro-Afro-Atlântica? Para a reflexão proposta tentarei definir os conceitos que giram em torno do encontro entre culturas, de objetos de hibridação, de situações, contextos e locais em que acontece. Estamos certos, como afirmam Laplangine e Nouss, que, em todas as formas de estar no mundo e todas as formas de expressão, “a mistura nada tem de circunstancial, de contingente, de accidental. A condição humana é o encontro, nascimento de algo diferente que não estava contido nos termos em presença. Não é, pois necessário reivindicar a miscigenação, fazer a defesa da mestiçagem como se estivéssemos confrontados com uma alternativa, porque ela não é senão o reconhecimento da pluralidade do ser e do devir” (2002:71). No entanto, raramente a mestiçagem e o hibridismo foram pensadas como tal. A reflexão sobre este fenómeno raramente existiu nas sociedades não ocidentais e no ocidente foi sistematicamente ocultado. Urge pois o pensamento mestiço sobre objetos e contextos precisos. Escolhemos as sonoridades para esta reflexão como sequência de trabalhos e da pesquisa anteriormente realizados em Portugal, em França e na América Latina, mas também porque talvez a arte mais mestiça seja a música, a mestiçagem mais auditiva que visual mais polifónica que dualista ou monista (Laplangine e Nouss). O cinema e o pós-cinema estiveram sempre presentes nesta reflexão, como representação dos fenómenos enunciados mas também por ser uma arte mestiça (a colagem e a montagem) e como arte migrante (muitos cineastas migram ou migraram para os lugares ou sociedades em que é possível fazer cinema) e o fenómeno migrante bem como as sonoridades migrantes desse processo de mediação (como memória e como representação). O pensamento mestiço é um pensamento de mediação, de participação de transformação “dirigido para um horizonte imprevisível que permite restituir toda a dignidade ao futuro” (2002:84). Se esta reflexão vem na sequência de trabalhos anteriores ela é também o início de um percurso e, portanto, um índice para investigação futura de que esta comunicação é início e abertura para perspetivar a análise comparativa.

Sonoridades migrantes

Poderemos encontrar o processo ou fenómeno da hibridação cultural em toda a parte e nos diversos domínios da cultura – nas religiões sincréticas, nas filosofias ecléticas, na culinária, nas artes, na arquitetura, na literatura ou mesmo na ciência. Até a ciência é policêntrica e contaminada pelo subjetivismo, pela reflexividade.

Escolhemos como objeto desta abordagem as sonoridades migrantes. O que entender por sonoridades migrantes? Não pretendemos apenas abordar a música mas um objeto mais amplo: as sonoridades. Sonoridades das vozes, da fala, do acento e do ritmo linguístico, dos rumores, das orações, das sonoridades dos lugares vividos, dos instrumentos, do canto, dos reportórios, do grito de êxtase ou de dor, do silêncio.

Pretendemos abordar as Sonoridades em contexto. Inscritas em processo sociais e culturais. “ [...] para nós, a música (e as sonoridades) não pode(m) mais ser consideradas como fenómeno inerte dentro da cultura, prática segunda, ou produto derivado: ela é socialmente decisiva e psicologicamente ativa. Não é só indispensável à festa, ao ritual, à posseção, à caça e a tantas atividades humanas: pode construir categorias de pensamento e de ação. Não contente em acompanhar a posseção, fornece-lhe o enquadramento sonoro e gestual; do ritual, não é simples acessório, mas um dos atributos principais; nas manifestações coletivas reunindo músicos e público, indica o conteúdo da ação comum; e quando alcança o domínio religioso, não o faz como cenário ou simples suporte sonoro da devoção, mas como essência do ato devocional, encarnando o divino [...]: divino do qual se pode pensar que é tanto mais sensível às sonoridades humanas, quanto é ele mesmo de natureza sonora.” (p.14). “Música, antropologia: a conjugação necessária” (Lortat-Jacob, Olsen, 2004: 7-26).

As sonoridades têm um papel importante em todas as sociedades e culturas, ainda que de forma diferenciada em cada uma delas, é imperativo que os antropólogos estejam abertos a este facto e à sua emergência tanto nas sociedades “tradicionais” quanto nas complexas, na “antropologia em casa”, “na moderna cidade ocidental” (Finnegan, 2002) ou nos movimentos das populações – os migrantes, os povos nómadas, as diásporas. As sonoridades viajam com os povos: a voz, a fala, canto, os reportórios, as orações, o grito, o protesto e o silêncio, e no encontro continuamente se misturam e/ou permanecem em tensão.

Alguns de nós poderiam imaginar Paris e os *bal musette* animados com uma gaita (*cabrette*) ou por uma gaita de foles. Pois é verdade. La *cabrette* (gaita de foles) foi durante muito tempo o instrumento que animou os *bistrots* (bares) parisienses. La *cabrette* (gaita de foles) foi trazida para a cidade por migrantes internos Auvergnats que distribuíam carvão e água quente¹ até que um instrumento inventado por um austríaco foi introduzido nos *bals musettes* por emigrantes italianos. Este instrumento impor-se-á rapidamente e fez durante muito tempo dançar, durante a primeira metade do século XX, milhares de pares parisienses. O acordeão, la *musette*², tornou-se quase um ícone sonoro da identidade parisiense. Muitas outras histórias semelhantes se poderiam contar em cada um de nossos países (Beaurenaut, 1993).

¹ Georges Brassens - Chanson pour l'auvergnat - <http://www.youtube.com/watch?v=R4YTPeNobjo>

² Sous le ciel de paris - Edith Piaf - <http://www.youtube.com/watch?v=72JCf18LGfc> e Paris Musette http://www.harmattantv.com/video_pop.php?url_video=http://vod.harmattantv.com/videos/uploads/extr_ait/paris-musette.divx (ou <http://www.myskreen.com/programmes/jean+pierre+beaurenaut>).



Figura 1. Cabrette, Jean Rascalou

Procuramos incluir no conceito de sonoridades migrantes não apenas os migrantes atuais, processo migratório propriamente dito como fenómeno de todos os tempos e lugares e os encontros que daí advieram, mas também uma outra forma de transferência massiva de mão de obra o tráfico atlântico de escravos³ e a colonização. As razões desta escolha radicam na similitude entre estes dois processos sócio-históricos diferenciados. Os migrantes partem por sua livre iniciativa (são livres), no entanto, os constrangimentos são semelhantes aos dos escravos: crescimento demográfico, as carências locais decorrentes de conflitos e de catástrofes naturais, a pobreza nos locais de origem dos imigrantes; crescimento dos recursos financeiros (capital financeiro) nos países ou regiões recetoras, e as mudanças tecnológicas decorrentes da adoção de novas tecnologias e de novos processos ou sistemas.

Aquando da escravatura na era do tráfico afro-atlântico, África sofria de “secas e conflitos afins - ou as guerras empreendidas por fatores locais – ocasionalmente criavam refugiados cuja esperança de vida se tomava tão precária que podiam ser comprados pelos europeus por muito menos que o valor da mão de obra das pessoas que ali sobreviveriam... Nas terras ao sul do Congo, conhecidas desde então por Angola, eram propensas a secas prolongadas e, ao longo da década de 1570, entraram num período de grave estiagem, instabilidade política e guerras - (crises económicas temporárias ou a crises ecológicas....)” (Miller:1997). O aumento do capital decorre da exploração mineira (ouro e prata) e múltiplos fatores levaram países europeus (Holanda, Alemanha, Itália) a, após a exploração mineira em África e nas Américas, centrar investimentos na

³ Há muita divergência entre os historiadores, alguns chegaram a projetar 50 milhões, mas R. Curtin (in *The Atlantic slave trade: A census*, 1969) estima entre 9 a 10 milhões, a metade deles da África Ocidental, sendo que o apogeu do tráfico ocorreu entre 1750 a 1820, quando os traficantes carregaram em média uns 60 mil por ano. O tráfico foi o principal responsável pelo vazio demográfico que acometeu a África no século XIX.

produção açucareira (fábrica rural). A implantação da monocultura da cana do açúcar e o desenvolvimento tecnológico a nível dos transportes (barcos negreiros) e dos engenhos, a inovadora adaptação dos engenhos a novas e mais eficazes energias – engenho hidráulico, iniciada na Ilha da Madeira e já usado na moagem dos cereais, e dos engenhos de alta eficiência, com três cilindros - o verdadeiro "engenho" do Brasil, tomou-se uma importante contribuição à consolidação do açúcar e da escravidão no nordeste brasileiro (Miller:1997).

Porquê escravos africanos. Os colonos brasileiros voltaram-se, inicialmente, para a mão de obra indígena capturada localmente ou comprada aos caçadores de escravos paulistas, os bandeirantes, que se fixaram no sudoeste. Como escravos, os índios eram notoriamente difíceis de controlar e inclinados a desertar para as suas conhecidas florestas que os rodeavam. Embora trabalhassem muito pouco, sofressem cruelmente e morressem devido ao contacto com as doenças europeias⁴, os índios (ameríndios), ofereciam uma vantagem crucial neste período inicial: o fato de serem adquiridos por uma pequena fração dos custos da mão de obra africana. Igualmente relevante para o processo em curso foi o fato de poderem ser trocados por mercadorias, ou simplesmente capturados, em vez de exigirem um dispêndio em moeda, como o exigiam os africanos vendidos pelos comerciantes europeus. O baixo custo dos indígenas, por conseguinte, compensou as severas desvantagens dos escravos africanos. A hipótese de fomentar a imigração não se tornava possível: os imigrantes provenientes da Península Ibérica não existiam em número suficiente, os de Inglaterra e de outras regiões europeias surgiam apenas em momentos de recessão económica. Se se tivesse, porém, optado pela imigração elevado número de migrantes europeus deslocados para os lugares da produção (Américas) diminuía o mercado europeu de consumo de produtos provenientes do Novo Mundo e seriam elevados os custos de pagamentos de salários e outros incentivos aos colonos livres.

A mão de obra africana era então a possível. Os africanos escravizados, como propriedade que eram, adquiriram um valor monetário e, como tal, representavam garantia financeira adicional nas fronteiras da economia atlântica. África não estava incluída no padrão monetário de ouro e prata da Europa e da Ásia. Adaptação dos escravos às novas situações de trabalho e resistência às doenças e epidemias (epidemiologia) constituíam uma vantagem em relação aos ameríndios. Ao contrário dos ameríndios, os negros já estavam adaptados à agricultura e pastorícia. Portugueses e espanhóis consideravam-nos melhores trabalhadores – um africano poderia fazer o trabalho de quatro a oito ameríndios e respondiam melhor aos requisitos sanitários. A Igreja católica tinha também uma proteção militante em relação aos ameríndios (Marques, 2004: 45).

Acresce a estes fatores o facto de muitos dos escravos terem vindo de África cristianizados e se integrarem com suas práticas religiosas e dinâmicas sociais em rituais cristãos – cultos dos santos e de Nossa Senhora do Rosário, integração na procissão do Corpus-Christi, etc. A organização de rituais, como a congada, coroação de reis cria simultaneamente um processo de integração e de identificação. Uma tensão entre os elementos da cultura africana e da cultura europeia e o consequente processo de

⁴ Segundo alguns autores tratou-se de uma das maiores catástrofes demográficas da história de 70 ou 80 milhões de habitantes existentes no séc. XV, as Américas baixaram para cerca de 8 milhões no século XVII (Marques, 2004:44).

mestiçagem e de práticas religiosas sincréticas. A conversão do rei do congo⁵ em finais do século XV e a consequente cristianização do reino, prevalece, não obstante os conflitos internos, na etnia Bantu entre os escravos africanos.

Finalmente após a abolição da escravatura sucedeu-se uma imigração massiva da Europa para as Américas e, mais tarde, são migrantes africanos que procuram aqueles mesmos destinos. Dá-se então o encontro entre os dois grupos. Os descendentes de escravos e os migrantes de origem africana e de origem europeia. O encontro destes grupos é também encontro em torno das sonoridades migrantes e entre sonoridades migrantes que se misturam.

Os cabo-verdianos na Argentina são um exemplo deste encontro. A presença africana na Argentina decorrente de duas vagas – a da escravatura que se verifica a partir do início do século XVIII (música daí decorrente - *candombe*) e a imigração, sobretudo cabo-verdiana, que se inicia em finais do século XIX (*mornas* e outras formas de expressão musical da comunidade cabo-verdiana). A imigração dos cabo-verdianos para a Argentina inicia-se em finais do século XIX. Adquire relevância nos anos 1920 com a presença de pequenos grupos. Os períodos de maior afluência verificam-se entre 1927 e 1933 e depois de 1946. Quase sempre estes períodos coincidem com dois fatores: os períodos de fomes cíclicas em Cabo Verde e as facilidades de aceitação de imigrantes na Argentina (Maffia, 1986). No Censo de 1980 a comunidade cabo-verdiana na República Argentina tem cerca de 8.000 residentes e atualmente estima-se que a população total seja de cerca de 12.000 a 15.000. Destes só cerca de 300 são originários de Cabo Verde. Os restantes nasceram na Argentina. Em Cabo Verde o discurso da criouliização e da influência europeia foi mantido pelas elites culturais e literárias. Após a independência a componente africana ganha relevo, mas tende a perdê-lo após as mudanças políticas de 1989 e 1991. Na diáspora, onde por vezes persistem os símbolos da 1ª fase, o debate entre as duas correntes permanece nas opções políticas e nos discursos locais, mas a componente africana parece dominante. Também na expressão e nas escolhas musicais prevalece a aproximação das duas componentes da cultura cabo-verdiana. No entanto, na *Unión Caboverdeana de Socorros Mútuos de Dock Sud* - Argentina, como noutros espaços migratórios (Portugal, Holanda, EUA), parecem claras as contaminações por uma “africanidade global” (Almeida, 2005) manifestas nas estratégias de adesão dos dirigentes a redes relacionadas com a cultura negra. É sobretudo a negritude, marcas raciais, que são referidas na identificação com outros negros provenientes de outros processos históricos e nas estratégias de relação com os movimentos da globalização da africanidade.

São pois diversos os contextos em que estudo os processos de hibridação cultural no âmbito das sonoridades migrante:

1. Em primeiro lugar no âmbito das sonoridades urbanas. Sonoridades parisienses, pela paixão que sempre nos liga a Paris mas também pela abordagem desta problemática no cinema sistematizada no documentário *Paris Musette* (1993) de Jean-Pierre Beaurenaut. Atualmente centramos a investigação nas sonoridades migrantes no Porto e na base de dados sobre *Imagens e sonoridades das migrações*⁶ e na

⁵ O réu do Congo, mani Congo, foi batizado, tomando o nome do rei de Portugal D. João I e os outros fidalgos, nomes de fidalgos da “Casa d’El-Rei de Portugal”, seguindo na linha analógica predominante desde o começo das relações entre os dois povos (Vainfas e Souza, 2004).

⁶ <http://ism.itacaproject.com>

cooperação com a Universidade Federal do Rio Grande do Sul iniciada no VI Seminário Internacional imagens da Cultura / Cultura das imagens com realização do Workshop *Paisagens sonoras urbanas, sonoridades das migrações, imagens sonoras da cultura* coordenado por Viviane Vedana, BIEV da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil e Migel Alonso, Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, Espanha.

2. Da mesma época, desde 1995, a reconstituição de um ritual cabo-verdiano *Colá S. Jon*, na periferia urbana de Lisboa. Hoje largamente representado no cinema: *Onde os tambores se inventam e Colá S. Jon Oh que sabe* (1995) de José da Silva Ribeiro, *Fados* (2007) de Carlos Saura, *Ilha da Cova da Moura*⁷ (2010) Rui Simões. Este trabalho teve continuidade em Cabo Verde e na Argentina (Ribeiro e Maffia, 2007).
3. Interculturalidade Afro-Atlântica – Projeto iniciado em 2000 sobre a Cultura Bantu na América Latina (Brasil, Cuba, Argentina e Uruguay). Base de dados – *Interculturalidade afro-atlântica*⁸ (Ribeiro, 2008).
4. O fado, a morna e a música brasileira são objeto do nosso interesse e da nossa investigação porque referências incontornáveis de mestiçagem sonora e musical.

Hibridação, mestiçagem, crioulização (problematização do conceito)

São muitos os termos utilizados na abordagem da relação ou interação entre culturas. Termos que revelam as dificuldades dessa abordagem e os múltiplos pontos de vista a partir dos quais podem ser abordados. Peter Burke refere cinco metáforas.

Na metáfora económica refere termos como imitação, apropriação, empréstimo, trocas culturais, transferência, acomodação e negociação. Nos termos, existem múltiplas e distintas dinâmicas culturais uma mais passiva da imitação, empréstimo, transferência, acomodação outra mais ativa, apropriação, acomodação negociação e trocas culturais; uma predominante recetora – apropriação, acomodação, outra emissora – empréstimo, transferência.

A metáfora zoológica ou biológica os termos usados pelo autor são mistura (miscelânea, mixórdia), sincretismo, hibridismo. No discurso da cultura atual, o termo “bricolage” tornou-se equivalente de hibridismo. O híbrido é puro por definição, esclarece Andrés Galera (comunicação pessoal): a combinação pode dar a ideia de impureza, por o híbrido não ser A nem B. Porém o facto de ser AB faz dele um novo tipo, original e puro. É que o hibridismo diz respeito aos fenómenos da reprodução dos seres vivos, o que é muito diferente da infinita reprodução mecânica das imagens de que fala Walter Benjamin. Peter Burke considera o termo hibridismo um termo escorregadio, ambíguo, ao mesmo tempo literal e metafórico, descritivo e explicativo e consequentemente ele próprio híbrido mas demasiado botânico, isto é, estuda a cultura como se tratasse da natureza. Focaliza um resultado, um produto, um ser autónomo exterior aos seus agentes falta-lhe a dimensão temporal que o distingue da mestiçagem (Laplantine e Nouss, 2002). Sincretismo parece remeter para algo que exclui o agente individual. Mistura (miscelânea, mixórdia) soa a mecânico e por vezes a desprezível ou de pouca importância.

⁷ Ilha da Cova da Moura <http://www.youtube.com/watch?v=U58U6mGJOmk>

⁸ <http://afro.itacaproject.com>

As metáforas, metalúrgica e a culinária usam os termos de caldeira de culturas, ensopado cultural ou caldo de culturas. Ambas se problematizam em termos de produto – liga metálica ou cozinhado em que sobressai a ideia que as diferenças (biológicas étnicas e culturais) no encontro tendem a esbater-se com o tempo, dando origem, por fusão entre os membros que compõem a população, a uma nova sociedade. O termo mais técnico de aculturação, cunhado pelos antropólogos em finais do séc. XIX baseia-se na ideia que a cultura dominada acaba por adotar os padrões da cultura dominante. Fernando Ortiz desenvolve a ideia de reciprocidade no encontro entre culturas criando o termo transculturação. Assim a influência não é apenas da cultura dominante mas recíproca – a cultura dominada tem um papel importante na interação entre culturas.

A metáfora linguística aponta para os conceitos de tradução cultural e criouliização. Para Peter Burke é a noção mais útil e menos enganosa. O termo, utilizado inicialmente pelos antropólogos - Malinowski e Evans Pritchard e mais tarde por historiadores da cultura e da arte, tem a vantagem de remeter para o trabalho pelo tradutor, isto é, pelos indivíduos ou grupos para a compreensão / apropriação / subjetivação / interiorização do que é estranho, estrangeiro, exterior. O conceito remete para relativismo cultural e para as dificuldades ou impossibilidade da tradução – tradutor-traidor, *traduttore-traditore*. Outro termo no âmbito da metáfora linguística é a criouliização, isto é, quando duas ou mais línguas baseadas nas suas afinidades e convergências uma vez em contacto tendem a convergir e a criar uma terceira que frequentemente adota a maior parte do vocabulário de uma das línguas e por vezes a estrutura ou a sintaxe da outra. O antropólogo sueco Hannerz descreve *culturas crioulas* como aquelas que tiveram tempo de se aproximar de certo grau de coerência e podem juntar as coisas de novas maneiras. Isto pode dar origem a estudos de convergência cultural. Convergência cultural e cultura da convergência nas dinâmicas culturais, nas linguagens (das sonoridades como arte e como linguagem) e nos *media* – convergência de modo em que se tornam imprecisas as fronteiras entre os *media*.

Concluimos que existem muitos termos aplicáveis ao estudo das interações culturais. Para Peter Burke precisamos de todos ou de vários uma vez que uns enfatizam os agentes e ações humanas (apropriação, tradução, etc.) outros, as modificações de que os agentes não têm consciência (hibridação, criouliização, etc.).

Laplantine e Nouss optam por um único termo – mestiçagem, e apresentam-na como algo inerente à condição humana mas raramente pensada como tal, sugerem um amplo programa de pesquisa – pensamento de separação, pensamento analítico de decomposição e identificação dos elementos em presença e pensamento de fusão – pensamento sintético visando a (re)composição a reconciliação dos elementos em presença – no encontro entre culturas e nas linguagens, e o histórico e devir do conceito e dos processos de mestiçagem.

A mestiçagem não deixa porém de ser constatada como condição humana e expressão cultural e artística mas também como receio do impuro, da dissolução das fronteiras e da identidade da perda de fronteiras e marcas bem definidas. “A condição humana (a linguagem, a história, o ser no mundo) é encontro, nascimento de algo diferente que não estava contido nos termos em presença. Não é, pois, necessário reivindicar a miscigenação, fazer a defesa da mestiçagem como se estivéssemos confrontados com uma alternativa, porque ela não é senão o reconhecimento da pluralidade do ser no seu devir”. No entanto paradoxalmente, a mestiçagem raras vezes foi pensada como tal. O pensamento mestiço é um pensamento minoritário. Ele nunca existiu, por assim dizer, nas sociedades não ocidentais e foi sistematicamente ocultado

no Ocidente durante um período bastante longo... Visto a antimestiçagem ser, em geral, a regra (a regra, a lei, a norma, o paradigma), é esta que convém examinar primeiro, nas suas duas vertentes opostas, embora tão fictícias uma quanto outra, e que, paradoxalmente, se encontram no essencial: o pensamento da separação, pensamento analítico da decomposição em elementos, mas também da pureza que vai dar lugar a tantas ficções identitárias; o pensamento da fusão, neste caso um pensamento sintético que visa a reconciliação dos contrários e está também muitas vezes na origem de numerosos totalitarismos” (Laplantine e Nouss, 2002:72).

A primeira dimensão da mestiçagem que ressalta e se torna evidente é visual e espacial como o verificamos na cor da pele dos humanos, na pintura ou na arquitetura ou noutras artes visuais. Esta dimensão é quantificável. Possível identificar seus elementos constituintes e verificar suas fronteiras. Laplantine e Nouss consideram que “para nos libertarmos dessas fronteiras e dar-lhe toda a amplitude conceptual que lhe é devida, é necessário passar do espacial ao temporal, ou seja, ao qualitativo, ao incerto, ao que flui e escapa... A dimensão temporal é o que distingue a mestiçagem das outras formas de união, como o misto ou o híbrido, que podem ser apreendidos estaticamente. Porque não é um estado mas sim uma condição, uma tensão irreduzível, a mestiçagem está sempre em movimento, alternadamente animada pelos seus diferentes componentes. A sua temporalidade é a do devir, constante alteração nunca consumada, uma força que avança, veículo das mudanças incessantes que fazem o homem e a realidade. É por isso que se podemos identificá-la ao longo da História, é-nos impossível erigir monumentos à mestiçagem. O devir não é o terceiro tempo de uma valsa cronológica que, conjugando memória e encontro, se substituiria à tríade passado-presente-futuro. O devir, que os percorre a todos, nunca está fixo nem fixado, é imprevisível e irreversível. Por outro lado, se está virada para o futuro, a mestiçagem não pode contar com ele nem conjecturar resultados: um encontro pode não ter amanhã. O que se assemelha não é forçoso que se reúna e o que se reúne não é necessário que se assemelhe. O devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil, da mestiçagem” (Laplantine e Nouss, 2002: 117-119). As sonoridades como artes do tempo e as sonoridades migrantes como resultantes de processo históricos que se dilatam no tempo são pois objeto e situação privilegiada para o estudo da miscigenação ou para o hibridismo, se pretendermos utilizar o termo mais frequentemente utilizado na literatura anglo-americana. A dificuldade da análise decorre precisamente do facto da dissolução das fronteiras, da dificuldade de identificar os elementos constituintes da cultura e da expressão do encontro. Daí o facto de a abordagem desta temática estar frequentemente envolvida em controvérsias científicas como recentemente verificámos em relação ao Fado (Nery, 2010).

Sonoridades na América Latina – circularidade cultural

Os contextos, locais e situações em que abordei estes encontros em que as sonoridades migrantes ganham relevo são muito diversificados. Têm, no entanto, muitas características comuns que permitem estudos comparativos. Uma destas características é o acontecerem sempre em situações de desigualdade económica, social e política: desigualdades entre a situação de migrante e dos autóctones e perante o trabalho, habitação e as instituições do país de acolhimento. Este, o caso de Paris em relação aos migrantes internos mas especialmente em relação aos migrantes estrangeiros (aos italianos em *Paris Musette*) em relação aos migrantes portugueses em muitos dos filmes

apresentados na base de dados *Imagens e sonoridades das migrações*⁹. Não há neste caso um histórico de encontros anteriores ao processo migratório como verificamos nas situações pós-coloniais que abaixo referimos.

Na situação do encontro e das interações culturais na Cova da Moura, no âmbito de realização do ritual *Colá S. Jon* há um histórico colonial que configura este ritual como um encontro entre culturas em Cabo Verde – africana e europeia. A sua realização em Portugal constitui uma espécie de circularidade cultural. O mesmo acontece quando imigrantes brasileiros comemoram no Porto a independência no Brasil com a dança do S. Gonçalo e outras músicas e danças que partiram de Portugal, se reconfiguraram nos novos contextos da cultura brasileira e regressam ao local de origem como novas realizações. Neste processo há ainda outras variantes. As sonoridades migrantes são apresentadas espontaneamente ou controladas, integradas em processos sociais que também lhes imprimem configurações específicas: 1) são integradas em projetos comerciais – animação de bares, discotecas e outros espaços públicos, projetos educativos – reconstituição nas escolas das práticas culturais dos países de origem por agentes externos (animadores, mediadores, etc.), 2) integradas em projetos de animação sociocultural ou mesmo de criação de identidade e imagem institucional das organizações que as promovem – associações culturais, empresas dos mais diversos ramos de atividade económica – restaurantes, bares, agências de viagem, turismo, 3) em processos de criação artística de músicos que compõem a partir das referências locais.

A situação específica dos cabo-verdianos na Argentina caracteriza-se por uma série de fatores específicos. O primeiro é o facto de a imigração se fazer em dois contextos sociopolíticos diferentes: os primeiros imigrantes argentinos partem para a argentina como portugueses e após a descolonização em 1975 como cabo-verdianos; os cabo-verdianos, agora de nacionalidade argentina, permanecem divididos entre os que se afirmam anteriormente portugueses (evocando o cumprimento do serviço militar obrigatório e a fidelidade ao juramento à pátria e à bandeira portuguesa), os que mantendo a fidelidade à nova nação africana afirmando-se cidadãos de Cabo Verde e para além desta fidelidade cabo-verdiana se afirmam por uma “africanidade global” e desenvolvem estratégias de adesão a redes internacionais relacionadas com a cultura negra/africana. Neste caso são sobretudo a negritude e as marcas raciais as referidas na identificação com outros negros provenientes de outros processos históricos e nas estratégias de relação com os movimentos da globalização da africanidade.

No caso específico da Interculturalidade Afro-Atlântica o encontro entre culturas é realizado em situação extrema de desigualdade – relação entre o colono e o escravo, num contexto instável de administração colonial e de transformações profundas no sistema económico. A situação é ainda mais complexa pela introdução do cristianismo neste processo. Com efeito trata-se do estudo realizado de práticas culturais em que se inscreve o culto dos santos e de Nossa Senhora do Rosário – a congada, moçambiques, candombe (refiro apenas as guardas estudadas).

⁹ <http://ism.itacaproject.com>



Figura 2. Candombe do Uruguai 1870

É neste contexto que se inscreve o trecho musical *Senhora Rainha*, recolhido por Katia Teixeira junto de José Geraldo Alves (rei Congo do estado de Minas Gerais) e interpretado pelos dois. Como canção ligada ao congado prevalece o imaginário do marinheiro e Rainha. Talvez a rainha evocada no congado, rainha Congo e mesmo a patrona do congado Nossa Senhora do Rosário. A canção em Portugal tem o título *Oh Laurindinha vem à janela*,¹⁰ inscreve-se no cancioneiro popular e refere uma mulher e um homem que parte para a Guerra, não evoca pois nem o mar, nem a Rainha sempre presente na congada. O contexto social de uso da canção é muito diversificado. Inicialmente remetida para eventuais canções de amor que acompanham as partidas de soldados que partiam para a guerra.

Ó laurindinha
Vem à janela
Ver o teu amor
Ai ai ai que ele vai para a guerra

Se ele vai para a guerra
Deixai-o ir
Ele é rapaz novo
Ai ai ai ele torna a vir

Ele torna a vir
Se Deus quiser
Ainda vem a tempo
Ai ai ai de arranjar mulher

Senhora Rainha
Venha na janela
Venha ver marinheiro
Que la vai para a guerra

O outro contexto ou situação abordada é o das músicas urbanas e mais precisamente o fado, a morna, a música brasileira, o tango. Todas se caracterizam por ser músicas mestiças.

¹⁰ Laurindinha, Dulce Pontes - <http://www.youtube.com/watch?v=71vh8Dr5aUA&feature=related>



Figura 3. Morna de Cabo-Verde, Cesária Évora

A administração colonial em Cabo Verde e os intelectuais cabo-verdianos privilegiaram a *morna* mais que outras formas de expressão musical cabo-verdiana. Trata-se do género musical que se aproximava mais da canção portuguesa e brasileira, nomeadamente do fado, e, como tal, justificava melhor uma política multirracial. É consensual que a *morna* é originária da Ilha da Boavista (1780/1850), como afirma o músico e musicólogo Vasco Martins “pelo menos uma espécie de proto-morna, com possíveis influências do «doce lundum chorado», vindo de Portugal e da «modinha» do Brasil”. Passou, depois, às outras ilhas “na Ilha Brava a terra em que os homens casam com o mar, como no poema de Pierre Loti, a dulcíssima estância da saudade, mercê da vida aventureira e trágica do seu povo a morna fixou os olhos no mar e no espaço azul, e adquiriu essa linha sentimental, essa doçura harmoniosa que caracteriza as canções braveses. Elevou-se de riso a pranto, e finou, amorosamente, pelo portuguêsíssimo diapasão da saudade” (Eugénio Tavares). Foi o próprio Eugénio Tavares, como afirma Vasco Martins, um dos primeiros compositores a “catalisar” as heranças da *morna* primordial da Boavista, onde provavelmente nasceu e as influências do ultrarromantismo português e do fado. Eugénio compunha as suas mornas numa guitarra portuguesa, era um apaixonado pela poesia camoniana e da época. A influência do fado é notória, sem evasivas. Mas a sua personalidade de cabo-verdiano e as forças “mestiças” desta pequena civilização fizeram, é claro, que as influências se tornassem num estilo característico de morna. Talvez tenha sido Eugénio Tavares o primeiro compositor a ter um estilo de morna próprio e de continuidade, solidificando a “morna bravesa” que influenciaria todas as ilhas, inclusive a ilha da Boavista. É, no entanto, em S. Vicente (1910/1950) que se tinha tornado um porto cosmopolita com a presença das companhias inglesas e o movimento do porto que a *morna* “evoluiu com os músicos Luís Rendall, Muchim d’Monte, Miguel Patáda, músicos virtuosos da «escola brasileira» (1910/1950). B.Léza, o mais representativo, compôs melodias com o suporte harmónico dos «meios-tons» (acordes de passagem ou modulativos entre acordes principais). As influências diretas da canção brasileira e do tango, então muito na moda, foram decisivas para o amadurecimento estético da Morna” (Martins, 2008). Vasco

Martins descreve outras fases de desenvolvimento da morna, nomeadamente a “*eletrificação* da música de Cabo-Verde, incluindo a Morna” nos anos 1960 e 1970; o nascimento de uma “nova Morna” inspirada na «canção internacional» (bolero, canção americana - Nat King Cole, Frank Sinatra, por exemplo - canção francesa, canção espanhola, etc.) nos anos de 1980 (Dany Mariano, Ney Fernandes, Jorge Humberto, Tito Paris, Betu, Antero Simas e muitos outros) e o advento atual de estilos muito pessoais, específicos de cada artista o que pressupõe a maturidade da Morna.

O fado tem origens comuns às da morna. Nasceu num cenário extremamente complexo que se situa nos confins das culturas africanas e ibérica (o *lundu* bantu e o *fandango* andaluz, (ele próprio originário do flamenco). Legado de heranças múltiplas na Lisboa do século XIX, o fado foi dançado no Rio de Janeiro¹¹, é reinventado em Lisboa a partir dos anos de 1830 como fado cantado (Nery, 2004 e 2010). Objeto de apaixonados debates ideológicos e de múltiplas controversas em relação à sua origem, transforma uma vasta constelação de influências afro-brasileiras, vê serem-lhe sucessivamente atribuídas “origens árabe, mourisca, cigana e Occitânia, o que tem o mérito de chamar a nossa atenção para o facto de que se ele não é puramente português, é porque Portugal apenas existe enquanto exterior a si mesmo. Por último, a arte do fado (que significa destino), é a expressão do sentimento da saudade, esse sentimento mestiço que significa sofrer do prazer passado e, ao mesmo tempo, ter prazer no sofrimento de hoje. Uma espécie de *blues* dos povos latinos, o fado é um lamento voluptuoso que / canta a dor entre duas margens, não cessando de ir e vir sobre a terra e o mar, o céu e a terra, o sonho e a realidade, o infinito do amor e a aceitação do desamor que tem por nome destino (gente da minha terra¹²)” (Laplantine e Nouss, 2002:108).



Figura 4. Fado, apresentou-se à UNESCO como *símbolo da identidade nacional e a mais popular das canções urbanas portuguesas*

¹¹ Considerado no diário de Carl Schlichthorst “uma dança de negros tão imoral e no entanto tão encantadora” ou no dizer de Johann-Friedrich Von Weech “uma dança imitada dos africanos no qual os dançarinos cantam”. Rui Nery sintetiza assim os diversos aspetos do fado dançado no Brasil “as melodias cantadas são “muito livres” (Freycinet), e apesar de o carácter da dança ser de “elegância”, “energia” e “ligeireza” o conato pode ser “de carácter verdadeiramente poético” (almeida) (Nery, 2004).

¹² *Gente da minha terra* - http://www.youtube.com/watch?v=TeOhPR_0x8E

Laplangine e Nouss apontam como processo de mestiçagem na música popular a música brasileira “um exemplo chega-nos quando ouvimos cantar a brasileira Maria Bethânia. O *tempo* sincopado parece decididamente africano, a originalidade instrumental lembra as flautas amazônicas e a melodia recorda-nos o fado português. Os três elementos estão bem presentes, mas metamorfosearam-se completamente ao contactarem uns com os outros” (Laplangine e Nouss, 2002: 107-108). O mesmo me parece em muita da música brasileira ou nas interpretações mestiças que músicas de um e outro lado do atlântico saíam dadas por sonoridades (acento, ritmo, expressão) – *Foi por vontade de Deus*¹³ ou música brasileira...

Como afirmámos acima as influências da canção brasileira e o tango foram decisivas para o amadurecimento estético da Morna” (Martins). As marcas da presença africana são relevantes na cultura Argentina – Tango e o Candombe. Não deixam porém de surgir hipóteses, de que os negros contribuíram, sobretudo através do *candombe*, de maneira decisiva para a génese do *tango* (tango: bailar em Congo). O tango, de raízes suburbanas, tem também uma “história negra” que se relaciona com os ritmos afroargentinos, um “segredo” (uma história intencionalmente ignorada) desvelado pelo antropólogo Norberto Pablo Círio. “Apesar de sempre existir esse rumor sobre a presença negra no tango, esse assunto nunca foi bem estudado e compreendido”, explica ele, promotor da exposição “Historia negra del tango”, que recentemente (de 23 de abril a 21 de maio de 2010) se realizou em Buenos Aires no Museo Casa¹⁴ Carlos Gardel.

Pablo Círio afirma “Si hay una piedra en el zapato de la construcción de la identidad argentina es la insoslayable participación de los negros en la génesis de nuestra (hoy) música nacional, el tango. Así, con diversa suerte algunos trabajos científicos y otros no tanto, intentaron obliterar todo aquel lastre. Omitiendo voluntariamente despreciaron la propia voz de los negros, tanto la de su frondosa hemerografía, con 16 periódicos durante el período tratado que aún practican su versión de la historia, llegando así al pálido (valga el adjetivo) dictamen de que tangos de negros” (p. 4). También se advierte el uso sesgado y, por ende, tendencioso, de la bibliografía. Por ejemplo, al dar cuenta del proceso gestacional de la milonga citan al clásico libro de Lynch, pero prescinden de su afirmación de que las consecuentes con tal objetivo, validaron todo aquello que podría limitar su plan, como la de los afrodescendientes música y poseen “No hay mucho que decir de lo mismo fue creada por los compadritos porteños “como una burla á los bailes que dan los negros en sus sitios. Lleva el mismo movimiento de los tamboriles de los candombes”. También hubieran ahorrado lamentaciones respecto a la escasez de fuentes sobre la antigua coreografía del tango de haber citado el conocido artículo del diario Crítica publicado en 1913, “El tango, su evolución y su historia”, que alguien firmó con el seudónimo Viejo tanguero. Entre otros aspectos, contiene una minuciosa descripción de cómo los negros bailaban el tango antes de que comenzara a ser de pareja enlazada” (Círio, 2007: 151-152).

¹³ Estanha forma de vida, Amália - <http://www.youtube.com/watch?v=uFgctURyGp4>; Estanha forma de vida, Caetano Veloso - <http://www.youtube.com/watch?v=q-w2jfW4PeQ>.

¹⁴ Museo Casa Carlos Gardel - <http://www.museocasacarlosgardel.buenosaires.gob.ar/>.



Figura 5. *Tango Argentino* de Pedro Alvarez

Parece pois certo que o Tango, elevado recentemente a património imaterial da humanidade, é resultado de encontro entre culturas que se verificou na argentina, periferia de Buenos Aires, nos finais do século XIX, deriva de formas musicais de imigrantes italianos e espanhóis, dos crioulos descendentes dos conquistadores espanhóis que já habitavam os pampas e do "Candombe" africano. Há indícios de influência da "Habanera" cubana e do "Tango Andaluz". O Tango nasceu como expressão das populações pobres, oriundas de todas aquelas origens, que se misturavam nos subúrbios da crescente Buenos Aires.

Também o Candombe do Uruguai, recentemente tornado património imaterial da humanidade como prática comunitária - *O candombe e seu espaço sociocultural: uma prática comunitária*¹⁵, é uma prática mestiça. Embora considerado como sobrevivência do acervo ancestral africano da raiz Bantú, trazido pelos negros chegados ao Rio de la Plata e remetendo genericamente para todos os bailes de negros é sinónimo de dança negra, e evocação do ritual da raça negra. O espírito musical conta dos lamentos dos escravos desafortunados, que contra a própria vontade foram levados para a América do Sul, para serem vendidos e submetidos a humilhações e duras tarefas. Eram almas sofridas, sob inconsolável nostalgia da terra natal. Na época da colónia, os africanos recém-chegados chamavam seus tambores de tangó, e também usavam tangó para denominar o lugar onde realizavam suas danças candomberas. Com a palavra tangó designava-se o lugar, o instrumento e a dança dos negros. O Candombe tem configurações específicas em Montevideo em que se tornou uma prática comunitária

¹⁵ El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitária - http://www.youtube.com/watch?v=0BPks0_IztU e <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00182>.

com afinidades com o Carnaval e a festa de Reis como em Cuba, na Argentina em que se torna prática musical fechada Shimmy Club, na Casa Suíza, ou no Brasil, Candombe na Comunidade do Açude ou noutras Comunidades (grupos ou famílias) em Minas Gerais, em que é caracterizado como prática mais ancestral que outras Guardas (Congados, Moçambiques, Caboclinhos, Catopês, Marujada, Vilão e Cavallhada) mas também ele integrado em práticas atuais do culto do Rosário e dos processos de adivinhação e cura que lhe estão frequentemente associados.

Conclusão

A mestiçagem, melhor que hibridação, reflete o processo e o devir de incessantes mudanças resultantes do encontro entre culturas e entre pessoas. A sua dimensão primordial é mais temporal que estática, mais das artes do tempo que do espaço, mais da ordem da história ou da narrativa que da descrição, mais sonora ou musical que visual, embora esta se nos revele de imediato como colagem ou montagem. O estudo da mestiçagem envolve três componentes fundamentais – a desconstrução, separação ou análise dos elementos em presença, a síntese, construção e produção, junção, combinação ou reconfiguração dos elementos que remete para uma prática criativa e as dinâmicas do devir, “o terceiro tempo de uma valsa cronológica que, conjugando memória e encontro, se substituem à tríade passado-presente-futuro” e por isso “o devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil da mestiçagem” (Laplatine e Nouss, 2002: 118-119).

Na América Latina, o processo de mestiçagem ou de hibridação cultural, segundo Canclini, decorre da inexistência de uma política reguladora ancorada nos princípios da modernidade e se caracteriza como o processo sociocultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas. Esse hibridismo, desencadeador de combinatórias e sínteses imprevistas, marcou o século XX nas mais diferentes áreas, possibilitando desdobramentos, produtividade e poder criativo distintos das mesclas interculturais já existentes na América Latina. Embora as elites intelectuais e artísticas tivessem condicionado de modo muito diversificado a difusão da cultura indígena e colonial junto da população, a mestiçagem interclassista decorrente desses inter-relacionamentos teria, segundo Canclini, gerado formações híbridas em todos os estratos sociais latino-americanos (1995: 70-71) e em todos os modos de expressão. Não serão estas também as dinâmicas culturais das periferias urbanas em que se juntam os migrantes provenientes de múltiplos lugares à procura de oportunidades numa sociedade pós-colonial?

Bibliografia

- ALMEIDA, M. V. (2005) "Crioulização e Fantasmagoria", *Anuário Antropológico*, 33-49.
- AUBERT, L. (2005) *Musiques Migrantes*. Genève. Musée d'Ethnographie de Genève.
- AUGÉ, M. (2007) *Por una antropologia de la movilidad*. Barcelona, Gedisa
- BENJAMIN, W. (1992) “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica” em *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, Relógio d'Água.

- BHABHA, H. K. (1998) *O Local da Cultura*. Belo Horizonte, UFMG.
- BURKE, P. (2003) *Hibridismo Cultural*. São Leopoldo, Editora Unisinos.
- CANCLINI, N. G. (1995) *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana.
- CIRIO, N. P. (2007) “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica”, *Revista Ensayos*, 13 *Historia y teoría del arte*, 127-155.
- FINNEGAN, R. (2002) “Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo”, *Revista Transcultural de Música*, 6.
- HANNERZ, U. (1998) “Transnacional Research” em BERNARD, H. R. (ed.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, 235-256.
- KIEFFER, A. M. (2004) *Cancioneiro da Imigração*, Sonopress-Rimo e Com Fonográfica, Lda.
- LAPLANTINE, F., NOUSS, A. (2002) *A Mestiçagem*. Lisboa, Instituto Piaget.
- LORTAT-JACOB, B., OLSEN, M. R. (2004) “Musique, anthropologie: la conjonction nécessaire”, *Musique et anthropologie. L’Homme*, 171-172.
- MAFFIA, M. M. (1986) “La inmigración caboverdeana hacia la Argentina. Análisis de una alternativa”, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, Vol 25. Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia. Porto, Portugal, 191-207.
- MARQUES, J. P. (2004) *Portugal e a Escravatura dos Africanos*. Lisboa, ICS.
- MARTINS, V. (2008) A Morna - a evolução (breves apontamentos). Disponível em: <http://sintoniacaboverdiiana.blogspot.com/>. Acesso em 21 de dezembro de 2011.
- MILLER, J. C. (1997) “O atlântico escravista açúcar, escravos e engenhos”, *Afro-Asia*, 19/20: 9-36.
- NERY, R. V. (2004) “Para uma História do fado”, *100 Anos de Fado*, CD1, Lisboa: Público.
- NERY, R. V. (2010) “Fado Maior e Menor”, *JL*, 2 de agosto.
- ONFRAY, M. (2009) *Teoria da Viagem*. Porto Alegre, L&PM Editores.
- ORTIZ, F. (1951) *Los Bailes y o Teatro de los Negros en el Folklore de Cuba*. La Habana, Editorial de Letras Cubanas.
- PAIS, J. M., BRITO, J. P. et al (2004) *Sonoridades Luso-afro-brasileiras*. Lisboa, ICS.
- RIBEIRO, J. da S. (2007) “Palo Monte, um rito Congo em Cuba”, *I/C, Revista Científica de Información y Comunicación* (ISSN: 1696-2508), Nº 4, 2007, 48-59.
- RIBEIRO, José da Silva, 2008, “Culturalidade Afro-Atlântica na coroação de reis congo”, em SIEBER, Cornélia et al., *Diferencia mi notitaria en latiniamérica*. Hildesheim, OLMS.
- RIBEIRO, J. da S. (2009) “Música e Sonoridades Migrantes na América Latina” em ROCHA-TRINDADE, M. B., *Migrações, permanências e diversidades*. Porto, Edições Afrontamento, 321-346.
- RIBEIRO, J. da S. e MAFFIA, M. (2007) “Entre o candombe e a morna, identidade e conflito dos migrantes cabo-verdianos na Argentina”, em *Atas e comunicação*

apresentada à VII Reunião de Antropologia do Mercosul. Porto Alegre - Rio Grande do Sul – Brasil 23 a 26 de julho.

SARDINHA, J. A. (2010) “Triste Fado”, *JL*, 21 de agosto.

SARDINHA, J. A. (2010) *A Origem do Fado*. Vila Verde, Tradisom.

VAINFAS, R., SOUZA, M. de M. (2004) “Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII” em *Tempo* (Universidade Federal Fluminense), vol 3 nº 6, 1998. Disponível em www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/art6-7.pdf. Acesso em 21 de dezembro de 2011.

WEBER, M. (1995) *Os Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo, EDUSP.

La historia negra del tango, Del 20 de mayo al 5 de junio 2010, Museu de Buenos Aires, Disponível em:

http://estatico.buenosaires.gov.ar/areas/cultura/museos/dg_museos/pdf/gardel/historianagera.pdf. Acesso em 21 de dezembro de 2011.

Filmografia

Paris Musette (1993) Documentário. Dir. Jean-Pierre Beaurenaut.

Colá S. Jon oh que Sabe (1995) Documentário. Dir. José da Silva Ribeiro.

Onde os tambores se inventam (1995) Documentário. Dir. José da Silva Ribeiro.

Fados (2007) Documentário. Dir. Carlos Saura.

Ilha da Cova da Moura (2010) Documentário. Dir. Rui Simões.

Anexo

Decisão da Unesco acerca do Candombe - Decision 4.COM 13.74

The Committee (...) decides that [this element\] satisfies the criteria for inscription on the Urgent Safeguarding List, as follows:

- R1: The candombe is a source of pride and a symbol of the identity of communities of African descent in Montevideo, embraced by younger generations and favouring group cohesion, while expressing the communities' needs and feelings with regard to their ancestors;
- R2: Inscription of the element on the Representative List would provide an important impetus to the visibility of intangible cultural heritage, creativity and dialogue between the diverse communities concerned, while strengthening its resistance to certain negative tendencies;
- R3: Both the State and the communities have elaborated safeguarding measures and are committed to strengthening the candombe's viability through inventory making, education and intergenerational transmission, as well as awareness-raising activities;

- R4: The element has been nominated with the involvement, throughout the entire process, of the relevant communities, including organizations, transmitting bodies and individuals, and they have given their free, prior and informed consent in writing;
- R5: The element is inscribed in the inventory of traditional feast days in Uruguay, maintained by the Comisión del Patrimonio Cultural de la Nación.

Decisão da Unesco acerca do Tango (Decision 4.COM 13.01)

The Committee (...) decides that [this element\] satisfies the criteria for inscription on the Urgent Safeguarding List, as follows:

- R1: The Tango is a musical genre that includes dance, music, poetry and singing, and is considered one of the main manifestations of identity for the inhabitants of the Río de la Plata region;
- R2: Inscription of the element on the Representative List would contribute to visibility of intangible cultural heritage and a deeper understanding of the Tango as a regional expression resulting from the fusion of several cultures;
- R3: The two nominating States have presented a number of joint and individual safeguarding measures for the element by which the communities and the authorities commit to the creation of specialized training and documentation centres, as well as the establishment of an orchestra, museums and preservation trusts;
- R4: The nomination of the element benefitted from the continuous participation of the Uruguayan and Argentinian communities through meetings, seminars, interviews and workshops, and community representatives have signed documents to mark their free, prior and informed consent;
- R5: The element is included in the inventories of intangible cultural heritage that are being elaborated in Uruguay and Argentina.

Fado, urban popular song of Portugal

Fado is a performance genre incorporating music and poetry widely practised by various communities in Lisbon. It represents a Portuguese multicultural synthesis of Afro-Brazilian sung dances, local traditional genres of song and dance, musical traditions from rural areas of the country brought by successive waves of internal immigration, and the cosmopolitan urban song patterns of the early nineteenth century. Fado songs are usually performed by a solo singer, male or female, traditionally accompanied by a wire-strung acoustic guitar and the Portuguese *guitarra* – a pear-shaped cittern with twelve wire strings, unique to Portugal, which also has an extensive solo repertoire. The past few decades have witnessed this instrumental accompaniment expanded to two Portuguese guitars, a guitar and a bass guitar. Fado is performed professionally on the concert circuit and in small ‘Fado houses’, and by amateurs in numerous grass-root associations located throughout older neighbourhoods of Lisbon. Informal tuition by older, respected exponents takes place in traditional performance spaces and often over successive generations within the same families. The dissemination of Fado through emigration and the world music circuit has reinforced its image as a symbol of Portuguese identity, leading to a process of cross-cultural exchange involving other musical traditions.

Decision 6.COM 13.39

The Committee (...) decides that [this element] satisfies the [criteria for inscription on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity](#), as follows:

- R.1: A musical and lyrical expression of great versatility, Fado strengthens the feeling of belonging and identity within the community of Lisbon, and its leading practitioners continue to transmit the repertory and practices to younger performers;
- R.2: Inscription of Fado on the Representative List could contribute to further interaction with other musical genres, both at the national and international levels, thus ensuring visibility and awareness of the intangible cultural heritage and encouraging intercultural dialogue;
- R.3: Safeguarding measures reflect the combined efforts and commitment of the bearers, local communities, the Museum of Fado, the Ministry of Culture, as well as other local and national authorities and aim at long-term safeguarding through educational programmes, research, publications, performances, seminars and workshops;
- R.4: Fado musicians, singers, poets, historians, luthiers, collectors, researchers, the Museum of Fado and other institutions participated in the nomination process, and their free, prior and informed consent is demonstrated;
- R.5: Fado is included in the catalogue of the Museu do Fado which was expanded in 2005 into a general inventory including also the collections of a wide range of public and private museums and archives.

Inscribes Fado, urban popular song of Portugal on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity.

Sound hybrid cultures

Although there are many possible objects of the cultural hybridization or mestizaje or “creolization” process, I stood as the object of cultural hybridization, in this work, the migrant sonorities. For the proposal reflection I will try to define the concepts that spin around the meeting of cultures, the hybridization subjects and the situations, context and locations where this happens. Perhaps I should use the concept of mestizaje in spite of hybridism or hybridization. I agree with the authors who consider that the temporal dimension is what distinguishes the mestizaje form other forms of junction as the hybridism, the blend, or the mixture, that can be seized statically. The mestizaje is more sound than visual, more musical than pictorial, more narrative than descriptive. In this context, it seems to me required a revision of the terms and concepts as well as the theoretical reflection and its application within the subject and situations discussed in this communication.

Key words: Hybridization, Hybridism, Mestizaje, Creolization, Migrant Sonorities.