

Hibridação Cultural:

sonoridades migrantes na América Latina

Cultural hybridization: migrants sonority in Latin America

José da Silva Ribeiro *

RESUMO: 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 nesta comunicação.

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

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.

(Laplantine e Nouss)

I ntrodução

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 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 Laplantine 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 acidental. 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” (2009, p. 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 (Laplantine 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 (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” (2009, p. 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 perspectivar 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 possessão, à caça e a tantas atividades humanas: pode construir categorias de pensamento e de ação. Não contente em acompanhar a possessão, 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 conjunção necessária (LORTAT-JACOB e OLSEN, 2004, p. 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 “tradicionalistas” quanto nas complexas, na “antropologia em casa”, “na moderna cidade ocidental” (FINNEGAM, 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 ou por uma gaita-de-foles. Pois é verdade. La cabrette (gaita de foles) foi durante muito tempo o instrumento que animou os *bistrot*s (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

1 Georges Brassens - Chanson pour l'auvergnat - <http://www.youtube.com/watch?v=R4YTPe-Nobjo>

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).

Procuramos incluir no conceito de sonoridades migrantes não apenas os migrantes atuais, processo migratório propriamente dito como fenômeno 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 receptoras, e as mudanças tecnológicas decorrentes da adoção de novas tecnologias e de novos processos ou sistemas.

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/extraits/paris-musette.divx (ou <http://www.myskreen.com/programmes/jean+pierre+beaurenaut>).

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.

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 econômicas 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 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, p. 45).

Acresce a estes fatores o fato de muitos dos escravos virem 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 conseqüente processo de mestiçagem e de práticas religiosas sincréticas. A conversão do rei do congo⁵ em finais do século XV e a conseqüente cristianização do reino, prevalece, não obstante os conflitos internos, na etnia Bantu entre os escravos africanos.

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

5 O réu do Congo, mani Congo, foi baptizado, 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).

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 crioulezização 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 Beurenaut. Atualmente centramos a investigação nas sonoridades migrantes no Porto e na base de dados sobre *Imagens e sonoridades das migrações*⁶ e na 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, criouliização (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.

6 <http://ism.itacaproject.com>

7 Ilha da Cova da Moura <http://www.youtube.com/watch?v=U58U6mGJ0mk>

8 <http://afro.itacaproject.com>

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 conseqüentemente 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.

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 sec 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 Perter Burke precisamos de todos ou de vários uma vez que uns enfatizam os agentes e ação humanas (apropriação, tradução, etc.) outros, as modificações de que os agentes não têm consciência (hibridação, crioualização, 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 anti-mestiçagem 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, p. 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, alter¹ e constantemente animada pelos seus diferentes com²ponentes. 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 conjeturar 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, p. 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 verificamos 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 acontecer 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 sócio-políticos 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

9 <http://ism.itacaproject.com>

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 nos 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).

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 cancionero 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

Senhora Rainha
Venha na janela
Venha ver marinheiro
Que la 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

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

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.

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 bravenses. Elevou-se de riso a pranto, e finou, amorosamente, pelo portuguesíssimo 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 ultra-romantismo 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 bravense” 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-tonos» (acordes de passagem ou modulativos entre acordes principais). As influências directas 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 “*electrificação* 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, p.108).

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” (Frey-cinet), 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

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>.

Lapalantine 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 amazónicas e a melodia recorda-nos o fado português. Os três elementos estão bem presentes, mas metamorfosearam-se completamente ao contactarem uns com os outros” (LAPALANTINE e NOUSS, 2002, p. 107-108). O mesmo me parece em muita da música brasileira ou nas interpretações mestiças que músicas de um e outro lado do atlântico sai dadas por sonoridades (acento, ritmo, expressão) – *Foi por vontade de Deus*¹³ ou música brasileira...

Como afirmamos 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, p. 151-152).

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

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

descendentes dos conquistadores espanhóis que já habitavam os pampas e do “Candombe” africano. Há indícios de influência da “Habaneira” 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 patrimônio imaterial da humanidade como prática comunitária - *O camdombe e seu espaço sócio-cultural: 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 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 Cavalhada) 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-

15 El candombe y su espacio sociocultural: una práctica comunitária - <http://www.youtube.com/watch?v=0BPks0IztU> e <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?RL=00182>

futuro” e por isso “o devir nunca se adivinha: esta é a dinâmica, vibrante e frágil da mestiçagem” (LAPALANTINE e NOUSS, 2002, p. 118-119).

Na América Latina, o processo de mestiçagem ou de hibridação cultural, segundo Cancili, decorre da inexistência de uma política reguladora ancorada nos princípios da modernidade e se caracteriza como o processo sócio-cultural 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-relacionamento teria, segundo Cancilini, gerado formações híbridas em todos os estratos sociais latino-americanos (1995, p.70-1) 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?

RESUMÉ: *Although the quantity of objects that are eligible to go through the process of cultural hybridization or miscegenation or “creolization” is big, I chose, for this study, migrating sonorities as the object of cultural hybridization. For the sake of the proposed reflection, I will attempt to define the concepts involved in the encounter among cultures, in the objects of hybridization and situations, in the contexts and places where hybridization occurs. Maybe I had better use, preferably, the concept of miscegenation rather than that of hybridization or hybridity. I agree with the authors who claim that it is the temporal dimension that distinguishes miscegenation from other forms of union such as hybridity, that which is mixed, mixture, which can be apprehended statically. Miscegenation is more sound-related than visual, more musical than pictorial, more narrative than descriptive. It seems to me, hence, that it is necessary to do a review of the terms and concepts and carry out both a theoretical reflection as well as implement its application on the object and the situations dealt with in this paper.*

Mots-clés:
hybridization;
hybridity;
miscegenation;
creolization;
migrating
sonorities.

Artigo
Recebido: 27/04/2011
Aprovado: 17/05/2011

Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. “Crioulização e Fantasmagoria”, Anuário Antropológico, 2005, p. 33 – 49.

AUBERT, Laurent. Musiques Migrantes, Genève: Musée d’Ethnographie de Genève, 2005.

AUGÉ, Marc. Por una antropología de la movilidad, Barcelona: Gedisa, 2007

BEAURENAUT, Jean-Pierre. Paris musette, Zarafa Films, 1993.

BENJAMIN, Walter. «A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica» In: *Sobre a Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

BHABHA, Homi. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*, São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CIRIO, NORBERTO PABLO, “La música afroargentina a través de la documentación iconográfica”, Bogotá D. C: Universidad Nacional de Colombia, núm. 13, 37 fotos, 2007, p. 127-155.

FINNEGAN, Ruth. “Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo” *Revista Transcultural de Música*, nº 6, 2006.

HANNERZ, Ulf. «Transnacional Research» in H. Russell Bernard (ed.), *Handbook of Methods in Cultural Anthropology*, 1998, p. 235-256.

KIEFFER, Anna Maria. *Cancioneiro da Imigração*, Sonopress-Rimo e Com Fonográfica, Lda, 2004.

LAPLANTINE, François e NOUSS, Alexis. *A mestiçagem*, Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

LORTAT-JACOB, Bernard e OLSEN, Miriam Roving “Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire” in *Musique et anthropologie. L'Homme*, 171-172. Paris: École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2004.

MAFFIA, Marta M. “La inmigración caboverdeana hacia la Argentina. Análisis de una alternativa”, en *Trabalhos de Antropología e Etnología*, Vol 25. Sociedade Portuguesa de Antropología e Etnología. Porto, Portugal: 1986.

MARQUES, João Pedro. *Portugal e a escravatura dos africanos*, Lisboa: ICS, 2004.

MARTINS, Vasco. *A Morna - a evolução (breves apontamentos)* - <http://sintoniacaboverdiiana.blogspot.com/>. Acesso em: 2008

MILLER, Joseph C. “O atlântico escravista açúcar, escravos e engenhos”, *Afro-Asia*, 19/20, 1997, p 9-36.

NERY, Rui Vieira “Para uma História do fado” 100 Anos de Fado, CD1, Lisboa: Público, 2004.

NERY, Rui Vieira. “Fado Maior e Menor”, JL, 2 de Agosto, 2010.

ONFRAY, Michel. Teoria da Viagem, Porto Alegre L&PM Editores, 2009.

ORTIZ, F. Los bailes y o teatro de los negros en el Folklore de Cuba, La Habana: Editorial de Letras Cubanas, 1951.

PAIS, José Machado, BRITO, Joaquim Pais e all. Sonoridades Luso-afro-brasileiras, Lisboa:ICS, 2004.

RIBEIRO, José da Silva . “Palo Monte, um rito Congo em Cuba”, I/C, Revista Científica de Información y Comunicación Sevilla; Universidade de Sevilla, Nº 4, 2007, p. 48-59.

RIBEIRO, José da Silva. “Culturalidade Afro-Atlântica na coroação de reis congo” in Sieber, Cornélia e all Diferencia mi notitaria en latiniamérica, Hildesheim: OLMS, 2008.

RIBEIRO, José da Silva. “Musica e Sonoridades Migrantes na América Latina” in Rocha-Trindade, Maria Beatriz, Migrações, permanências e diversidades, Porto: Edições Afrontamento, 2009, p 321-346.

RIBEIRO, José da Silva e MAFFIA, Marta. “Entre o candombe e a morna, identidade e conflito dos migrantes cabo-verdianos na Argentina”, actas e comunicação apresentada à VII Reunião de Antropologia do Mercosul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul: Brasil 23 a 26 de Julho, 2007.

SARDINHA, José Alberto. “Triste Fado”, JL, 21 de Agosto, 2010.

SARDINHA, José Alberto. A Origem do Fado, Vila Verde: Tradisom, 2010.

VAINFAS, Ronaldo e SOUZA Marina de Mello. “Catolização e poder no tempo do tráfico: o reino do Congo da conversão coroada ao movimento antoniano, séculos XV-XVIII” em Tempo, 2004.

WEBER, Max. Os Fundamentos racionais e sociológicos da música, São Paulo: EDUSP, 1995.

Filmografia

BEAURENAUT, Jean-Pierre. Paris Musette documentário, 1993, 58m.

RIBEIRO, José da Silva . Colá S. Jon oh que Sabe, documentário, 1995, 25 m.

RIBEIRO, José da Silva. Onde os tambores se inventam, documentário, 1995, 45m.

SAURA, Carlos. Fados, documentário, 2007, 85m.

SIMÕES, Rui. Ilha da Cova da Moura, documentário, 2010, 81m.

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.