

REVISTA MIGRAÇÕES

NÚMERO TEMÁTICO MÚSICA E MIGRAÇÃO

Organizado por Maria de São José Côrte-Real

OBSERVATÓRIO DA IMIGRAÇÃO, ACIDI I.P.



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS



acidi

Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural, I. P.

migrações

www.oi.acidi.gov.pt

MIGRAÇÕES

Revista do Observatório da Imigração

N.º 7, Outubro de 2010

Director: Roberto Carneiro

Coordenação Editorial: Catarina Reis Oliveira

Coordenação Científica deste número:
Maria de São José Côrte-Real

Colaboraram neste número os autores:

Alexei Eremine, Ana Fernandes Ngom, Bart Vanspauwen, Carla Soares Barbosa, Carlos Martins, Dan Lundberg, Dieter Christensen, Godelieve Meerschaert, Gustavo Roriz, Isabel Elvas, J.A. Fernandes Dias, Jean-Michel Lafleur, João Jorge, John Baily, Jorge Castro Ribeiro, Jorge de La Barre, Jorge Murteira, Júlio Leitão, Lídia Fernandes, Luisiane Ramalho, Mafalda Silva Rego, Marcello Sorce-Keller, Marco Martiniello, Maria da Luz Fragoso Costa, Maria de São José Côrte-Real, Mark Naison, Miguel Magalhães, Paula Nascimento, Sílvia Martínez, Susana Sardo, Ursula Hemetek

Assistente de Redacção: Cláudia Pires

Tradução: Bart Vanspauwen, Gonçalo Oliveira, Hugo Silva, Jorge de La Barre, Kevin Rose, Maria de São José Côrte-Real, Pedro Roxo, Susana Sardo

Concepção Gráfica: António Souto

Propriedade do Título e Edição:
ACIDI – Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, I.P.
Rua Álvaro Coutinho, 14
1150-025 Lisboa - Portugal

Periodicidade: Semestral

ISSN: 1646-8104

Correspondência:
Revista Migrações
Rua Álvaro Coutinho, 14
1150-025 Lisboa - Portugal
Email: migracoes@acidi.gov.pt

Tiragem: 750 exemplares
Impressão: Fábrica das Letras
Depósito Legal: 274574/08

- 07 Nota de Abertura**
Rosário Farmhouse, Alta-Comissária para a Imigração e Diálogo Intercultural
- 09 Nota do Director**
Roberto Carneiro, Coordenador do Observatório da Imigração
- 11 Introdução: cidadania, música e migração**
Maria de São José Côrte-Real, Organizadora do Número Temático Música e Migração
- 25 I. INVESTIGAÇÃO**
- 27 Música como marcador de identidade: individual versus colectiva**
Dan Lundberg
- 43 De Sul para Sul: diáspora indo-paquistanesa e práticas culturais recentes em Espanha**
Sílvia Martínez
- 55 Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades poscoloniais e música**
Susana Sardo
- 73 Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos**
Maria de São José Côrte-Real
- 99 Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal**
Jorge Castro Ribeiro
- 119 Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música**
Ursula Hemetek
- 147 Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa**
Jorge de La Barre
- 167 Música afegã na Austrália**
John Baily

índice

- 189 A música como indicador de inserção social: padrões nacionais em Melbourne**
Marcello Sorce-Keller
- 199 Música e migração: os curdos em Berlim**
Dieter Christensen
- 218 Migração e criatividade musical nos Bairros do Bronx**
Mark Naison
- 229 *Si se puede!* Música, músicos e o voto latino na eleição presidencial americana de 2008**
Jean-Michel Lafleur e Marco Martiniello
- 249 II. PROGRAMAS E REFERÊNCIAS DE BOAS PRÁTICAS**
- 251 Caminhadas**
Godelieve Meersschaert
- 255 Música e migração: o Programa Gulbenkian Próximo Futuro**
Miguel Magalhães
- 257 Batoto Yetu por Lisboa, em Nova Iorque e Luanda**
Júlio Leitão
- 259 O Quarteto com Piano de Moscovo em Cascais**
Alexei Eremine
- 261 *Contos com Música... Música com Contos: projecto inclusivo de formação de públicos***
Carla Soares Barbosa
- 264 A Associação Sons da Lusofonia**
Carlos Martins

- 265 O projecto *Putos qui ata Cria***
Ana Fernandes Ngom
- 267 O programa MigraSons**
Ana Fernandes Ngom e Lídia Fernandes
- 269 OriAzul despertando talento musical em África**
João Jorge
- 271 III. NOTAS E ARTIGOS DE OPINIÃO**
- 273 Os Novos Crioulos e uma grande década 2010**
Jorge Murteira
- 274 Música sem fronteiras em Viana do Castelo**
Mafalda Silva Rego
- 276 Música, sinergias e interculturalidade na Escola em Loures**
Maria da Luz Fragoso Costa e Maria de São José Côrte-Real
- 279 África Festival em Lisboa**
Paula Nascimento
- 281 AFRICA.CONT: O lugar da música no projeto**
J.A. Fernandes Dias
- 284 Ser músico: um excelente passaporte**
Gustavo Roriz
- 287 A Orquestra Geração na Escola Básica 2,3 Miguel Torga na Amadora**
Isabel Elvas
- 289 Diálogo intercultural na Escola Básica Integrada do Carregado**
Luisiane Ramalho
- 291 A '(r)evolução' das músicas lusófonas na cidade de Lisboa**
Bart Vanspauwen

Rosário Farmhouse

Alta-Comissária para a Imigração e Diálogo Intercultural

A música é uma das linguagens mais universais utilizadas pelo ser humano. A expressão musical acompanhou, ao longo do tempo, a migração da humanidade através do Planeta encontrando-se presente em todas as sociedades.

Fruto de um processo criativo, individual ou colectivo, descobre-se na música elementos que caracterizam identidades culturais próprias dos seus criadores, ao mesmo tempo que se constitui como novo elemento identitário de uma comunidade que dela se apropria.

Neste processo dinâmico de enriquecimento cultural a linguagem musical é das mais permeáveis ao contágio e, por isso mesmo, é um precioso contributo para a consolidação da interculturalidade nas sociedades contemporâneas.

A Gala «Juntos na Diversidade» realizada pelo ACIDI, em Dezembro de 2008, foi, neste domínio, um exemplo de participação de diferentes expressões musicais próprias de diversas comunidades imigrantes em Portugal na construção de uma nova realidade cultural que actualmente o país oferece.

Este número da Revista Migrações, dedicado ao tema Música e Migração, apresenta-nos um conjunto de artigos que muito nos esclarecem sobre a importância da música no contexto das comunidades migratórias, tanto enquanto elemento identificador, como enquanto elemento de comunicação e diálogo.

Agradecemos, por isso, aos autores que nele colaboraram e, muito especialmente, à Doutora Maria de São José Côrte-Real que assegurou a sua coordenação científica.

Roberto Carneiro

Coordenador do Observatório da Imigração

A Revista Migrações orgulha-se de vos apresentar um “suculento” número 7 dedicado à temática da Música e Migração.

Neste número, superiormente organizado pela Doutora Maria de São José Côrte-Real, surge-nos uma surpreendente rapsódia musical.

Na verdade, não faltam motivos de agradável surpresa e de estonteante diversidade nesta edição da Revista. Integrando um notável número de investigadores oriundos da etno-antropo-musicologia, a obra, num primeiro tempo, oferece-nos um verdadeiro mosaico de artigos de investigação: da diáspora indo-paquistanesa às identidades lusas nos EUA, das identidades coloniais e poscoloniais na diáspora goesa ao batuque cabo-verdiano, da música afegã na Austrália e curda em Berlim a cenas musicais em Viena e em Lisboa, da música como indicador de inserção social em Melbourne à música afro-americana nos bairros do Bronx, passando pela música de intervenção política na eleição presidencial americana de 2008.

Num segundo tempo, respeitando a linha orientadora comum na Revista, o presente número temático brinda-nos com 9 artigos referentes a boas práticas em que sobressaem valiosas iniciativas associativas, fundacionais e comunitárias.

Por último, novamente seguindo a estrutura normal e consagrada da Revista, a coordenadora apresenta-nos um conjunto de 9 artigos de opinião com um forte sotaque lusófono e celebrando as suas múltiplas expressividades em Portugal e no continente africano.

A música é indubitavelmente uma notável linguagem de comunicação universal. Dito de outro modo, ela é um comunicador estético de culturas particulares relevando aquilo que de mais genuinamente universal se contém em cada cultura.

Sem a expressividade musical os movimentos de população e os encontros identitários ver-se-iam empobrecidos na revelação das suas autenticidades e na geração de “híbridos” musicais que são uma das mais portentosas emergências do encontro de povos e de culturas. Se dúvidas houvera, aí estão o fado, o tango, o samba ou o jazz para o provar à saciedade.

O número Música e Migração é, pois, um notável hino de homenagem ao génio criativo humano que, incansável e irreprimível, cumpre o mandato co-criador de que é portador desde o extraordinário surgimento do *Homo Sapiens Sapiens* na cadeia ascensional da misteriosa obra de criação.

As migrações e os migrantes são veículos da nobreza espiritual inerente à condição humana e sujeitos da inviolabilidade expressa na sagrada dignidade de todos e de cada ser humano, móvel ou sedentário.

Este número da Revista Migrações tradu-lo com uma força comunicacional única.

A sua coordenadora, Maria de São José Côrte-Real, capta a essência do tema de forma excepcional e, por isso, cumpre-nos exprimir-lhe a nossa profunda gratidão e reconhecimento.

A música e as migrações revelam-se-nos tão só como duas faces conexas e inseparáveis da singular peregrinação humana pelos mundos exterior e interior da existência.

Saibamos celebrar essas duas faces, integradamente e com a veneração que merecem, num tempo em que a suprema materialidade do interesse egoísta parece querer fazer-nos esquecer a sabedoria essencial do universo e as suas leis mais intemporais.

Maria de São José Côrte-Real*

Organizadora do Número Temático Música e Migração

Introdução: Cidadania, música e migração

Atendendo a música e migração

O comportamento humano, como o da terra, merece respeito e atenção cuidada. A ciência percebeu, a política perceberá.¹ Os textos reunidos, de autores de várias escolas, músicos, agentes culturais, professores, estudantes graduados, coordenadores de projecto, ouvintes e viajantes interessados alertam para questões de cidadania a partir de interpretações de experiência no campo em vários pontos do globo. Contribuem para a ligação entre perspectivas das ciências sociais, decisões políticas e condições humanas de sustentabilidade na terra.

Proposto pelo Observatório da Imigração (OI) ao Instituto de Etnomusicologia (INET) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL) este número especial resulta da solicitação de colaboração com o Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural (ACIDI) no Ano Europeu da Criatividade e Inovação. Referimos processos transnacionais envolvendo música e migração em áreas urbanas como Nova Iorque, Berlim, Melbourne, Sidney, Viena, Estocolmo, Addis Abeba, Barcelona, Las Palmas e Lisboa. A análise da mediação criativa da música na identidade cultural, existência migrante e experiência intercultural em Portugal e no mundo revela que a mobilidade promove o desafio de noções de cidadania e tradição nacional, significativas para o trabalho científico e político em benefício social.

O estudo de fenómenos musicais observando questões estéticas, implicações sociais, desenvolvimento conceptual e performativo que influenciam e revelam estratégias de inclusão, integração, adaptação e aceitação socialmente justificada de movimentos populacionais produz discernimentos sobre processos e produtos de organização humana em desenvolvimento. Relacionamos identidade e cidadania questionando valores nacionais e modos de vida, cremos que governação mais eficaz e novas oportunidades surgirão da revisão das relações entre grupos populacionais.

Os participantes convidados expressaram ideias acerca de impactos culturais, artísticos sociais, económicos e educacionais, descrevendo, interpretando e assinalando medidas e estratégias para consideração académica, política e social de fenómenos musicais e migratórios. Contribuímos para a defesa da promoção sustentada da criatividade musical, bem como do intercâmbio de conhecimento académico, social e artístico para relacionamento de ideias, investigadores/autores e instituições.

Em Portugal, a produção musical em categorias como música do mundo, popular, clássica e até folclórica beneficiou com a vinda de músicos estrangeiros. Nas duas

* Investigadora Auxiliar, Programa Ciência (Fundação para a Ciência e Tecnologia) no Instituto de Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (saojose@fcs.h.unl.pt).

últimas décadas o acréscimo de músicos migrantes aumentou o número de orquestras e grupos por todo o país, implicando melhoria da qualidade musical em geral. A educação na música beneficiou também com este acréscimo especialmente de origem sul-americana e do leste europeu. Apesar de existirem alguns estudos, a literatura é muito deficitária nesta área em Portugal. *Licença para Criar: imigrantes nas artes em Portugal* (Nico et al., 2007) pelo OI, representa a sua sensibilidade neste domínio. *A Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco, 2010a) pelo INET refere música e músicos migrantes em Portugal. Urge desenvolver o estudo, especializado e generalista, neste contexto representativo da acção participativa da população, de modo a fortalecer o contributo científico para a governação em desenvolvimento económico cultural.

Os fenómenos de música e migração, desafiantes, dão o mote para o estudo dos dois e de cada um. A edição pelo OI, instituição governamental trabalhando com os problemas das pessoas e as políticas migrantes é significativa. Para além dos leitores académicos, estes textos podem chegar a produtores e receptores de decisão política. Foi gratificante o apoio estimulante de Salwa Castelo-Branco, minha professora na UNL, em momentos cruciais, do convite aos autores à definição da estrutura do número. A valiosa participação dos autores, de entre os quais destaco John Baily e Dieter Christensen, meu professor e contínuo orientador académico na Columbia University, em Nova Iorque, revelou-se muito significativa. A equipa de investigação do INET foi especialmente colaborativa. A produção deste número bilingue com terminologia especializada em várias línguas extra-europeias de origem árabe, hindu, suaíli e fang e.o., revelou-se complexa, implicando revisões e contactos sucessivos com os autores, sempre colaborativos. A Bart Vanspauwen, Pedro Roxo, Gonçalo Antunes, Hugo Silva e Kevin Rose, o meu reconhecimento pelas traduções, formatações e revisões. Agradeço a Dieter Christensen os comentários inspiradores à versão inglesa dos meus textos.

Apelo à sua tolerância, caro leitor, para as incorrecções que possam permanecer, escapando ao aturado trabalho efectuado. Sublinho que apresentamos interpretações pessoais fruto de perspectivas abertas e construtivas. Relativamente às ortografias nos textos em português, respeitamos a prática dos autores no que concerne a adopção da escrita pré ou pós Acordo Ortográfico.

Etnomusicologia e o estado da arte

Em 1934, Percy Grainger, notável pianista, compositor e maestro australiano, filho de migrantes britânicos – pai arquitecto de formação francesa – em Melbourne, chamou a atenção para a abertura necessária à audição da música do mundo, de modo a perceber, na experiência pessoal, se transportava ou não mensagem espiritual para nós enquanto indivíduos (in Blacking, 1987).² A Etnomusicologia, os Estudos de Migrações e as preocupações sociais relativas a música e multiculturalismo estavam longe da ordem do dia. Quatro décadas e meia mais tarde, Adelaida Reyes, na Columbia University, tendo trabalhado com Dieter Christensen, produziu o artigo *Ethnic Music, the Urban Area and Ethnomusicology* (Reyes-Schramm, 1979). O estado da arte mostra a

influência deste texto na emergência da Etnomusicologia Urbana, durante anos ocupada com a música de populações migrantes. Estudos envolvendo música e estratégias de sobrevivência em jornadas múltiplas, circunstâncias de adaptação, estruturação social, retenção de modelos, apagamento e revivificação de memórias, jogos de identidade, e esforços árduos em novas condições de cidadania, têm sido desenvolvidos por si (1986, 1999, e.o.) e por sucessivos investigadores. Alguns estudos sobre música e comunidades migrantes, portuguesas e em Portugal, foram conduzidos na Columbia University (Carvalho, 1990; Carvalho, 1991) e na Universidade Nova de Lisboa, onde um ramo daquela escola se estabeleceu pela mão de Salwa Castelo-Branco no início da década de 1980 (Sardo, 1995, 2003, 2004; Ribeiro, 2004, 2008; Cidra, 2008a, 2008b). O *6º Colóquio do International Council for Traditional Music* (ICTM) “Portugal e o Mundo – Processos Interculturais na Música: O Papel de Portugal na Música do Mundo desde o Século XV”, organizado pelo Departamento de Ciências Musicais da UNL e o Departamento de Música da Fundação Calouste Gulbenkian (FCG), em 1986, foi um marco notável nesta área de estudos. Segundo Dieter Christensen, o colóquio e a publicação resultante são partes de um processo transcultural, iniciando um diálogo pertinente. A cooperação entre investigadores de diferentes disciplinas e tradições académicas, de Portugal, Brasil, Estados Unidos, Canadá, Austrália, e outros países europeus (in Castelo-Branco, 1997:33) foi muito significativa. Relativamente a referências históricas a música migrante, Castelo-Branco menciona a análise da obra literária quinhentista de referência – *Peregrinação* – de Fernão Mendes Pinto (c.1505-83) apresentada por Côrte-Real (1997:184-200). A dimensão etnomusicológica é explorada em discussões acerca de referências incluindo música produzida em momentos de guerra, performances locais vocais e instrumentais em recepções várias, festividades profanas e religiosas incluindo procissões e celebrações litúrgicas de exuberante polifonia vocal e instrumental nas cerimónias fúnebres do notável Padre Francisco Xavier em Malaca e Goa em 1554 (1997:191); e momentos simples de lazer, nas remotas regiões ditas orientais, do mundo no século XVI. A partir de 1995, o INET, fundado na FCSH por Salwa Castelo-Branco e o grupo de estudantes então pós-graduados na Columbia University, continuou a missão pioneira de promoção do estudo de fenómenos musicais relacionados com a migração em Portugal e nos países e comunidades de expressão portuguesa no mundo. Projectos iniciais, de âmbito considerável, desenvolveram-se, com fundos da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), neste domínio: um estudo a construção da identidade através da música em comunidades migrantes em Lisboa (Castelo-Branco, Carvalho e Côrte-Real, 1995) e outro iniciou a sistematização da conceptualização e categorização da música em Portugal durante o século XX (Castelo-Branco, Carvalho e Côrte-Real, 1997). A colecção de fonogramas intitulada *Viagem dos Sons*, 12 CD de música de influência portuguesa no mundo – Goa, Sri Lanka, Damão, Diu, Cochim e Korlai, Malaca, Sumatra, Macau, Timor, Moçambique, São Tomé e Príncipe e Cabo Verde (Sardo, 1998), por ocasião da Exposição Mundial de 1998 em Lisboa é significativa. Mais recentemente, no *23º Encontro do European Seminar in Ethnomusicology* presidido por Salwa Castelo-Branco, na Reitoria da UNL em Outubro de 2007, os temas *Music and Dance in Diasporic Communities in Europe*; e *Music and Dance in Post-Colonial Portugal and Spain* prosseguiram a estratégia. *A Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Castelo-Branco, 2010), em 4 volumes, conta com 30 entradas relativas a conceitos e/ou nomes associados ao tema, na sua maioria ligados a movimentos populacionais entre países de expressão portuguesa.

Como produto e processo de enorme mobilidade e consumo, a música – numa caracterização básica, um produto de entrada/saída social – representa um meio privilegiado de negociação de identidade. Este conceito significativo é usado aqui como relativo a uma condição de pertença para a experiência de diálogo intercultural e a prática da convivência multicultural. Tem sido estudado não só em ambientes que variam dos mais firmes propósitos de retenção da tradição aos mais desafiantes em termos de criatividade e inovação, mas também naqueles caracterizados por objectivos profissionais precisos, estratégia económica ou meio de sociabilização e/ou construção e representação de imagem na nova rede cultural. A música no contexto migrante é estudada na Etnomusicologia internacional, e outros domínios académicos aqui presentes como História, Ciência Política, Sociologia e Antropologia, com foco especial na sua dimensão urbana.

Um marco significativo recente nesta área de estudos é o número especial Música e Migração editado por John Baily e Michael Collyer (2006) no *Journal of Ethnic and Migration Studies*. A introdução apresenta uma perspectiva histórica sobre a literatura inglesa acerca de música e migração. Lista uma tipologia de estudo, incluindo os tópicos “*type of migration*”, “*spatial and cultural proximity*”, “*music and identity*”, “*transformations of migrant music*”, “*the audience for migrants’ music-making*”, “*cohesive and divisive outcomes*” e “*therapeutic possibilities*”. Apresenta 7 artigos “*initially presented at a workshop on music and migration held at and funded by the Sussex Centre for Migration Research, University of Sussex, on 14 June 2001*” (2006:168).

O novo milénio parece impulsionar o interesse no estudo do fluxo da música no espaço. Em 2001, *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, de Kay Kaufman Shelemay, dedica um capítulo a Música e Migração. Estudando a reconstrução de espaços na Alemanha, Philip Bohlman nota a mobilidade populacional e o significado das peregrinações revivificadas “*as a healing force in the New Europe since 1989*” (2002:15). Notando que a migração tem sido mais normativa do que excepcional, lembra o conceito “*sounding multiple worlds*”, afinal ideia antiga, remontando ao *Volkslied* de Herder, séc. XVIII (2002:18). Na literatura mais recente destaca-se o número do periódico *Ethnomusicology Forum* coordenado por Tina Ramnarine, *Musical Performance in the Diaspora* (2007). Em Julho de 2009, a School of Oriental and African Studies, da University of London, organizou a conferência *Migrating Music: Media, Politics and Style*. Encerrando a década, a conferência *Musics and Knowledge in Transit* sublinhará a ideia do fluxo da música e das pessoas no espaço, presidida por Salwa Castelo-Branco e Susana Moreno, na Reitoria da UNL, de 28 a 31.10. 2010. Finalmente, na lista não exaustiva de iniciativas e textos, *Elephant: On the History of Ethnomusicology*, de Bruno Nettl, menciona o tema num capítulo denominado “*A Stranger Here? Free Associations around Kurt Weill*”. O convite do editor da Kurt Weill Newsletter deu a Nettl o mote para reflectir sobre diferentes tipos de estranheza – “*several kinds of strangeness*” (2010:204), sublinhando o hibridismo cultural que encontra raízes férteis em obras como *Lost in the Stars* de Kurt Weill, no final da década de 1940. Os EUA, o Canadá e outros países, moldados por movimentação de populações e culturas em larga escala, diz, providenciaram a aceitação da estranheza, tornada “*a kind of leitmotiv for life since*

1950, the era of modern diasporas” (2010:206), que hoje caracteriza a academia etnomusicológica americana e europeia.

Preocupações correntes

Em fontes escritas e prática académica e social, a conceptualização e a prática do binómio música e migração acarretam complexidade notável. A acompanhá-la surgem preocupações várias perscrutadas, em particular na colecção de textos apresentada:

Revelando fronteiras

Maioritariamente artificiais, as fronteiras, feitas para dominar pessoas, exercendo poder sobre o espaço, estão entre os motivos básicos para a construção da identidade tanto individual como colectiva. A migração, implicando a sua transposição, tem desafiado continuamente o sentido e, em certa medida, a autoridade das fronteiras. O comportamento humano e especialmente a música, dado o ser carácter fluido e congregacional, tem mostrado esta tendência por vezes politicamente pouco oportuna. Estudos referindo etnicidade e identidade através da música têm discutido e.o. a retenção da tradição e a inovação nas periferias metropolitanas (Reyes-Schramm, 1986; Carvalho, 1990; Carvalho, 1991), zonas sociais que lhe são atribuídas (Ronström, 1992), construção do lugar (Stokes, 1994), fluxos entre centro e periferia da diáspora (Baily, 2005, 2007), criatividade resultando de e induzindo a medidas e acção política (Côrte-Real, 1996, 2000), construção de identidade e propaganda nacional (Côrte-Real, 2000, 2002) questionamento de concepções nacionais de cidadania e libertação da identidade na destruição de nações (Côrte-Real, 2000; Lundberg, 2009). Estes assuntos lidam com relações de fronteira reveladas. As culturas dentro de fronteiras, resultando de modelos políticos de governação, têm há muito interessado os etnomusicólogos. A tendência intercultural de estudos recentes revela contudo o interesse crescente dos seus cruzamentos. Capítulos como *Music Across Boundaries* (O’Connell e Castelo-Branco, 2010) atestam-no. *The sea change*, a imagem da mudança radical na atitude dos estudos sobre música (Nettl, 2005:434; 2010:206), poderá influenciar decisores políticos em novas estratégias de governação que a sociedade espera há já algum tempo.

Alimentando participação

As sociedades urbanas actuais requerem e as tecnologias digitais promovem a participação crescente para o desenvolvimento político e económico. A performance musical de grupos migrantes, servindo a organização social em áreas urbanas em desenvolvimento como Maputo, Moçambique (Carvalho, 1997), mostra o poder da música como fenómeno congregacional e organizacional. A promoção da participação através da música nas campanhas eleitorais foi estudada por La Fleur e Martiniello (neste número) para a eleição de Obama em 2008. O uso da música em situações sociais problemáticas tem sido interpretado como estratégia de organização populacional em processos de urbanização (Carvalho, 1997; Naison neste número).

A produção de uma *Enciclopédia* relativa a música de todos os tipos (Castelo-Branco, 2010) representa uma chamada à participação indiscriminada de todos, pioneira em Portugal como no geral da produção académica musicológica. Eventos de educação, e ultimamente de educação intercultural, assim como programas de serviço social e festivais, usam música para promover a participação e literalmente dar voz ao “outro” (Côrte-Real, 2008). Esta é uma preocupação que a última edição do *United Nations Human Development Report 2010*, celebrando o 20º aniversário, continua a apreçoar (UNDP, 2010).

Pacificando emoções

As propriedades terapêuticas da música têm feito parte das estratégias civilizacionais desde tempos remotos. A Etnomusicologia reconheceu recentemente um novo campo de estudos, a Etnomusicologia Médica. Inscrito como grupo de estudos na *Society for Ethnomusicology*, desde pelo menos 2005, foi objecto do recente dicionário *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology* de Benjamin D. Koen (2008). Os estudos de música e migração em Portugal têm notado o papel conciliatório da música em situações pós-coloniais (Sardo, 2004; Ribeiro neste número). O efeito emocional, de tipo catártico, terapêutico, promovendo a retenção cultural como motivo de orgulho entre populações migrantes, especialmente notório nas suas actividades musicais, foi apontado, para tradições musicais portuguesas de raiz rural e urbana em torno de Nova Iorque, no início da década de 1990 (Carvalho, 1990; Carvalho, 1991). Recentemente, no seu *Epilogue: Ethnomusicologists as Advocates*, Salwa Castelo-Branco propõe um quadro de acção para os etnomusicólogos no conflito internacional no recente livro *Music and Conflict* (Castelo-Branco, 2010a).

Desafiando categorias

Tendências recentes refinam posições acerca das categorias musicais. Desafiam-nas e ao seu significado no campo: no domínio teórico e prático. Na apresentação pública recente de um relatório internacional de migração, um membro da audiência perguntou à mesa como distinguia, no seu uso, as categorias de nacionalidade e cidadania. A resposta do uso indistinto deixou perplexidade no ar. Ficou a ideia de que as categorias desafiadas requerem reflexão e eventual redefinição. Um CD curioso apresenta interpretações da famosa canção Coimbra transformada, por intersecção de Amália Rodrigues, em *April in Portugal/Avril au Portugal/Abril em Portugal*, testando a elasticidade do material musical (Côrte-Real, 2004), num leque variado do fado ao mambo, passando pelo *dixie*, *swing*, *cha-cha-cha*, *calypso*, *chanson française*, e.o., em interpretações de Louis Armstrong, Caetano Veloso, Bing Crosby, Vic Damone, Amália Rodrigues, Yvette Giraud, as orquestras de Bert Kaempfert e Xavier Cugat, os solos de Chet Atkins e Liberace respectivamente à guitarra e ao piano, ou os lendários sinos de bronze do Carrilhão de Mafra, a pueril Lambeth Community Youth Steel Orchestra ou o maduro Coro dos Antigos Orfeonistas de Coimbra. O estudo da própria categorização musical, demonstrando que esta move por si influências emocionais, políticas e financeiras, tem vindo a alargar-se (Fabbri, 1999; Côrte-Real, 2000, 2005; Castelo-Branco, 2008).

Renovando referências

A música e os músicos renovam continuamente as suas referências desde tempos imemoriais. Os musicólogos têm, desde o século XIX, tornado esta noção clara nos seus escritos. Os migrantes, pela força das circunstâncias de vida renovam também as suas, mesmo quando tentam mantê-las. Um dos informantes de Sílvia Martínez deu um passo ao reconhecer que “*se ninguém me conhece, posso reinventar-me*” (neste número). Esta opinião, como se reinventar-se fosse apenas aceite “*se ninguém me conhece*”, pode estar na mente de muitos, migrantes ou não. Ouso lembrar que mesmo que me conheçam, posso reinventar-me! Porque não?! Esta preocupação actual afecta o indivíduo, o grupo e mesmo a nação. As relações internacionais baseiam-se em referências nacionais. Não é surpreendente que a participação das populações atrase processos complexos como o da aceitação da Constituição Europeia, baseada em múltiplas implicações, que a renovação das referências tem despertado nas experiências de muitos. A produção de decisões, necessitando conhecimento constante de referências novas, nesta como noutras matérias, requer reflexão colaborativa; a investigação académica e a decisão política necessitam de exercício conjunto aturado. A facilidade da comunicação digital, trazendo a participação pública para a ribalta, demonstra a urgência da tarefa.

A Orquestra Sons da Rua, da iniciativa da Casa da Música do Porto, planeia um concerto para Janeiro de 2011 na FCG, propondo uma nova referência. Tocadores sem-abrigo com instrumentos musicais feitos a partir de materiais reciclados serão ouvidos numa das principais salas de concertos de Portugal. Alguns serão migrantes, outros podem não ser cidadãos portugueses, embora vivam no Porto. Apresentarão cultura, fado e outros itens, numa das principais salas da capital.

Textos na colecção

Na forma da revista, os textos, em três partes, testemunham experiência musical em representações variadas, de práticas escolares no ensino básico aos festivais e à música de câmara residente, referindo categorias aceites na sociedade portuguesa, mencionando os contextos popular, *folk/world*, e erudito.

Dan Lundberg da Stockholms Universitet inicia o número com música como marcador de identidade entre músicos turcos, ex-jugoslavos e irlandeses. Sublinha múltiplas identidades disponíveis individual e colectivamente; poderes unificados, colapsos nacionais e como as identidades se formam em torno de conceitos e práticas musicais. Sílvia Martínez da Universitat Autònoma de Barcelona, refere *bollywood* e hábitos musicais de migrantes indo-paquistaneses em Barcelona e Las Palmas, caracteriza as cidades modernas como incubadoras de mistura onde migrantes anónimos reinventam a identidade. Susana Sardo da Universidade de Aveiro discute memórias de identidades coloniais e pós-coloniais de goeses, num caso de desenvolvimento de identidade e experiência de conciliação. Maria de São José Côrte-Real, da Universidade Nova de Lisboa, assinala jogos de identidade questionando representação de cidadania portuguesa no contexto performativo do fado en-

tre migrantes junto de Nova Iorque. Restos da consciência nacional da *política do espírito* ditatorial notam-se ainda na expressão das opções. Jorge Castro Ribeiro, da Universidade de Aveiro, refere a prática do batuque das mulheres de Cabo Verde em Portugal como expressão de saudade, num processo de conciliação entre tempos, espaços e pessoas. Ursula Hemetek, da Universität Wien, apresenta mundos musicais inesperados de Viena, disponibiliza dados históricos de migração e aponta a necessidade de revisão dos conceitos de etnicidade e identidade. Jorge de La Barre, da Universidade Nova de Lisboa, explora cenas musicais em Lisboa, assinalando rituais urbanos dominados por companhias multinacionais, onde o serviço ao cliente invade a esfera da criação cultural. John Baily, Professor Emeritus da University of London, vê a música como fluxo de informação na prática afegã em Melbourne e Sydney, entre centro e a periferia diaspórica e entre as culturas popular e erudita. Refere a história da migração para a Austrália, dando uma lista comentada de gravações musicais afegãs no país. Aponta aspectos da política multicultural na Austrália: da assimilação, passando pela integração, para chegar à multiculturalidade na qual a “tolerância” é a palavra-chave. Marcello Sorce-Keller, investigador honorário na Università ta’ Malta e na Monash University, comenta a experiência de trabalho de campo nas comunidades suíça, maltesa, italiana, turca e arménia em Melbourne reflectindo na participação através de padrões de ajustamento social entre populações migrantes para concluir que a cultura musical não se conhece até sabermos como reage à migração. Dieter Christensen, Professor Emeritus da Columbia University in the City of New York, refere o trabalho de campo actual entre curdos em Berlim e na Anatólia Oriental em 1958/1965 para questionar transformações e perdas musicais no longo processo de migração. Discute mudanças nas práticas musicais entre cerimónias em vilas rurais do Curdistão no extremo oriental da República Turca e eventos recentes da comunidade curda em locais centrais de Berlim no âmbito das últimas cinco décadas. Observa o papel da música na representação da identidade de multi-referencial complexa de populações desterritorializadas. Mark Naison, da Fordham University em Nova Iorque, discute migração e música afro-americana no Bronx. Refere os bairros onde morou, estudou e se envolveu em actividades sócio-políticas, sublinhando como a criatividade musical induz medidas e acção política, desde a influência na liberalização das leis da imigração até à construção de habitação social. Relata como os encontros informais de *congueros* e cantores harmónicos urbanos em corredores, pátios, parques e terraços de edifícios, promoveram novas identidades musicais em moldes que desafiaram as medidas tradicionais de identificação étnica. A encerrar, Jean-Michel Lafleur e Marco Martiniello, da Université de Liège, alertam para a ligação entre a cultura e a política num estudo sobre o envolvimento de músicos e música no voto latino nas eleições presidenciais americanas de 2008, focando mecanismos de participação e mobilização de populações de origem migrante em campanhas eleitorais.

Na segunda parte, Godelieve Meersschaert, da Associação Cultural Moinho da Juventude, refere a história da associação fundada em 1987 para ajudar a luta pelos direitos económicos e sociais no Bairro do Alto da Cova da Moura, dando especial atenção às iniciativas musicais entretanto desenvolvidas. Miguel Magalhães da Fundação Calouste Gulbenkian caracteriza o programa *Próximo Futuro* para a criação artística contemporânea e a produção teórica do que chama um eixo que inclui África, Améri-

ca do Sul, Caraíbas e Europa. Júlio Leitão explica o projecto *Batoto Yetu* (“As nossas crianças” em suaíli), dedicado ao desenvolvimento da auto-estima e da consciência cultural em crianças através de danças africanas em Nova Iorque, Lisboa e Luanda. Alexei Eremine, do Moscow Piano Quartet, descreve a história do grupo mencionando desafios e detalhes da vida de um quarteto residente em Cascais. Carla Soares Barbosa, da Academia de Música de Viana do Castelo, apresenta um projecto de formação de públicos jovens e infantis, através de actividades performativas em conjunto com escolas, envolvendo compositores contemporâneos em Portugal, dando prioridade à cooperação com países estrangeiros de expressão portuguesa e ibero-americana. Carlos Martins da Associação Sons da Lusofonia refere o *Festival Lisboa Mistura* que abriu portas a comunidades migrantes não lusófonas em Portugal e a Oficina Portátil de Artes que promoveu aprendizagem e performance para jovens no centro de Lisboa. Ana Fernandes Ngom, agente sócio-cultural, refere o projecto *Putos qui ata Cria* (“Crianças que estão Crescendo” em crioulo) focado no mestre-de-cerimónias, promovendo coesão social e respeito pela diversidade cultural. Ana Fernandes Ngom e Lídia Fernandes, mestranda na Universidade Técnica de Lisboa, apresentam o programa *MigraSons* da Rádio Zero de Lisboa sobre movimentos migratórios, interculturalidade e diversidade cultural, promovido pela associação Solidariedade Imigrante. João Jorge, da Thunderbird School of Global Management, encerra a segunda parte caracterizando a acção pedagógica do OriAzul, a banda de músicos de Cabo Verde, Senegal, Gabão e Congo, em escolas internacionais em África.

A última parte deseja-nos uma boa década por Jorge Murteira, antropólogo e documentarista, que apresenta os Novos Crioulos pela voz de Danae. Mafalda Silva Rego, da Escola Profissional de Música de Viana do Castelo, conta como professores e alunos de Angola, Brasil, Bielorrússia, Cuba, França, Irão, Itália, Cazaquistão, Lituânia, Portugal, Rússia, Espanha, Ucrânia e Estados Unidos da América interagem na escola de música. Maria da Luz Costa, da Escola EB1 nº 4 de S. João da Talha em Loures, e Maria de São José Côrte-Real, da UNL, referem o projecto MUSSI, que estudou práticas performativas no currículo, envolvendo drama, dança e música diversa na escola. Paula Nascimento, gestora cultural e directora do *Africa Festival*, refere as suas últimas edições em Lisboa para uma audiência média de 10.000 espectadores por dia. J. A. Fernandes Dias, da Universidade de Lisboa, explica o programa/projecto AFRICA.CONT, emergido da vontade política de colmatar a lacuna do conhecimento da criação cultural contemporânea africana em Portugal. Gustavo Roriz, músico profissional de origem brasileira, relata a experiência de cidadania migrante referindo a mais valia da música. Isabel Elvas, da Escola EB2,3 Miguel Torga na Amadora, menciona o seu estudo de mestrado sobre a implementação da Orquestra Geração, apoiada pela FCG e pelo ACIDI, numa escola local. Luisiane Ramalho, professora de música em Fortaleza, Brasil, refere-se à sua investigação de mestrado sobre representações infantis de aprendizagem musical em diferentes nichos culturais no Carregado, pequena cidade densamente multicultural, próxima de Lisboa. Encerramos com a nota de Bart Vanspauwen, doutorando na UNL, colaborador especial neste volume, referindo o estudo de músicas lusófonas em Lisboa.

Fundado em reminiscências periféricas de civilizações mediterrânicas antigas, o musicalmente fulgurante Al-Andaluz entre elas, Portugal lida, desde tempos medie-

vais, com uma diversidade notável para construir a sua identidade cultural. Apesar da preponderância da emigração durante cerca de cinco séculos até à década de 1970 – descobrimentos e consequente era colonial incluídas – as últimas décadas têm sido de retorno e imigração. Imaturo ainda como hospedeiro, mostra-se contudo interessado numa política de migração actualizada e satisfatória, bem assinalada já em referências internacionais (MIPEX, *Migrant Integration Policy Index*, 2005-07, entre outros). Os textos reunidos, discutindo preocupações correntes seguem propósitos investigacionais, educacionais, emocionais, políticos, sociais, económicos, dando voz à música e aos seus agentes.

Diferentes tipos de falhas na escrita como no comportamento humano acontecem quando tantas e tão diferentes interações culturais se referem. Na incompletude lembramos Foucault (1966) acerca da dimensão aberta da linguagem, que ganha significado apenas quando o fluxo se mantém, e a interpretação prevalece sobre a demonstração. Esperamos pois contribuir para o conhecimento e o relacionamento de ideias, pessoas e instituições em Portugal e no mundo, estimulando o diálogo nos meios académico, social, político e artístico para o uso da experiência musical e migrante no desenvolvimento da cidadania no mundo contemporâneo.

Notas

¹ Comentário do Embaixador Britânico em Portugal, Alexander Ellis, acerca da *United Nations Climate Change Conference* em Copenhaga, em entrevista nas notícias de um dos canais públicos da TV portuguesa, a 18.12.2009.

² Série de 12 palestras *A Common Sense View of all Music*, Melbourne, 1934, em rádios nacionais, impressa pela Australian Broadcasting Commission.

Referências Bibliográficas

- Baily, J. (2005), "So Near, So Far: Kabul's Music in Exile", *Ethnomusicology Forum*, vol.14, n.º2, pp.213-33.
- Baily, J. (2007), "The Circulation of 'New Music' between Afghanistan and its transnational community", comunicação apresentada na *Conference on Music in the world of Islam*, Assilah [disponível em: <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Baily-2007.pdf>, acessado a 10.09.2010].
- Baily, J. e Collyer, M. (2006), "Introduction: Music and Migration", in Baily, J. e Collyer, M. (eds.), número especial *Music and Migration*, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol.32, n.º2, pp.167-82.
- Blacking, J. (1987), «*The Common Sense View of All Music*». *Reflections on Percy Grainger's Contribution to Ethnomusicology and Music Education*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bohlman, P. (2002), *Sounding the spaces between two worlds: rupture, resistance, and revival in the re-membering of German and American History* [disponível em: http://mki.wisc.edu/Resources/Online_Papers/MusicConfPapers/BohlmanPaper.pdf, acessado a 30.09.2010].

- Carvalho, J.S. (1990), *Ranchos Folclóricos: A Strategy for Identity Among Portuguese Migrants in New Jersey*, Dissertação de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.
- Carvalho, J.S. (1997), *Choral Musics in Maputo: Urban Adaptation, Nation Building and the Performance of Identity*, Dissertação de Doutoramento, Nova Iorque: Columbia University.
- Carvalho, M.S.J.C.-R. (1991), *Retention of Musical Models: Fado Performance among Portuguese Migrants in New York*, Dissertação de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.
- Castelo-Branco, S.E.S. (org.) (1997a), *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música; Portugal and the World: The Encounter of Cultures in Music*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Castelo-Branco, S.E.S. (1997b), "Introdução: Cinco Séculos de Processos Interculturais na Música", *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa: Dom Quixote, pp.19-30; 31-42.
- Castelo-Branco, S. (2008), "A categorização da música em Portugal: política, discursos, performance e investigação", *Etno-folk: revista galega de etnomusicologia*, n.º12, pp.13-29.
- Castelo-Branco, S. (dir.) (2010a), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores.
- Castelo-Branco, S. (2010b), "Epilogue: Ethnomusicologists as Advocates", in O'Connell, J.M. e Castelo-Branco, S., *Music and Conflict*, Chicago: University of Illinois Press, pp.243-51.
- Castelo-Branco, S., Carvalho, J.S. e Côrte-Real, M.S.J. (1995), *A Música e a Construção de Identidade no Universo das Comunidades Migrantes em Lisboa*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, Ref: PCSH/ANT/848/95, Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- Castelo-Branco, S., Carvalho, J.S. e Côrte-Real, M.S.J. (1997), *Dicionário Multimédia da Cultura Expressiva em Portugal no Século XX*, relatório do projecto de investigação financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia, Praxis XXI e POSI, Lisboa: FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- Cidra, R. (2008a), "Produzindo a Música de Cabo Verde na Diáspora: Redes Transnacionais, *World Music* e Múltiplas Formações Crioulas", in Góis, P., *Comunidade(s) Cabo-verdiana(s): as Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa: ACIDI/Observatório da Imigração, pp.105-36.
- Cidra, R. (2008b), "Cape Verdean Migration, Music Recording and Performance", in Batalha, L. e Carling, J. (orgs.), *Transnational Archipelago. Perspectives on Cape Verdean Migration and Diaspora*, Amsterdão: University of Amsterdam Press.
- Cidra, R. (2010), "Migração", in Castelo-Branco, S. (dir.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, vol.3, Lisboa: Círculo de Leitores, pp.773-93.
- Côrte-Real, M.S.J. (1996), "Sons de Abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º6, pp.141-71.
- Côrte-Real, M.S.J. (1997), "A Música na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto"; "Music in Fernão Mendes Pinto's *Peregrinação*", in Castelo-Branco, S.E.S. (org.) *Portugal e o Mundo: O Encontro de Culturas na Música*, Lisboa: Dom Quixote, pp.173-84; 185-200.

- Côrte-Real, M.S.J. (2000), *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the Transition from Dictatorship to Democracy (1960's to 1980's)*, Dissertação de Doutoramento, Nova Iorque: Columbia University.
- Côrte-Real, M.S.J. (2002), "Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º12, pp.227-52.
- Côrte-Real, M.S.J. (2004), *Coimbra/April in Portugal/Abril au Portugal*, texto do disco, Tradisom, Quinta das Lágrimas, Instituto Camões e Câmara Municipal de Coimbra.
- Côrte-Real, M.S.J. (2005), "Fado e Identidade: reflexões em torno de Amália Rodrigues", comunicação apresentada no *13º Encontro de Musicologia*, UNL.
- Côrte-Real, M.S.J. (2006), "Memórias da Cultura Musical Portuguesa no Mundo: Kroncong e Ukulele.", in IEFP, *As Idades dos Sons: Formas e Memórias dos Instrumentos Musicais Construídos Manufacturalmente*, Lisboa: Instituto do Emprego e Formação Profissional, pp.4-11.
- Côrte-Real, M.S.J. (2008), "Music, Synergies and Interculturality: Project Mussi at School", *Intercultural Education*, vol.19, no.1, pp.79-81.
- Fabbri, F. (1999), "Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind", comunicação apresentada na *Conferência IASPM* (disponível em: <http://www.tagg.org/others/ffabbri9907.html>, acessado a 27.09.2010).
- Foucault, M. (1966), *Les Mots et les Choses*, Paris: Gallimard.
- Herder, J.G. (1778/79), *Stimmen der Völker in Liedern and Volkslieder* (2 vols), Leipzig: Weygandsche Buchhandlung.
- Koen, B.D. (org.) (2008), *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford: Oxford University Press.
- Lundberg, D. (2009), "Translocal communities. Music as an identity marker", in Clausen, B. et al., *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*, Transcript verlag: Bielefeld.
- Nettl, B. (2005), *The study of Ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*, Urbana: University of Illinois Press.
- Nettl, B. (2010), *Elephant: On the History of Ethnomusicology*, Urbana: University of Illinois Press.
- Nico, M. et al (2007), *Licença para Criar: imigrantes nas artes em Portugal*, Lisboa: ACIDI/Observatório da Imigração.
- Niessen, J., Huddleston, T. e Citron, L. (orgs.) (2007), *Migrant Integration Policy Index (MIPEX Report)*, Bruxelas: British Council e Migration Policy Group (disponível em <http://www.integrationindex.eu/multiversions/2712/FileName/MIPEX-2006-2007-final.pdf>, acessado a 27.05.2010).
- O'Connell, J. e Castelo-Branco, S. (orgs.) (2010), *Music and Conflict*, Chicago: University of Illinois Press.
- Ramnarine, T. (2007), "Musical Performance in the Diaspora: Introduction", *Ethnomusicology Forum*, vol.16, n.º1, pp.1-17.
- Reyes-Schramm, A. (1979), "Ethnic Music, the Urban Area and Ethnomusicology", *Sociologus*, n.º29, pp.1-21.
- Reyes-Schramm, A. (1986), "Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population", *Yearbook for Traditional Music*, n.º18, pp.91-102.
- Reyes, A. (2007), "Urban Ethnomusicology Revisited. An Assessment of Its Role in the Development of Its Parent Discipline", in Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, pp.15-25.
- Ribeiro, J.C. (2004), "O tempo e música: observações sobre uma abordagem teórica da etnomusicologia / Aspectos temporais, formais e rítmicos no batuque de Cabo Verde", *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, n.º 44 (3-4), Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, pp.143-57.
- Ribeiro, J.C. (2008), "Quando eu nasci o batuque já existia: A poscolonialidade revisitada em duas décadas de batuque cabo-verdiano em Lisboa", in Muns, R.G. e Cano, R.L. (orgs.), *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social: Actas del X Congreso de la SIBE*, Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Ronström, O. (1992), *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm [Dando forma a uma origem. Um estudo etnomusicológico da dança e da produção musical entre Jugoslavos em Estocolmo]*, Dissertação de Doutoramento, Estocolmo: Institutet för folklivsforskning.
- Sardo, S. (1995), *A Música e a Reconstrução da Identidade: Um estudo Etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa em Lisboa*, Dissertação de Mestrado, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Sardo, S. (coord.) (1998), *Viagem dos Sons*, Coleção de CD, Tradisom, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Expo'98.
- Sardo, S. (2003), "Cantar em Português: O Papel da Música na Reconstrução da Identidade Goesa", in Castelo-Branco, S.E.S. e Branco, J.F. (orgs.), *Vozes do Povo*, Lisboa: Dom Quixote, pp.579-86.
- Sardo, S. (2004), *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais Integrados. O caso de Goa*, Dissertação de Doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Shelemay, K.K. (2001), *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*, Nova Iorque: Norton.
- Stokes, M. (org.) (1994), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg.
- UNDP (2010), *Human Development Report 2010*, Nova Iorque: UNDP (disponível em <http://hdr.undp.org/en/reports/global/hdr2010/>, acessado a 17.09.2010).



migrações

www.oi.acidi.gov.pt

I. INVESTIGAÇÃO

■ A música como marcador de identidade: individual vs. colectiva

Dan Lundberg*

Resumo Na sociedade contemporânea a música desempenha um papel fundamental como indicador e ferramenta de mudança. Muitas tendências típicas podem ser observadas e investigadas a partir do estudo da música. O artigo analisa em que arenas e sob que condições pode a música funcionar como marcador de identidade. Tentei focar-me nas tensões que podem ocorrer entre o individual e o colectivo. Para isso estudei e entrevistei indivíduos situados em posições chave nos diferentes campos dessas arenas.

Palavras-chave Música, marcador de identidade, mudança, individual, colectivo, música *folk*

Abstract In today's society, music plays a key role both as an indicator of and a tool for change. Many typical tendencies can be observed and investigated in the study of music. This article, investigates in which arenas and in what situations music can function as marker of identity. I have tried to focus on the tensions that can occur between the individual and collective. Persons in key positions in different fields of this arena have been studied and interviewed.

Keywords Music, identity marker, change, individual, collective, folk music

* Professor na Universidade de Estocolmo, Director do Svenskt visarkiv, Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research, (dan.lundberg@visarkiv.se).

A música como marcador de identidade: individual vs. colectiva

Dan Lundberg

A nossa música – músicos de quem?

No final da década de 1980, a organização cultural Hünerkom em Dusseldorf, na Alemanha Ocidental, gravou a cassette áudio *Govenda me* (1990). A Hünerkom é uma organização cultural com ambições políticas e ligação algo aberta ao Partido Trabalhista do Curdistão (PKK – *Kurdish Labour Party*). A Hünerkom actua a nível internacional, com foco na “questão curda”. Promove e distribui literatura e música curdas e constitui uma plataforma para a organização de festivais e encontros.

Govenda me tem uma aparência distinta étnica/nacional, sobretudo no título, que significa “as nossas danças”. Não apresenta informação em qualquer língua que não o curdo sendo direccionada a audiência exclusivamente curda. A capa mostra cinco soldados curdos armados marchando no campo, frente a uma cordilheira. As formações rochosas na paisagem têm formas de faces humanas. Começa com rajadas de metralhadora, acompanhadas pela ululação de mulheres – *zilgitlar*.¹ Na primeira canção, a rajada mistura-se com gritos seguindo-se por uma ardente e furiosa *zurna*² e percussão intensa no *davul*.³ Para qualquer iniciado no “assunto curdo”, o significado deste arranjo é evidente: a música e a dança fazem parte da batalha contra os opressores turcos. A música é utilizada para criar e fortalecer a comunidade curda – unir pessoas. Ao reivindicar a música da cassette como “nossa”, os editores indicaram a origem das danças e conferiram a si próprios identidade de grupo: “*Nós somos curdos e temos a nossa própria música, linguagem e cultura, e isto significa que temos o direito de ser um povo – uma nação*”.

O facto da *zurna* ser o instrumento principal do 1º tema é também simbólico. O som estridente, penetrante e agressivo está associado à música *folk*, ao combate e à guerra, pelo seu uso no conjunto militar otomano – o *Janissary*. A *zurna* tornou-se um símbolo da cultura *folk* turca em geral. Interessante paradoxo se considerarmos que os tocadores de *zurna* na Turquia são normalmente de origem não turca. Nos casamentos turcos, os tocadores de *zurna* são frequentemente de descendência curda ou cigana (cf. Lundberg, 1994: 45,132). O título “as nossas danças” indica que a música e os instrumentos pertencem ao povo curdo e não aos turcos. As gravações da cassette representam música de dança tradicional da Anatólia. As melodias são tocadas em instrumentos de sopro tradicionais usados na música *folk* da área: *zurna*, *mey* e *bilor*,⁴ acompanhados por tambores tradicionais e instrumentos de corda.

Ziya Aytekin é um músico turco, na Suécia desde 1979, que toca todos os instrumentos de sopro. Toca para curdos – é isso possível, ou mais importante – é isso permissível? Supostamente uma audiência curda não aceitaria que um “inimigo”, um turco, tocasse as suas danças. Pela mesma razão, um músico turco acharia problemático tocar música curda, sobretudo considerando a política do PKK.

Figura 1 – Ziya Aytekin e Adip Akinci com um grupo de amigos actuando numa festa de casamento em Estocolmo.



Ilustração: Ann Ahlbom Sundqvist

A questão complica-se se considerarmos que o músico turco reeditou, por sua iniciativa, a cassette na Suécia, com um novo título, *Oyunlarimiz*, que em turco significa “as nossas danças”. Assim, quem pode reivindicar a posse das danças, e mais, quem são os “nós” a que “as nossas danças” se referem? Serão os turcos e os curdos parte de uma mútua tradição de música *folk*? Se for o caso, talvez seja possível falar de um “nós” colectivo que inclui toda a população da Ásia Menor. Dificilmente o PKK concordaria com tal, e tão pouco o fariam os nacionalistas turcos. Ambos os grupos afirmariam provavelmente o contrário, que a tradição curda é completamente diferente da turca e vice-versa.

Várias danças podem ser e são usadas por ambos os grupos. Foram reivindicadas pelos “outros”. Os assuntos relacionados com a origem das expressões culturais são usualmente tópicos quentes em controvérsias políticas. Os direitos étnicos ou nacionais lidam, em larga medida, com o direito à “própria” cultura de cada um, para que lhe seja permitido falar a sua própria língua, etc. Para expressar uma singularidade étnica específica, a música, a dança e outras formas culturais têm funções importantes como marcadores de identidade de grupo.

Uma característica importante para um símbolo é o seu potencial de transporte de múltiplos significados. A condição para esta ambiguidade é que o relacionamento do símbolo com aquilo que é simbolizado não seja baseado na semelhança, o que explica porque é que as bandeiras, os emblemas e as expressões culturais sob a forma de vestuário, música, dança e comida possam funcionar como símbolos, marcadores de afiliação. A relação entre o símbolo e a expressão/evento/sentimento simbolizados baseia-se na interpretação intersubjectiva do seu significado. Contudo, esta ambiguidade é também razão de controvérsia.

Joga-se constantemente na arena da vida social uma espécie de luta de poder entre diferentes grupos e organizações. Os marcadores de afiliação são características distintas destes jogos. Os exemplos mais óbvios são os uniformes. O exército e as equipas de futebol exibem a sua afiliação através das roupas. Os trajes folclóricos e as modas hip-hop exibem o mesmo tipo de pertença ao grupo.

Na Bósnia, na antiga Jugoslávia, testemunhámos esta luta com os indivíduos a baterem-se abertamente pelo direito à detenção de símbolos específicos. O que caracteriza um croata, um sérvio ou um bósnio – um católico, um ortodoxo sérvio ou um muçulmano? A miscigenação étnica e religiosa da Bósnia passou de uma cena de diversidade cultural estimulante, para uma de guerra horrenda, na qual vizinhos pacíficos se tornaram inimigos.

Os contextos multiculturais constituem uma arena na qual muitos grupos diferentes lutam por reconhecimento. Mark Slobin fala acerca do “*cultural brand-naming*” (“nome de marca cultural”) – uma tentativa de reivindicação da expressão musical como propriedade de um grupo. Do mesmo modo que uma bandeira, emblema ou um uniforme podem simbolizar uma organização ou um grupo, representando a sua ideologia e valores, a música – e os instrumentos musicais em particular – podem ser imbuídos de funções simbólicas, enquanto emblemas identitários. A música para *bouzouki* simboliza a identidade grega, as gaitas-de-foles a escocesa, a *nyckelharpa* (violino de teclas) a sueca, apesar do facto de ser sabido que o *bouzouki* pertence a uma família de alaúdes de braço comprido comuns na maioria das nações em torno do Mediterrâneo oriental, e que as gaitas-de-foles são um dos instrumentos *folk* mais antigos da Europa e parte da herança cultural euro-asiática com raízes na Idade Média.

Na arena multicultural, os músicos – e outros especialistas expressivos – têm estatuto importante enquanto detentores e intérpretes qualificados das identidades culturais dos seus grupos. Se há que dar visibilidade a algo, tem de se lhe dar forma, tem que ser expresso e dramatizado, e isto requer acesso a capacidades de expressão. O tipo certo de capacidades é necessário mas não suficiente em si próprio para visualizar a identidade. Para isso, é necessário contexto, isto é, a visibilidade emerge através do acesso a situações, arenas e condições nas quais é possível e relevante exibir diferenças culturais.

Figura 2 – A Nyckelharpa – um símbolo da Suécia. Neste caso, desenhada na nota sueca de 50 Coroas.



Uma das funções primordiais dos símbolos de grupo é o seu potencial como marcadores étnicos. A música pode indicar pertença e comunidade. “Propriedade” implica manter um olhar atento sobre os símbolos que são usados. Há uma luta contínua por símbolos étnicos, na qual o nome de marca cultural funciona como uma espécie de reivindicação das formas expressivas disponíveis. Em tais contextos, despende-se muitas vezes um grande esforço na tarefa de estabelecer vínculos históricos entre o grupo e as origens de um dado instrumento ou género musical. Se um símbolo indica pertença, também marca dissociação. Ao assinalar o “nós”, realçamos “os outros”. Ou, no caso dos curdos, nós somos curdos mas ao mesmo tempo e igualmente importante, não somos árabes, turcos, suecos, cristãos, etc.

Há uma diferença importante entre vários tipos de afinidade organizada. A afiliação de grupo patenteia diferentes graus de compatibilidade, mesmo nos casos em que é marcada pelo uso de símbolos semelhantes. Segundo Ronström (1996), os clubes de pensionistas evidenciam o mesmo tipo de atributos para a identidade de grupo que os grupos étnicos: música, dança, indumentária especial, etc. Noutro contexto ou situação, um pensionista pode reivindicar uma identidade completamente diferente que represente a sua nacionalidade, religião, género, etc. Dito de outro modo, as nossas acções baseiam-se no facto de que possuímos e temos ao nosso dispor um número de identidades que podemos usar em diferentes ocasiões e contextos. Todavia, nem todas as identidades colectivas são compatíveis.

O exemplo de *Govenda me* ilustra o potencial simbólico da música. Dependendo do modo como é vista, a música pode ser curda ou turca. A mesma música pode simbolizar duas identidades diferentes e neste caso também representa dois oponentes políticos na Turquia contemporânea. A razão pela qual experimentamos o paradoxo, tem a ver com o facto de ter sido atribuída à música *folk* uma conotação muito forte com etnicidade e origem. Se Ziya Aytekin fosse da área popular ou erudita, a existência de duas cassetes teria originado outras objecções como assuntos relacionados com legislação de direitos de autor.

Camaleões musicais

Quem é o músico por trás da ambígua *Govenda me*? Como pode escolher actuar como turco num contexto e curdo noutro, sem ser acusado de traição? Neste caso particular existem muitos factores cooperantes que podem explicar como o mesmo indivíduo é capaz de actuar em contextos tão diferentes e etnicamente específicos. Em primeiro lugar, na Ásia Menor, tal como em muitos outros lugares do mundo, é comum “juntar” músicos de grupos étnicos vizinhos. Tradicionalmente, turcos e árabes têm deixado a maior parte da prática da música instrumental aos músicos *roma* [ciganos] (aqui usado para denotar outros grupos *folk*, não só *roma* “étnicos”). Por outro lado, a religião islâmica tem uma atitude ambivalente perante a música e a sua prática já que segundo algumas interpretações ambas podem ser consideradas pecado.

Na Turquia, os instrumentos *zurna* e *davul* são associados aos músicos *roma*, apesar da prática variar em diferentes partes do país. No leste da Anatólia a *zurna* é frequentemente tocada pelos Abdal – povo etnicamente visto como turco, mas que se considera muitas vezes cigano (Lundberg, 1994:133). Pode também encontrar-se entre os cristãos desta área uma atitude negativa relativamente à prática da música profana. Apesar do tocador de *zurna* ser encarado como pecador, os músicos da esfera da música *folk* são associados aos *zutoye*, a classe social mais baixa na sociedade Assíria/Síria (Lundberg, 2009). Noutras áreas da vida musical do Médio Oriente, os músicos são de origem grega, albanesa, arménia ou judaica e não são seleccionados pelas suas origens étnicas, mas pelas suas capacidades. De maior importância é o facto de que as comunidades imigrantes no norte da Europa têm frequentemente dificuldade em encontrar músicos competentes dentro dos seus próprios grupos, tendo que despender somas avultadas na contratação de músicos do país de origem em vez de contratarem alguém de um grupo étnico diferente. Os casamentos são particularmente interessantes, uma vez que a procura de música de qualidade é tão elevada que pode ser extremamente difícil encontrar “grupos” de músicos que consigam corresponder às expectativas exigidas.⁵

O exemplo de *Govenda me* ilustra outro campo complexo de interesse etnomusicológico: a função da música como símbolo unificador e o papel dos músicos enquanto representantes e mediadores da tradição, da etnicidade e da identidade. De novo, quem é o músico por trás desta música ambígua? Considerando o mercado da casete, será o músico uma máquina de sangue frio, calculista vendendo a sua música pela melhor oferta? Ou será ele um músico camaleão sem o mínimo de escrúpulos morais? Na verdade, Ziya Aytekin não é máquina musical de sangue frio nem camaleão imoral, mas ajuda a ilustrar o facto de que não há respostas universais nem indisputáveis relativamente ao modo como os músicos individuais pensam ou funcionam em termos de “pertença”. Do ponto de vista dos músicos, a situação dupla ou multi-étnica não constitui habitualmente um problema:

“Sim, sou turco, mas ao mesmo tempo podemos dizer que a música não tem nacionalidade nem fronteiras. Se tens as capacidades requeridas, podes tocar qualquer música. Quando tocas, não interessa se a música é de origem árabe, síria, turca, ou curda. Quando

estás na música, apenas tocas e as coisas acontecem. Claro, podes ouvir e dizer: «oh, sim, isto é árabe, e aquilo é arménio e isso é turco». Podes distinguir entre diferentes tipos de música. Mas quando eu toco... Então é só MÚSICA, e eu posso verdadeiramente dizer que a música que eu estou a tocar não conhece fronteiras.” [Ziya Aytekin, entrevista pessoal, 12.02.1996].⁶

Para Ziya Aytekin, a música não tem fronteiras. Contudo, hoje mais do que nunca, a música constitui um importante marcador de fronteiras entre diferentes grupos na sociedade. Tornou-se cada vez mais comum o uso de rótulos étnicos para descrever a música, e sobretudo a música *folk*. Esta melodia é sueca, aquela é norueguesa, ou russa, coreana, indiana, judaica etc., ou, ainda mais subtil, para discriminar entre estilos e géneros regionais. No entanto, existem dimensões mais profundas no significado simbólico da música a um nível mais individual ou pessoal. Quando ouvimos música *folk* turca, vêm-nos à mente memórias da Turquia. Para os suecos que passaram férias na Turquia, essas memórias são repletas de sol, praias, momentos de lazer passados a nadar, tavernas e pessoas que encontraram. A música simboliza uma ligação a experiências específicas. A música evocará também imagens da Turquia para um turco, mas serão outras imagens, como memórias da aldeia natal, experiências da infância, amigos ou inimigos. Quando Ziya Aytekin toca a mesma música para curdos e turcos na Suécia, evoca sentimentos de reconhecimento ou nostalgia. Porém, podemos estar certos de que essas experiências diferem.

Música, identidade e política

Quando as pessoas se deslocam para um novo lugar levam a sua música consigo. Frequentemente o seu significado muda. Por vezes é usada para outros propósitos: pode tornar-se ferramenta de união. Muitos imigrantes testemunham que se não fosse a música, nunca se teriam encontrado no novo país.

“Então começámos a organizar festas em Motala, em Linköping e em Gotemburgo, onde os assírios viviam. O facto é que a música fazia as coisas andar. Reconhece então que a organização de festas contribuiu para juntar as pessoas? Bem, era assim que atraímos as pessoas. E as pessoas começaram a gostar umas das outras. E começaram a formar laços mais fortes, relacionamentos, e a sentir-se menos isoladas. O seu isolamento foi quebrado e sentiram que alguém se preocupava com elas. E a música – eu creio que é o melhor elemento que podemos usar para mostrar que as pessoas se preocupam e têm sentimentos umas pelas outras.” [Joseph Malki, entrevista pessoal, 03.03.1997]⁷

A música pode também ser usada para transmitir ideias nacionalistas, ou ser empregue como ferramenta pedagógica no ensino da língua. Talvez sejam os aspectos mais importantes da música: a sua habilidade para ser parte real da própria cultura e servir como transmissora e símbolo de comunidade cultural. Sem música, muitas organizações e clubes de imigrantes na Suécia não teriam sido estabelecidos, e diferentes culturas, i.e. modos de viver, pensar, falar, etc., não teriam encontrado modo

de sobreviver e prosperar. Graças aos poderes unificadores da música, são criadas pré-condições para outras actividades, facto que muitos imigrantes enfatizam.

O acordeonista Ismet Lolic nasceu em Tuzla, na Bósnia, em 1964. Aos cinco anos, a sua família imigrou para Södertälje, cerca de 30 Km a sul de Estocolmo, na Suécia. Durante a adolescência reflectiu na herança étnica: nacionalidade e cultura. Muitas características jugoslavas da sua família se tornaram visíveis contrastando com a cultura sueca envolvente. Ismet identificava-se como jugoslavo de base sueca. Ser de origem bósnia ou muçulmana não era para si importante. Partilhava esta visão de identidade nacional com muitos outros jovens jugoslavos “suecos” oriundos de diferentes partes do velho país. Ismet nasceu numa família musical. O pai, Hazim, era acordeonista profissional na rádio nacional em Tuzla, antes de se mudar para a Suécia. Quando Ismet começou a tocar acordeão, o seu principal interesse era a música *folk* e sonhava tornar-se músico de dança. Durante a adolescência formou a banda YUS com a qual realizou tournées entre os grupos de migrantes jugoslavos na Suécia tocando música *zabava* (festiva). A banda era constituída por jovens músicos provenientes de diferentes partes da Jugoslávia e os locais de nascimento dos vários músicos não implicavam qualquer consequência. O que interessava eram as capacidades. A banda desejava soar como outras na Jugoslávia, por vezes a diversidade poderia ser considerada vantagem.

Quando Tito criou a moderna Jugoslávia, o governo e o partido comunista usaram os poderes unificadores da cultura. A diversidade de expressões culturais era combinada numa colagem promovendo a unidade nacional. Tornou-se popular criar e juntar suites de dança e música representando as diferentes províncias e muitas das minorias do país em eventos e concertos de música e dança. Neste espírito a banda de Ismet, como a maioria das bandas jugoslavas, tinha um repertório baseado em música de quase todas as partes do país.

O exército controlado pelos sérvios atacou as províncias separatistas da Croácia e da Eslovénia em Julho de 1991, levando a uma crise imediata os grupos jugoslavos na Suécia e noutros sítios. A principal tarefa dos grupos na Suécia era a organização de encontros e festas, a gestão de actividades culturais e de eventos desportivos. Todas estas actividades cessaram, quase em simultâneo, para a maioria dos grupos. Como efeito imediato do conflito jugoslavo a maior parte das oportunidades de trabalho de Ismet desapareceu. O conflito alastrou-se quando a Bósnia e a Herzegovina declararam as suas independências em Março de 1992 e a guerra civil assolou de novo o país. Para Ismet foi uma catástrofe que conduziu a uma crise aguda de identidade. Não era mais possível ser-se jugoslavo. A comunidade jugoslava homogénea da Suécia dispersou-se e foi repentinamente transformada em grupos étnicos isolados. Os jugoslavos tornaram-se macedónios, montenegrinos, sérvios, croatas, etc. A população da Bósnia, já de si mista, foi quebrada e dividida em três grupos identificados segundo a sua filiação religiosa: islâmica, ortodoxa sérvia (sérvios) e católica romana (croatas).

Antes do conflito, Ismet, tal como Ziya Aytekin, não sentia fronteiras na sua música. Dividia o seu repertório em quatro categorias:

- Música ocidental, que tocava para todos (música pop – música de dança);
- Música moderna jugoslava de dança, que tocava para todos os jugoslavos;
- Repertório “local” compreendendo melodias escolhidas de diversas partes da Jugoslávia;
- Repertório local especializado para grupos folclóricos, destinado a apresentação em palco.

Podia usar e tocar a música de que gostasse, aceitando de bom grado tocar o que lhe pedissem – música macedónia para macedónios, sérvia para sérvios, etc. Como Ziya, muitas vezes referia que era omnívoro musical e que qualquer música que tocasse e da qual gostasse era a “sua” música. A origem da música era de somenos importância. Para Ismet, ao contrário de Ziya, o significado simbólico da música tornou-se subitamente, quase da noite para o dia, manifesto. A procedência da música tornou-se carregada de sentido, e um complicado conjunto de regras demarcou o que era apropriado ou não em quase todas as situações.

Ismet parou de tocar de todo. Tal como muitos outros bósnios, Ismet é filho de um casamento étnica e religiosamente misto – o pai é bósnio (muçulmano) e a mãe é bósnia croata (católica). Antes do conflito, nenhum dos seus amigos o identificava como filho de um casamento misto. O facto das suas raízes estarem associadas a grupos étnicos jugoslavos diferentes era uma das suas características como bósnio típico, uma das marcas registadas da Bósnia. No entanto, assim que o conflito irrompeu, a situação para Ismet e outros de origem mista tornou-se quase insuportável. O que era agora, se já não era possível ser jugoslavo? E que música tocar se a música jugoslava era igualmente impossível como conceito?

Após um longo período de silêncio, começou a encontrar o seu caminho de novo na música. Numa fase inicial, seguiu a prescrição nacionalista e concentrou-se na interpretação de música bósnia. Após quatro a cinco anos do que descreve como uma “camisa-de-forças musical”, embarcou na luta da reconquista do seu antigo repertório jugoslavo. Do ponto de vista musical as melodias eram ainda as mesmas mas como símbolos, isto é representativas de identidade, tinham sido reivindicadas contrariamente. A música jugoslava já não existia, em vez disso as melodias eram sérvias, macedónias, bósnias, e assim por diante. Esta circunstância tornou Ismet ainda mais persistente no seu esforço para as “trazer de volta”. Tinha agora uma razão pessoal e política por trás da escolha do seu repertório – recuperar o controle, fazer da música a “sua música” de novo e salvar o que dela restava após a guerra.

Reels and Guinness

Visitemos o pub irlandês The Loft em Estocolmo. No interior sente-se o cheiro e o sabor de um pub tradicional. A iluminação é baixa – um balcão de madeira comprido, cadeiras altas de bar e pequenas mesas espalham-se pelas salas. Oferecem-se todas as marcas de cerveja – espessas e moles, espumosas e gasosas, pretas, ligeiras, salgadas, doces, etc. –, o pub serve tudo o que um amante de cerveja pode desejar. Porém, a cerveja e a atmosfera só por si não fazem um bar irlandês. É necessária

a música. Todos os domingos à noite há uma sessão na sala do fundo do Loft. De tempos a tempos participam vários músicos. Chegam equipados com instrumentos de vários tipos, sentam-se com uma caneca de cerveja e juntam-se à orquestra espontânea que se forma em torno da longa mesa.

A Irlanda é a ilha verde cuja população, mais do que qualquer outra, tem emigrado para todas as partes do mundo. Durante a segunda metade do século XIX, mais de metade da população, cerca de 4.500.000 pessoas, deixaram a ilha fugindo à fome e à miséria. Mas os irlandeses que se fixam hoje na Suécia fazem-no por outras razões. A Ericsson Telephone Company emprega constantemente mais de 100 irlandeses. São enviados em grupos pela companhia subsidiária em Dublin. Habitualmente por períodos de três meses, retornando a casa.

A diferença entre a cultura irlandesa e a sueca não é tão marcada como a de outros grupos imigrantes na Suécia. Mas raízes são raízes, e tal é a necessidade de encontrar conterrâneos. O pub desempenha um papel importante para a maioria dos irlandeses a viver em Estocolmo. Provavelmente mais importante do que aquilo que um sueco possa imaginar. Quando perguntei ao tocador de violino (*fiddler*), empregado da Ericsson, Kevin Finucan, se existia algum outro sítio além do pub onde as pessoas irlandesas se pudessem encontrar, ele nem percebeu a minha pergunta.

Raramente são os irlandeses a nacionalidade em maioria entre os clientes. Numa noite normal, os clientes incluem uma representação aproximada de 60% suecos e 40% irlandeses e ingleses. Não é possível comparar o pub a outros locais de encontro étnico, como os clubes e as sociedades curdas, turcas ou jugoslavas, circunstância que é também sublinhada pelos clientes irlandeses do Loft. O pub funciona mais como um local de encontro público, como de facto o nome indica. E é isso que os clientes desejam que o pub seja. As razões para frequentar o pub variam de cliente para cliente. Para muitos habitantes de Estocolmo, lugares como O Loft são características exóticas na flora dos locais públicos de encontro; um lugar onde se pode experimentar um ambiente irlandês, beber boa cerveja e ouvir música irlandesa ao vivo em "ambiente caseiro". Para os clientes irlandeses e britânicos a língua é provavelmente da maior importância. Ser capaz de falar a língua materna com um companheiro conterrâneo faz com que nos sintamos em casa num país estrangeiro.

A música nas sessões n' O Loft não difere da que se ouve na maioria dos pubs em Dublin. É do estilo moderno de música *folk* irlandesa típico, tocado com violino, *tin whistle*, flauta, guitarra, concertina, *bodhran*, etc. Porém os músicos diferem dos seus congéneres de Dublin num aspecto importante: n' O Loft são sobretudo suecos.

Figura 3 – Capa do CD do grupo sueco Blackthorn



Como se sentem os clientes do pub acerca disto? Bem, para os clientes suecos pode por vezes ser um problema. Muitos desejam que o pub seja tão genuíno quanto possível. Autenticidade é aqui a palavra-chave: autêntica (antiga) música irlandesa, tocada por músicos irlandeses verdadeiros, e cerveja irlandesa verdadeira – Guinness importada, e não o produto que é fabricado sob licença pelas cervejarias suecas. Todavia, para os clientes irlandeses isto não parece constituir problema de todo. Se os músicos possuem as competências necessárias e se a cerveja sabe como deve, a origem da cerveja ou dos músicos pouco interessa.

Não seria justo dizer que a música irlandesa em Estocolmo não se relaciona com a Irlanda e a cultura irlandesa. Pelo contrário, é uma parte muito importante da identidade irlandesa do pub. Mas ao mesmo tempo tornou-se desligada da sua origem étnica. A música irlandesa tornou-se um género musical comparável ao jazz, ao hip-hop ou à salsa e é tocada por músicos, sem sangue irlandês nas veias, com muito bons resultados por toda a Europa e a América do Norte.

No entanto, em contraste com a situação jugoslava, isto não constitui problema, e os músicos, à semelhança de Ziya Aytekin, não têm problema em tocar música que possa não ser deles por "direito de nascimento". Nem os irlandeses sentem necessidade de "reivindicar" a música como sua, ou como Tom Sommers, empregado de balcão d' O Loft, diz ao referir-se aos músicos suecos que tocam música irlandesa:

"Fiquei surpreendido quando os ouvi pela primeira vez. Não acreditava que não eram irlandeses. São músicos fantásticos. Mas tocar música é uma coisa. Na verdade, qualquer um pode tornar-se músico irlandês se tiver o talento suficiente e o interesse suficiente. Mas não é tão fácil tornar-se empregado de bar irlandês. Vê, não se aprende como ter uma personalidade irlandesa. Não se pode fingir ser-se irlandês." (Tom Sommers, entrevista pessoal, 14.01.1996).

Alguns tópicos de debate

Identidade experimentada e atribuída

Quanto mais nos aproximamos dos músicos e da sua música, mais fácil se torna verificar que o assunto da identidade está mais relacionado com conceitos e ideias acerca da relação entre a música e os músicos do que com a relação em si mesma. Quando Tom Sommers nos diz que uma coisa é tocar música irlandesa e outra totalmente diferente é ser-se irlandês, ele toca num ponto central no que concerne à relação entre música e identidade. O que é que significa realmente ser irlandês, sueco, curdo ou turco? Antes de mais, há que distinguir entre dois grandes aspectos da identidade, a ideia que um indivíduo tem do que ele ou ela é e a identidade colectiva do indivíduo, que é dependente de um contexto social. Se perguntássemos aos músicos d'O Loft se eram irlandeses ou suecos, nenhum deles se consideraria irlandês. Ao mesmo tempo, em certos aspectos, podem considerar-se irlandeses. No contexto social é fácil falar de características etnicamente definidas como "irlandesas" ou "suecas" mas é muito difícil definir o que tais etiquetas realmente compreendem. O que é uma "personalidade irlandesa", ou uma "musicalidade irlandesa"? Encontram-se características irlandesas nas melodias, no repertório, no dialecto musical, no vestuário e em itens similares, ou elas só podem atribuir-se àquilo que é comunicado verbalmente na apresentação de uma melodia ou de uma performance? Quando observamos e interpretamos o mundo à nossa volta sob uma perspectiva étnica, temos de nos lembrar que a interpretação está nas mãos do observador. Temos de encarar o facto de que os especialistas expressivos – músicos, autores, e outros artistas – desempenham papéis numa encenação étnica. É-lhes atribuída uma pertença étnica através do trabalho que desempenham, quer queiram quer não.

O mosaico sueco

A herança étnica das pessoas tornou-se um factor de importância crescente nas sociedades multiculturais dos nossos dias. Podemos verificar como a categorização das pessoas na Suécia tem mudado gradualmente desde a década de 1970. A categorização social, na qual a classe constitui a mais importante referência para a divisão política na Suécia, está a ser gradualmente substituída por uma categorização que parte da ideia de grupos baseados na etnicidade, interesses, etc. (Aronson, 1976; Ronström, 1996; Lundberg, 1997). A Suécia multicultural da actualidade é frequentemente descrita metaforicamente como um mosaico. A sociedade sueca constitui uma estrutura na qual diferentes grupos étnicos formam um padrão, à semelhança das pedras num mosaico. Mas o mosaico requer, ou implica, diferença – para se poder ser uma peça no mosaico, tem que se diferenciar das outras. As peças têm que ser diferentes mas adaptáveis. Cada grupo de pessoas no mosaico tem de manifestar as suas próprias características distintas num campo estritamente definido de expressões culturais (Lundberg e Ternhag, 1996: 132). Este aspecto leva-nos de novo às formas expressivas de cultura – comida, dança, música, vestuário. Através destes meios de expressão, particularmente a música e a dança, os diferentes grupos podem exibir a sua natureza cultural específica na sociedade. A música e a dança

podem representar os diferentes grupos e demarcá-los dos outros. Para poder fazer parte do mosaico é necessário ser-se visível.

Os símbolos culturais de representação tornam-se mais óbvios e visíveis em manifestações oficiais nas quais a diversidade cultural é o tema. Estas actividades incluem eventos como "o dia do imigrante", festivais culturais internacionais e paradas. Durante tais eventos, a metáfora do mosaico é quase exagerada. Tomemos uma forma típica de evento na Suécia, um festival multicultural numa pequena cidade onde cada cultura separada é representada por um stand ou uma mesa de livros. Os stands ou mesas são dispostos em torno de uma praça no centro da cidade e os visitantes podem comprar comida, discos, cassetes, literatura e roupa. Num formato compatível podemos apreciar culturas de todos os cantos do mundo – peruana, iraniana, finlandesa, ou turca, lado a lado, no mesmo tipo de pacote. A palavra-chave para tais manifestações multiculturais é representação. Uau! Pobre do grupo imigrante que não tenha nada notável e específico para apresentar! Da ideia de representação segue-se a atenção focada no grupo. Os indivíduos são reduzidos a representantes das suas respectivas culturas. Em muitos artigos nos principais jornais suecos, o organizador e apresentador de festivais sueco-turco Ozan Sunar realçou os problemas a que as classificações étnicas das pessoas dão origem. As generalizações criam e acentuam diferenças e tendem a remeter os indivíduos para categorias restritivas: *"Existe algo de sedutor nas palavras grandiosas. Com que frequência não ouvimos nós frases como agora vamos derrubar os muros e construir pontes entre as culturas? É fácil imaginar as culturas como blocos de pedra imóveis, separados por abismos quase insuperáveis. Um simples encontro entre pessoas é transformado subitamente em gigantescos esquemas de construção a ser engendrados e administrados pelos carpinteiros da cultura."* (Sunar, 1997).⁸

Então, o que é que é tão especial acerca das culturas? Podemos fazer a distinção entre "comportamento cultural" e outro tipo de comportamento? Owe Ronström (1992) descreveu como os jugoslavos na Suécia experimentam uma identidade "jugoslava" como sendo associada a uma zona social particular: "o próximo mundo exterior", uma zona entre as zonas mais íntimas ("a zona do quarto" e "a zona da sala") e a zona oficial (a "zona do cidadão"). Nas zonas íntimas, o indivíduo é antes de mais uma mulher, um homem, um amigo, um familiar, e por aí fora. Na zona do cidadão, a pessoa é um cidadão, tal como os outros, independentemente da descendência. "Jugoslavo" é uma identidade que se assume em circunstâncias muito especiais. Quando Ozan Sunar critica a classificação comum dos imigrantes e das minorias na sociedade sueca, refere-se à tendência para conglomerar todos os grupos imigrantes numa enorme massa homogênea de pessoas que supostamente têm as mesmas necessidades e qualificações. Está a referir-se ao facto de que existe uma inclinação para impor "comportamento cultural" a situações onde ele não tem relevância. Espera-se que um turco se comporte de modo "turco" em todas as situações, um francês de modo "francês", etc., sem que ninguém saiba o que isso significa.

Individualidade e pertença de grupo

A música é uma parte importante da nossa identidade e o seu potencial simbólico reside no facto de poder ser usada para expressar e manter tanto as diferenças como as similaridades. No contexto multicultural, a música é usada como um marcador de fronteiras do grupo para o próprio grupo. Mas é também usada conspicuamente, marcando fronteiras relativamente a outros grupos e indivíduos. Internamente, o grupo pode usar a sua “própria” música para fortalecer o sentimento de pertença, e o mesmo processo pode ser usado para marcar a diferença entre “nós” e o “outro”. Esta utilização não se limita às categorias étnicas da sociedade. As pessoas formando identidades em torno de conceitos musicais tais como hip-hop, jazz, música *folk* tradicional e heavy-metal, também usam marcadores numa dimensão semelhante.

Representações esperadas

O que estes exemplos realmente nos mostram – as danças curdas/turcas, o tocador bósnio de acordeão confundido, e os músicos sueco-irlandeses – é se é necessário existir uma ligação entre um especialista expressivo e a cultura que ele ou ela expressa. A discussão tem mais a ver com o problema fundamental que enfrentamos quando tentamos analisar um processo que pretende libertar os poderes criativos dos indivíduos de modo a associar esses poderes a palavras grandiosas, tais como história, cultura, tradição – i.e., palavras que formam a base da nossa experiência social e colectivamente construída do mundo. Os mesmos problemas se põem em Sociologia quando se analisam as possibilidades de frases como “o mundo é criado pelos seres humanos – e o mundo tem uma existência objectiva – os seres humanos são criados pelo mundo”. Todos os dias tomamos como garantido que a identidade étnica e outros tipos de pertença são características objectivas ou hereditárias do ser humano mesmo sabendo, a nível analítico, que elas são resultados de escolha. A música em geral e a música *folk* em particular constituem um caso especial como marcador de identidade. Especialmente porque, juntamente com outras formas de expressão, moldam a nossa percepção daquilo que é a identidade humana colectiva. Apesar das nossas melhores intenções, não abandonámos as velhas noções de música *folk* enquanto música criada pelo povo “*folk*” (os seus próprios utilizadores) num poderoso processo criativo colectivo. A música *folk* nasceu e foi criada por si mesma, na alma do povo – uma verdadeira partenogénese. Esta forte ligação a uma identidade colectiva tem formado, ao longo de muitos séculos, a ideologia e a retórica da música *folk*. Muitos indivíduos beneficiaram desta noção de música *folk*, enquanto outros a experimentaram como um obstáculo. Pode ser que, em reconhecimento deste facto, muitos músicos *folk* tenham sido motivados a trabalhar em domínios musicais que privilegiam o indivíduo, como o jazz, a música erudita e a música popular. Esta é provavelmente uma das razões pela qual os músicos *folk* suecos da actualidade se auto-denominam músicos *folk* e não “*spelman*” ou violinistas *folk*.

As formas expressivas culturais são constantemente recriadas numa síntese entre tradição, meios disponíveis, recursos técnicos e praticantes individuais. É fácil esquecermo-nos disto, sobretudo nalguns campos da Etnomusicologia onde ainda há o hábito de encarar a música como colectiva e herdada, e os músicos que a fazem como portadores dessa “pertença”.

Notas

¹ *Zilgit* (no plural, *zilgitlar*) é a denominação turca para os gritos agudos e estridentes de grande intensidade que as mulheres costumam usar não apenas para expressar excitação e alegria, mas também para estimular a intensificação da dança. O equivalente inglês é *ululation* – grito de alegria.

² A *zurna* é o nome turco para shawm (gaita de palheta dupla). Instrumentos deste tipo são muito comuns e importantes na música *folk*, não só na Anatólia e no Médio Oriente como por todo o território euro-asiático.

³ O *davul* é um grande tambor de membrana dupla.

⁴ *Mey* é a denominação turca para uma família de instrumentos de sopro que é usada desde o leste do Japão (*hichirikil*) ao Cáucaso e ao leste da Turquia, no ocidente. O *mey* é um pequeno instrumento cilíndrico de sopro com uma enorme palheta dupla (Lundberg, 1994: 135). O *bilor* (*rim blown flute*) é conhecido em turco como *çoban kavali* (flauta pastoril), faz parte de uma família alargada de flautas usadas nas áreas junto às costas sul e leste do Mediterrâneo e em toda a Ásia.

⁵ Um exemplo é o grupo de assírios na Suécia. Para os assírios “suecos”, originários em larga escala da zona Tur'abdin, no sudeste da Turquia, a *zurna* é uma parte quase indispensável das celebrações de casamento. Todavia, não há tocadores de *zurna*, de ascendência assíria a residir na Suécia. Por vezes, o problema pode ser resolvido pela substituição da *zurna* por um sintetizador equipado com o som equivalente. Mas para se fazer um casamento “genuíno” são necessários uma *zurna* e um *davul* reais (Lundberg, 1994 e 2009).

⁶ Tradução de Dan Lundberg para a língua inglesa.

⁷ Tradução do autor para a língua inglesa.

⁸ Tradução do autor para a língua inglesa.

Referências Bibliográficas

- Aronson, D. (1976), “Ethnicity as a Cultural System: An Introductory Essay”, in Henry, F. (ed.), *Ethnicity in the Americas*, Paris: The Hague.
- Hannerz, U. (1992), *Cultural Complexity. Studies in the Social Organisation of Meaning*, Nova Iorque: Columbia University Press.
- Lundberg, D. (1994), *Persikoträdgårdarnas musik* [Música dos Jardins do Pêssego], Dissertação de Doutoramento, Estocolmo: Stockholms Universitet.
- Lundberg, D. (1997), “Musik i mångfalden. Tre musiketnologiska uppsatser om musik, mångfald och identitet” [“Music in diversity. Three ethno-musicological articles about music, diversity and identity”], *MMM-rapport*, n.º2, Estocolmo: The Royal Swedish Academy of Music.
- Lundberg, D. (2009), “Translocal communities. Music as an identity marker”, in Clausen, B. et al., *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*, Transcript verlag: Bielefeld.
- Lundberg, D. e Ternhag, G. (1996), *Folkmusik i Sverige* [Folk music in Sweden], Heddemora: Gidlunds.
- Ronström, O. (1992), *Att gestalta ett ursprung. En musiketnologisk studie av dansande och musicerande bland jugoslaver i Stockholm* [Giving form to an origin. An ethnomusicological study of dancing and music-making among Yugoslavs in Stockholm], Estocolmo: Institutet för folklivsforskning.
- Ronström, O. (1996), “Vem ska to hand om de gamla invandrarna?” [“Who is supposed to take care of the old immigrants?”], *FoU-rapport*, n.º3, Estocolmo: Socialtjänstens Forsknings- och Urvecklingsbyrå, Stockholms stad.
- Slobin, M. (1993), *Subcultural Sounds. Micromusics of the West, Hanover e Londres*: Wesleyan University Press.
- Sunar, O. (1997), *Re:Orient Magazine*.

De Sul para Sul: diáspora indo-paquistanesa e práticas culturais recentes em Espanha

Sílvia Martínez*

Resumo Até à década de 1970, as pessoas saíam de Espanha em sucessivas vagas migratórias, em busca de emprego e vida melhor. Cerca de 30 anos depois, um país plenamente europeu, Espanha tornou-se receptor da imigração proveniente da América Latina, África e Ásia. O processo não foi tão progressivo como no Reino Unido, Holanda ou França, mas abrupto e paralelo a um movimento de globalização mais geral. A situação fornece campos novos e interessantes para observar fenómenos relacionados com a música e a imigração nos países do Sul da Europa. O estudo centra-se nas mudanças que os novos cidadãos, especialmente dos países do Sul da Ásia, causam no mercado musical e nas políticas culturais de Espanha, tomando como assunto principal a música e o cinema popular *bollywood*. Comparamos os casos de duas cidades diferentes como paradigma de modelos de coabitação. Verificamos como diferentes orientações de práticas culturais e musicais específicas, as do “microcosmo” *bollywood*, podem alterar a cena intercultural e configurar diferentes percepções das comunidades imigrantes.

Palavras-chave Diáspora, música, Espanha, bollywood

Abstract Until the 1970s, Spaniards emigrated in successive waves, looking for a job and a better life. Scarcely thirty years later, now fully integrated in the EU, Spain has become a receiver of immigrants from Latin America, Africa and Asia. This process has not been as progressive as in the UK, Netherlands or France. It was abrupt and parallel to a more general globalization movement. This situation provides new, interesting fields to observe phenomena related to music and immigration in Southern Europe. This study focuses on the changes that new citizens, especially those from Southern Asian countries, stimulate within Spain’s musical market and cultural policies, taking as the main subject popular music and cinema from Bollywood. Through the comparison of two extremely different cities as a paradigm of models of cohabitation, we can see how the diverse orientation of specific cultural and musical practices in this case, those within the Bollywood “microcosm”, can alter the intercultural scene and paint different perceptions of the immigrant communities.

Keywords Diaspora, music, Spain, bollywood

* Professora na Universitat Autònoma de Barcelona e Coordenadora do Departamento de Musicologia da Escola Superior de Música de Catalunya, ESMUC Barcelona, Espanha (silvia.martinez@musikeon.net).

De Sul para Sul: diáspora indo-paquistanesa e práticas culturais recentes em Espanha

Sílvia Martínez

Vendo *bollywood* longe de casa

O cinema popular indiano mais difundido, o *bollywood*, desfrutou de um *boom* sem precedentes no Ocidente nos últimos anos. É um tipo de cinema - e produtos associados (clipes de vídeo, música, dança, etc) - com uma base de consumidores há muito estabelecida nas comunidades diaspóricas indianas, paquistanesas e bangladechianas, fixadas nos EUA, Reino Unido e Austrália, e.o. Recentemente pode observar-se uma viragem na qual estes produtos e experiências audiovisuais se envolvem num cruzamento progressivo promovendo a sua aceitação por colectivos mais longínquos das origens. Esta análise - parte de um trabalho em curso - decorre da observação deste cruzamento no interior de algumas comunidades diaspóricas nas colónias indo-paquistanesas em Espanha.

É de lembrar que embora os filmes *bollywood* sejam destinados ao consumo interno nas 13.000 salas de cinema na Índia (onde se estimam diariamente 15.000.000 de espectadores), a indústria não ignora os mais de 20.000.000 de expatriados do Sul da Ásia. Atendendo à audiência distante e internacional, um cinema indiano mais progressista - com muitas histórias filmadas em capitais estrangeiras - complementa a gama de referências a personagens clássicos, com situações que revelam o dilema entre tradição e modernidade, que frequentemente confronta os imigrantes de segunda geração (Gokulsing e Dissanayake, 2004).

Para os indivíduos da diáspora, os filmes e a música que os rodeia, permitem a gestão da nostalgia e a continuidade dos hábitos culturais das origens. Isto significa que a juventude não precisa de renunciar à modernidade. Se a imigração e a realocação para as cidades espanholas são essencialmente baseadas na família, também *bollywood* o é. Estes filmes oferecem ao núcleo familiar a preservação da sua língua (hindu/urdu) no âmbito de um contexto de entretenimento - recriando estéticas tradicionais, festivais, tradições, rituais, enquadramento de valores sociais e éticos, tradicionais e produtos relativamente modernos, apesar de não exactamente comparáveis com os do modelo ocidental.

Para além do prazer individual e da possibilidade do lazer em família, os filmes *bollywood* trazem pontos de referência *ad hoc* para as diferentes comunidades étnicas que os consomem: para os indianos constituem parte da representação, absolutamente irreal e idealizada, de um país imenso, diverso e fragmentado que precisa de retratar-se como um projecto de nação unificada. Afastados desta identificação, os paquistaneses e os bangladechianos, tal como muitos indianos, percebem um caminho para a modernidade sem perda das suas raízes, o que parece aglutinar todos os gostos da diáspora num produto cultural pertencente ao presente, visto como genuíno e pertencente a todos. Tal não impede, contudo, contradições di-

fíceis de explicar. Por exemplo, é surpreendente que a mensagem política, em muitas produções *bollywood*, não incomode um número grande de espectadores paquistaneses. Algumas histórias oferecem uma visão tremendamente simplista e ingénua das estratégias políticas destinadas à manutenção da coesão nacional, da justiça social ou do entendimento inter-religioso naquela que é uma parte tão fragmentada e diversificada do mundo. Embora muito deste cinema tenda a acarretar pontos de vista conciliatórios a nível inter-regional e indo-paquistanês, há histórias claramente anti-paquistanesas, e de propaganda abertamente xenófoba. Como poderá haver consumo ávido de um tipo de cinema no qual jovens homens paquistaneses são tão desfavoravelmente retratados, como idiotas, feios, e perversos? As produções *bollywood* não são vistas como um todo completo, mas como imagens separadas, algumas mais apreciadas do que outras. Uma das respostas mais comuns, dada pelos jovens entrevistados, consiste em contornar os aspectos políticos da história e das caracterizações através do destaque de outros, nomeadamente "as raparigas são maravilhosas" e "a música é ótima". Neste caso, imagens de representação étnica são menos importantes do que a história romântica, a acção ou os efeitos especiais e, acima de tudo, estes têm menos valor do que os números musicais que constituem a verdadeira atracção do filme. Além disso, os espectadores mais jovens identificam-se mais com os jovens personagens masculinos residentes em Nova Iorque ou Londres, que são modernos, mas que não abandonaram as suas raízes, do que com o herói nascido e criado em Bombaim ou Lahore.

Finalmente, os hábitos de consumo cultural e musical dos jovens de hoje permitem uma fragmentação do produto que anteriormente era impensável. Algo que por vezes torna a narrativa e os personagens irrelevantes. Apesar dos filmes serem ainda do tipo longo, em média duas a três horas, a tecnologia actual para reprodução e cópia, incluindo os "queimadores" de DVD e a internet, o núcleo da indústria da pirataria, permite a extração fácil da música - em clipes de vídeo - do contexto da narrativa, para distribuição re-embalada. Os DVD que contêm apenas os números de rotina musical são muito populares. Esta tendência de consumo facilmente desactiva as linhas políticas, éticas e românticas das histórias, isolando os elementos musicais, eróticos e festivos.

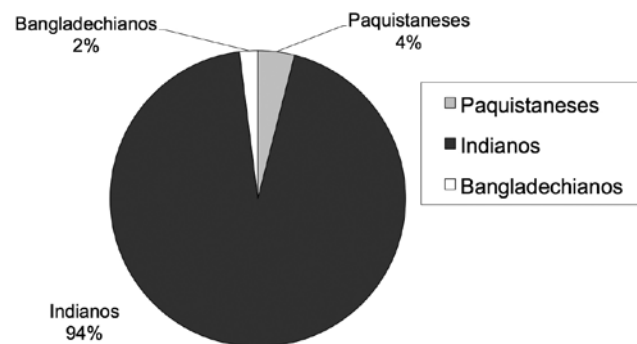
Diferentes cidades, diferentes comunidades: dois casos opostos em Espanha

Em Barcelona, com uma grande população imigrante paquistanesa, começámos a assistir há poucos anos, ao enorme desenvolvimento e sucesso de tudo o que se relaciona com *bollywood*: filmes, restaurantes temáticos, cursos de dança, etc. Ocorreu-nos pensar que noutra cidade espanhola como Las Palmas de Gran Canaria, com uma comunidade indiana muito grande e bem estabelecida, a situação poderia ser semelhante ou mesmo mais visível ainda. Assim, iniciámos um trabalho de campo etnográfico comparativo, para documentar a múltipla e heterogénea experiência musical que nos permitirá explorar situações interculturais e processos ocorrendo nas duas cidades. Neste artigo compreenderemos como cenas muito diferentes cresceram a partir de uma única produção e que estratégias de apropriação têm utilizado os principais actores.

Qualquer grupo social, sendo ou não imigrante, nunca é homogêneo: não podemos esperar que cada comunidade seja um todo integrado, que fale a uma só voz e que partilhe experiências comuns. Nem podemos esperar que as pessoas, que compõem cada comunidade, tenham as mesmas visões e expectativas das suas novas casas, ou a mesma atitude orientada para a formação de associações, e assim por diante. Podemos esboçar um perfil sociológico mínimo, baseado nos dados estatísticos à nossa disposição.

Em Espanha, a população imigrante estima-se em 10-12% do total da população (6,3% são residentes legais), embora a sua chegada se concentre nos últimos tempos e contraste com o fluxo da emigração histórica da população espanhola, uma característica demográfica fundamental do período pós-Guerra Civil (1939 em diante) até ao início da democracia (1976). A maioria dos imigrantes vem de vários países da América Latina, e de Marrocos, que, por razões históricas e culturais, vêem Espanha como um destino prioritário. Os imigrantes da Ásia, principalmente chineses, filipinos e paquistaneses, perfazem não mais que 7% do total de residentes estrangeiros em Espanha, pelo que esta presença é minoritária no todo. Os asiáticos mais antigos, em número significativo em Espanha, são os indianos que se estabeleceram nas Ilhas Canárias, tendo chegado após a independência colonial indiana (1947), pioneiros de Hyderabad, em Sindh, agora no Paquistão, Ahmadabad (Gujarat) e Bombaim. Montaram negócios de importação e exportação, costura, fotografia, lojas de venda a retalho, joalheria, mobiliário de alta qualidade e têxteis, entre outros, formando o mais importante colectivo asiático em Espanha no ano de 1975 (Beltrán e Sáiz, 2002:18). Cerca de 25% (há cinco anos ascendia a mais de 45%) dos indianos residentes em Espanha (hoje cerca de 16.000 pessoas) vivem nas ilhas, principalmente Gran Canaria e Tenerife. Esta é actualmente a maior colónia depois da Catalunha dado que já se encontram há muito tempo nas ilhas Canárias, onde algumas famílias estão há várias gerações. Apresentam uma proporção equilibrada de idades e sexos e detêm instituições duradouras que as representam, como o "Club Indostânico" fundado na década de 1970.

Figura 1 - Diáspora indo-paquistanesa nas Ilhas Canárias



Fonte: Anuario Estadístico de Inmigración (2007)

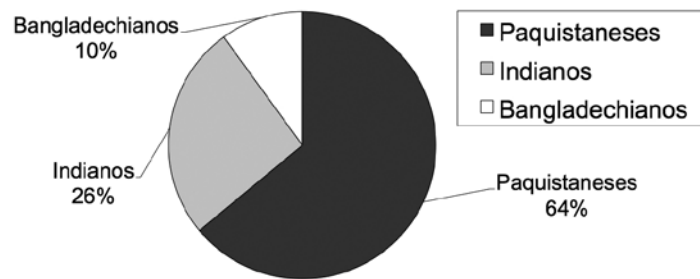
O trabalho de campo em Las Palmas demonstra que o consumo de filmes *bollywood* constitui uma das principais práticas culturais numa grande parte da comunidade indo-canária. Os filmes são obtidos através de *download* na Internet, comprados em viagens à Índia, enviados por familiares e amigos, ou visionados na TV por satélite, sobretudo na Zee TV. O mais recente cinema e produtos extraídos desses filmes constituem parte da paisagem sonora privada do quotidiano. Sublinharíamos a palavra "privada" porque há escassez de intercâmbio cultural entre a colónia indiana e o resto dos ilhéus canários. A percepção de que "vivem no seu próprio mundo" não advém de qualquer falta de sociabilidade ou de oportunidades para promover intercâmbios, mas antes da distância a partir da qual são percebidos. Grande parte da colónia dirige ou trabalha em lojas e empresas abertas ao público nas cidades.

O cinema e a música *bollywood* são actividade privada não partilhada: praticamente não existem lojas onde se possam comprar filmes ou CD, nem locais de lazer para ouvir ou dançar um programa regular de sonoridades Bhangra ou *bollywood*. Na busca de uma resposta para este isolamento, parece que nenhum membro da diáspora indiana compreende a atracção potencial que esta música, com a sua mistura de exotismo e modernidade, exerce sobre as pessoas noutros lugares de Espanha.

Em claro contraste com a situação das Ilhas Canárias está o caso único da Catalunha, a região espanhola com maior número de imigrantes registados, à frente de Madrid, a maioria dos quais vive na capital, Barcelona. Estamos a falar apenas de uma proporção de cerca de 15% da população central da cidade, 1.500.000 habitantes. Barcelona tornou-se um dos destinos preferidos da diáspora indiana que optou por deixar as Ilhas Canárias em direcção a Espanha continental a partir da década de 1970. Outros pontos de fixação foram Madrid, Valência e Málaga, em menores proporções, e o seu padrão demográfico repetiu-se aí. Devemos acrescentar uma considerável comunidade Sikh, que chegou em meados da década de 1980, constituída por refugiados políticos, da situação conflituosa na Índia. Os indianos que habitam em Barcelona, além de *gujaratis* e *sindhis*, como nas Canárias, são principalmente *punjabis*: pessoas das classes média e alta, proprietários de empresas que controlam a indústria do vestuário proveniente de Caxemira. O que se destaca em Barcelona é a enorme comunidade paquistanesa de mais de 15.000 pessoas (quase 60% de todos os paquistaneses residentes em Espanha).

Os paquistaneses começaram a chegar no final da década de 1970, coincidindo com o endurecimento da entrada no Reino Unido, mas a diáspora rapidamente cresceu ao longo da última década, auxiliada pelas redes montadas pelos primeiros residentes que ali se fixaram. Tal como a comunidade bangladechiana, muito mais pequena em Espanha, não chegando a 5.000 pessoas, mas também muito concentrada em Barcelona, a comunidade paquistanesa é maioritariamente masculina (80% são homens jovens), e centra-se no distrito de Ciutat Vella. A parte principal deste bairro já não é marginal, mas um local cuja alta concentração de imigrantes torna "mal visto". É o reflexo de um padrão de imigração recente composto por donos de pequenos negócios, comerciantes e trabalhadores não qualificados. Os homens chegam antes das suas famílias.

Figura 2 - Diáspora indo-paquistanesa em Barcelona



Fonte: Anuario Estadístico de Inmigración (2007)

Com a elevada percentagem de jovens, o núcleo comum da comunidade é uma unidade consistindo num pai só com filhos jovens. Trata-se de um universo masculino, jovem, concentrado no centro da cidade, com poder de compra suficiente para uma maior utilização do espaço público e uma crescente procura de lazer fora de casa. Pensamos que esta é uma das chaves para a visibilidade do seu principal produto cultural e de lazer: o *bollywood*.

Em Barcelona, o consumo, privado e *petit comité*, do cinema *bollywood*, tal como nas Ilhas Canárias e outras cidades, transformou estes filmes e os seus extractos musicais em fonte recente de muitas outras actividades: dos concertos de grandes estrelas *bollywood* e *lollywood* às sessões de cinema, inéditas no resto da Espanha. As bandas sonoras e os cliques de vídeo dos filmes são levados para as pistas de dança, formando um elemento-chave em actividades seculares festivas de parte da comunidade indo-paquistanesa. Recentemente os espanhóis começaram a aderir.

Diáspora paquistanesa em Barcelona: se ninguém me conhece, posso reinventar-me

Parte da característica principal da diáspora indo-paquistanesa em Espanha é partilhada com outros casos, nos quais um grupo de imigrantes permanece estabelecido em países não prioritários, como seria o caso do Reino Unido ou dos EUA. Os novos cidadãos nestas situações não partilham um idioma comum com os antigos, nem mesmo um passado colonial, e contam frequentemente com os familiares e amigos que habitam noutros países com uma diáspora importante e enraizada. Como em todas as diásporas, as comunidades imigrantes de nacionalidades específicas fixadas num país mantêm os seus laços estreitos com os compatriotas que compõem as comunidades de outros países (Beltrán e Sáiz, 2002:13). Este facto é particularmente significativo: neste caso, apesar de parte de uma família poder viver em Espanha, a sua dependência emocional e socioeconómica centra-se na rede transnacional multipolar a que pertence, onde o local específico de origem desempenha um papel principal - a cidade, a região, etc. Como quadro de referência para a nossa obser-

vação, recorremos ao paradigma teórico do transnacionalismo, que engloba a imigração no novo enquadramento do intercâmbio internacional de pessoas, capitais, mercadorias, tecnologias, ideologias e culturas. As categorias clássicas de cidadania, raça, etnicidade, classe, género e identidade servem ainda para as análises das sociedades actuais, mas são moldadas de modo a servir a investigação sobre imigração no âmbito da fase contemporânea de crescente globalização do capitalismo, oferecendo-nos pistas sobre como definir, descrever e explicar o aumento das ligações transnacionais em diversas comunidades migratórias. Tudo isto permite a esta recente diáspora asiática em Espanha desenvolver práticas culturais a partir de uma dupla referência: em primeiro lugar, o contexto cultural da sua origem (em toda a sua diversidade e complexidade), e em segundo lugar, de acordo com os hábitos e valores prevalentes naquelas comunidades de imigrantes referenciadas, que lhes fornecem pistas e modelos de desenvolvimento no novo contexto cultural (diferente do ambiente em que as diásporas, que chegam a países de destino prioritário, se desenvolvem). Apesar de se fixarem em territórios desconhecidos, estas diásporas gozam a vantagem, trazida pela multiplicação de pontos de referência e estratégias, de negociar o seu estabelecimento, assim como menos visibilidade enquanto comunidade imigrante. Isto geralmente leva a menos hostilidade por parte da sociedade de acolhimento (é bem entendido que, se os imigrantes não forem em grande número, a tolerância para com eles é maior) e a menos clichês pré-estabelecidos, permitindo-lhes explorar alternativas no seu papel representativo como um novo coletivo.

Sabemos também que a música é um veículo poderoso na experiência migratória, para a criação de raízes no novo território, e, potencialmente, para intercâmbio intercultural. A imigração é acompanhada por tipos de música que, quando ouvidos longe de casa, sofrem uma mudança de percepção e de significado. Há outros tipos de músicas que são encontrados e adoptados por imigrantes (Bohlman, 2002:115). Outros são criados no espaço intercultural, os quais, tal como as cidades modernas, são perfeitos para incubar a mistura. Se a imigração é basicamente um fenómeno urbano, não podemos ignorar o modo pelo qual as relações de etnicidade e a experiência urbana tomam lugar entre experiências musicais, neste caso o cinema musical.

Uma das hipóteses deste trabalho é que o sucesso da música *bollywood* e das actividades de lazer que gera, se deve em parte à sua proposta de imagem sonora alternativa ao antigo clichê da região da Índia e do Paquistão. Basicamente representados pela música clássica (hindustã e *carinate*) e religiosa (*qawwali*), os principais estereótipos explorados pelo sector da música do mundo. A música *bollywood* significa que os imigrantes do Sul da Ásia projectam uma imagem de si que é tão exótica como a anterior, mas com um interessante valor acrescentado. Trata-se de uma manifestação cultural e de música "para-folclórica", que parte dos clichês fossilizados do folclore do século XIX, integrando um exotismo orientalista combinado com a experiência de urbanidade e modernidade. Poderemos chamá-lo "neo-folclore"? Para a população indo-paquistanesa residente em Espanha, *bollywood* está a criar novas formas de demonstrar etnicidade, mas em modos mais consonantes com o século XXI e os contextos metropolitano e urbano em que nos movimentamos. Se o folclore, tal como observa García Canclini, é um "mecanismo de selecção, e mesmo invenção, projectado para o passado para legitimar o presente" (1989: 204), parece claro

que estas diásporas seleccionam os seus materiais largamente de entre imagens e sons *bollywood*. Por trás disto está certamente o facto de um menor tempo de fixação, tal como ignorância generalizada por parte da sociedade de acolhimento, que reduz o efeito de clichês pré-estabelecidos. Se as práticas culturais e musicais proporcionam situações para negociar conceitos como “moderno”, “tradicional”, “próprio”, “autêntico”, etc., os jovens paquistaneses vivendo em Barcelona, em oposição àquelas comunidades há muito estabelecidas nos países anglo-saxónicos, têm uma margem mais ampla para explorar alternativas no seu papel representativo de um novo colectivo. Isto pode explicar a sua presença frequente como “*insiders*”¹ nas discotecas e clubes onde as festas *bollywood* ocorrem, onde ensinam danças, ou tocam em bandas bhangra e têm mesmo negócios como vendedores de sucessos de bilheteira *bollywood*. Isto acontece no mercado informal e privado que tem vindo a crescer e a disseminar-se através de bairros onde uma clara maioria da população imigrante vem destes países. Uma rede discreta e não-legal de distribuição de clipes de vídeo, filmes e músicas aloja-se em centrais de chamadas telefónicas, lojas de alimentos, salões de cabeleireiro, e em todos os tipos de local de negócio gerido por paquistaneses e orientado não apenas para imigrantes asiáticos.

Figuras 3 e 4 – Festa de *bollywood* no Sweet Café (Barcelona), Setembro 2006



Tentando explicar o sucesso *bollywood* para além da diáspora

Para além do pequeno e privado écran, o apetite por *bollywood* em Barcelona tem sido saciado em projecções semi-clandestinas nos cinemas da cidade. Desde 2001, empresários paquistaneses têm vindo a organizar visionamentos “secretos” em alguns cinemas centrais da cidade, no final das sessões normais depois da meia-noite. Os lançamentos mais recentes foram importados do Reino Unido, de preferência na mesma semana em que o novo filme estreou nos cinemas indianos, e projectados numa única sessão, discretamente anunciada no seio da comunidade, em cartazes em urdu/hindi na Ciutat Vella, anúncios em jornais dirigidos a imigrantes, etc. Foram muito bem sucedidos mas geraram pouco lucro em virtude do custo da renda da

sala de cinema, e porque os distribuidores pediram um preço de aluguer mínimo de quatro semanas para os filmes, tornando-o muito difícil de quebrar, mesmo para uma única projecção. Em 2007, dois empresários da cidade, um indiano e outro paquistanês, inverteram a ruinosa fórmula de aluguer de cinema e montaram uma sala com programação permanente, denominada “Maldà Bollyhówood”. Parece evidente que, para permitir este tipo de actividade, é vital usar as redes transnacionais acima mencionadas, que oferecem infra-estruturas e relacionamentos pessoais para desenvolver estes projectos. No Cinema Maldà, as projecções, que têm legendas em inglês, eram frequentadas por jovens paquistaneses e muito poucos espanhóis, que as descobriram através de amigos ou vizinhos. A iniciativa, depois da ambiciosa remodelação da sala de cinema, não começou bem. Os dois parceiros, o proprietário hoteleiro Shankar Kishnani e Zulfikar Ali Shah, proprietário de um clube de vídeo e distribuidor de filmes que ia tomar conta da programação, romperam o seu acordo empresarial pouco antes do lançamento. A má programação – em vez das estreias, projectaram filmes antigos de segunda categoria com cópias muito mais baratas – e as discrepâncias entre os parceiros do projecto, levaram ao encerramento do cinema, alguns meses mais tarde.

Para além da experiência Maldà, orientada num sentido mais popular, há um “circuito chique” que dá a volta a Barcelona: as projecções ocasionais dedicadas a *bollywood* pelo *Barcelona Asian Film Festival*, na Casa Àsia, são uma iniciativa institucional para a promoção de negócios e projectos culturais com a região da Ásia-Pacífico, ou os cine-fóruns para cinéfilos organizados, entre outros, pelo Masala Club – um projecto de financiamento privado fundado em 2002 por Sheri Ahmed, um jovem britânico paquistanês activo na promoção de actividades relacionadas com *bollywood*, em Barcelona. Nestes casos entre os que frequentemente assistem incluem-se cidadãos espanhóis ou europeus e os eventos têm um tom muito mais intelectual, e por vezes um toque de snobismo no qual os aspectos exóticos e kitsch das produções são altamente valorizados.

Contudo, estas pequenas experiências de cinema não explicam porque é que Barcelona está agora repleta de escolas de danças *bollywood*, o sucesso dos restaurantes ou das festas com espectáculos *bollywood*, ou porque é que Sharuk Khan, uma das maiores estrelas deste cinema, tem digressões que incluem Barcelona desde 2004. Porquê um sucesso tão grande? Porque também conseguiu captar a atenção da população local, não directamente relacionada com a diáspora indo-paquistanesa. Qual é a percepção dos consumidores locais, que não têm laços históricos ou emocionais com o Sul da Ásia, quando se deparam com os filmes e música, aceitando a estética *bollywood* rápida e progressivamente? Sem dúvida, uma das chaves é que os filmes são apresentados como uma nova e alternativa música de dança, isto é, nem latina, nem anglo-saxónica. Por um lado, algumas pessoas relacionam-na com a componente exótica da dança do ventre, que tanto sucesso tem tido há anos em Espanha. Por outro lado, a facilidade com que os ritmos são assimilados, e o modo como ficam no ouvido, apesar de por vezes serem complexos, são apreciados por causa da sua composição e produção sonora relativamente sofisticadas. Pensamos que as melhores produções musicais *bollywood* combinam habilmente alguns dos recursos utilizados nos vários géneros distribuídos sob o “rótulo” da música do mundo, especial-

mente os mais próximos da música popular. Isto é, o uso de sons locais típicos – *sitar*, *tabla*, vozes femininas tipicamente agudas – e melodias, padrões próximos de alguns ragas, sobre padrões harmónicos ocidentalizados, que tornam mais fácil a audição e a acessibilidade. Esta poderá ser uma das pistas para o seu sucesso.

Mas não é só o factor som que atrai o ouvinte, neste caso as enormes diferenças entre a cena de Barcelona e as de outras cidades espanholas não se justificaria. Outro dos factores-chave é a infra-estrutura que os imigrantes da cidade têm sido capazes de criar. O interesse que têm em gerar espaços interculturais, geralmente com um contexto económico-empresarial, tem sido notável nos últimos anos. A sensação é a de uma comunidade verdadeiramente empreendedora, distante das possibilidades de importação-exportação oferecidas por um porto aberto, tal como o das Ilhas Canárias, que vê que há dinheiro a fazer na cultura. É evidente que as práticas que permitiram a troca cultural funcionam muito melhor quando são concebidas pela própria comunidade de imigrantes e, melhor ainda, se o ímpeto específico vier das diásporas há muito fixadas noutros países ocidentais e se forem abertas a um público local. Contrariamente às iniciativas montadas pelas autoridades e instituições locais, com o excessivo peso de diversidade irreal e celebratória, ver “festas multi-culturais” de iniciativas imigrantes, desde que sejam tomadas num contexto de um mínimo bem-estar económico e aceitação social, parece levar-nos a atingir mais o cerne das necessidades de lazer urbano.

Outra questão que temos que deixar para artigos futuros é a de estabelecer se esta música alguma vez se irá misturar com outros tipos de música na cidade, e se viremos a ter novos sons, como ocorreu com a salsa, a *rai*, a cúmbia, e outros ritmos que encontraram o seu caminho nas produções musicais da cidade. Actualmente, algumas bandas populares como os Ojos de Brujo, emblema do chamado “Raval Sound” misturaram descomplicadamente o ritmo da rumba local com o *bhangra* e o rap, sobrepondo guitarra flamenca e palmas com *tabla* ou violinos muito ao “estilo *bollywood*”. Só o tempo dirá se a cena *bollywood* morre como um mero destino passageiro ou se conseguirá estabelecer-se e crescer noutras cidades espanholas e, provavelmente, noutros países do Sul da Europa, nos quais a comunidade indo-paquistanesa constitui uma pequena diáspora.

Figura 5 - CD Techarí de Ojos de Brujo (2006)



Notas

¹ Nota editorial: o termo “*insiders*” comumente traduzido para o português como “informantes”, pode aqui traduzir-se como “iniciados”, “praticantes”, “*habitués*”.

Referências Bibliográficas

- Appadurai, A. (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis: University of Minneapolis Press.
- Basch, L. Schiller, N.G., e Blanc-Szanton, C. (1994), *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments, and Deterritorialized Nation-States*, Basel: Gordon and Breach.
- Beltrán, J. e Sáiz, A. (2002), *Comunidades asiáticas en España*, Barcelona: CIDOB.
- Barcelona City Hall website (disponível em: www.bcn.es, acessado a 27.04.2010).
- Barcelona Regional Council website (disponível em: <http://www.diba.es>, acessado a 27.04.2010).
- Bohman, P. (2002), *World Music: A Very Short Introduction*, Nova Iorque: Oxford University Press.
- Castells, M. (2006), *Observatorio global. Crónicas de principios de siglo*, Barcelona: La Vanguardia Ediciones.
- García, N. (1989), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona: Grijalbo.
- Gokulsing, K.M. e Dissanayake, W. (2004), *Indian Popular Cinema. A Narrative of Cultural Change*, Stoke on Trent: Trentham Books.
- Ojos de Brujo (2006), *Techarí*, Diquela Records.
- Schiller, N.G., Basch, L. e Blanc-Szanton, C. (orgs.) (1992), *Towards a Transnational Perspective on Migration: Race, Class, Ethnicity, and Nationalism Reconsidered*, Nova Iorque: New York Academy of Sciences.
- Secretaría de Estado de Inmigración y Emigración (2007), *Anuario Estadístico de Inmigración*, Espanha: Ministerio de Trabajo e Inmigración. (disponível em: <http://extranjeros.mtin.es/es/InformacionEstadistica/Anuarios/>, acessado a 27.04.2010).
- Smith, M.P., e Guarnizo, L.E. (orgs.) (1998), *Transnationalism from Below*, New Brunswick: Transaction.

Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades poscoloniais e música

Susana Sardo*

Resumo Durante 451 anos de história colonial, os goeses católicos usaram a música como mediador de negociação identitária. No contexto político que proibia sonoridades musicais que remetessem para a Índia, no qual o português era a língua oficial, a música ocidental de raiz erudita ou popular constituía a forma de expressão musical autorizada. Os goeses criaram a sua própria música, cantada em konkani usando modelos performativos herdados dos portugueses. O mandó entre outros géneros musicais híbridos e ambivalentes compreensíveis para os colonizadores e para os colonizados mas com significados diferentes para ambos, adquiriu um estatuto emblemático. Após 1961 Goa torna-se Território da União e a diáspora goesa expande para a Europa, América e África. Com ela, o mito da terra-natal com a necessidade de isolar ingredientes da cultura que mantenham unida a comunidade nos novos espaços de acolhimento. Os géneros musicais desenvolvidos em Goa são retomados não pela memória colonial mas por constituírem veículos eficazes de exposição e partilha da diferença. O artigo mostra o caso dos goeses no domínio das comunidades diaspóricas nas quais a música adquire estatuto central no processo pós-colonial de identificação e conciliação.

Palavras-chave Música, Goa, diáspora, poscolonialismo, identidade

Abstract During 451 years of colonial history, catholic Goans used music as a mediator of identity negotiation. In a political context repressing musical sonority of Indian flavour, in which Portuguese was the official language, catholic Goans created their own music, sung in Konkani and performed according to Portuguese models. Mandó among other hybrid and ambivalent musical genres, comprehensible for colonial rulers and Goans but with different significance for both, acquired an emblematic status. After 1961 Goa becomes an Indian territory, and the Goan diaspora, into Europe, America and Africa, increased. With it, the homeland myth created the necessity to isolate some cultural ingredients in order to maintain their cultural ties within an alien territory. Musical genres developed in Goa were recreated not for their colonial memory but because they allowed Goans to prove their difference. This paper tries to inscribe Goans as a paradigmatic case of diasporic communities

* Professora da Universidade de Aveiro, Coordenadora do grupo de investigação do Pólo da Universidade de Aveiro do Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-MD) (ssardo@ua.pt).

where music acquires central status in the process of post-colonial identification and as an instrument of conciliation.

Keywords Music, Goa, diaspora, postcolonial theory, identity

■ ***Proud to be a Goan: memórias coloniais, identidades poscoloniais e música***

Susana Sardo

Introdução

Durante o processo de colonização a música constituiu um instrumento eficaz na mediação da comunicação. Em alguns contextos, como o de Goa (Índia), a música erudita ocidental foi imposta pelo poder colonial durante os dois primeiros séculos de colonização, como a única forma permitida de expressão musical. Como o processo de colonização foi influenciado por estratégia de cristianização, a música erudita ocidental foi utilizada como veículo para a transmissão da doutrina cristã. No caso dos convertidos, substituiu a música associada às práticas do hinduísmo consideradas hereges pelo colonizador. Durante o período colonial, que se estendeu entre 1510 e 1961, o tecido social foi gerando uma elite local híbrida e, nalguns casos, mimética (Bhabha, 1994), muito próxima da estrutura de poder colonial. Partilhando com os portugueses um repertório musical comum de música erudita e tradicional, a elite, predominantemente formada por católicos de casta brãmãne e chardó,¹ desenvolveu géneros musicais locais, cantados em konkani, resultado da conjugação de duas grandes tradições musicais: a ocidental e a indiana, esta última de filiação hindustânica. É a este repertório que a seguir me refiro quando uso a expressão “música goesa” porque é desta forma que os géneros musicais são enunciados pelos próprios goeses quando se referem à “sua música”.

Apesar de ser um testemunho evidente do passado colonial, a música goesa adquiriu, no contexto pós-colonial,² um lugar central no processo coesivo da comunidade goesa, quer em Goa quer na diáspora. Constitui hoje a maior garantia de preservação da língua konkani, o que lhe confere uma espécie de estatuto paradoxal, transformando-a ao mesmo tempo em espelho do colonialismo e testemunho de resistência.

Este artigo, enquadrado pelo legado teórico da teoria do poscolonialismo (Homi Bhabha, Leela Gandhi, Walter Dignolo, Gaiatry Spivak, Veit Erlman, Featherstone), propõe-se mostrar o modo como se gerou um repertório que hoje designamos por “música goesa”, a importância que ele adquiriu no período pós-colonial de Goa, e o papel central que ocupa na criação e na manutenção de uma comunidade goesa. Esta é aqui entendida sobretudo como uma “comunidade emocional” (Gordon, 1989; Mafesolli, 1988), de natureza diaspórica, e, por isso, cada vez mais situada num espaço sem lugar físico embora ideologicamente concebido. A música, neste contexto, retoma talvez o protagonismo que o passado lhe conferiu e transforma-se acima de tudo num elemento de conciliação, ultrapassando agora os limites do espaço e das ausências de lugar como, no passado, ultrapassou também os limites da religião, da língua e das relações de poder.

O primeiro encontro e o incidente do konkani

Em Junho de 2007 teve lugar em Lisboa a *Primeira Convenção de Goeses na Diáspora*. O evento foi organizado pela Casa de Goa, a primeira associação de goeses criada em Lisboa em 1987, o ano em que Goa adquiriu o estatuto de Estado da Índia e o konkani o da sua língua oficial. Para este encontro fui convidada a dirigir um painel sobre música e na minha introdução referi que após 46 anos de integração de Goa na Índia e de uma longa história de luta pelo reconhecimento do konkani como uma das línguas oficiais da Índia, este está a perder, a favor do inglês, o seu estatuto como língua mais importante de Goa.

No contexto das novas gerações de goeses, para quem a educação formal é feita em inglês, a língua de comunicação é agora, e cada vez mais, a do colonizador da Índia. No quadro das comunidades diaspóricas goesas, que demonstram uma tendência marcante para adoptar a língua do país de acolhimento como língua de comunicação, o konkani praticamente deixou de ser falado. O facto de as línguas oficiais da Convenção de Lisboa serem o português e o inglês, reforça ainda mais este argumento. A música parece ser o único meio através do qual os goeses comunicam em konkani, em Goa como na diáspora porque para ser *goesa* a música tem que cantar-se em konkani.

Durante a pausa do café, um dos participantes, ofendido com o meu argumento, procurou-me para me explicar que não se revia nele, uma vez que fala sempre konkani, quando está em Goa ou fora entre goeses. Perguntou-me se procurei aprender konkani durante o meu trabalho de investigação. Expliquei que sim e contei que quando cheguei a Goa, em 1987, uma das minhas primeiras preocupações foi aprender konkani com o escritor Dilip Borkar, mas que os resultados foram inicialmente pouco produtivos pois o konkani que me ensinou era diferente daquele que as pessoas falavam veicularmente. *“Isso é porque estava a aprender konkani com um hindu!”* – concluiu. Claro que o meu interlocutor era goês católico.

Este episódio elucida a situação da língua konkani em Goa. As particularidades da língua alteram-se de acordo com a afiliação religiosa, o estatuto social (a casta), a proveniência geográfica e o tipo de educação formal. Na diáspora, a descontinuidade incrementa-se mais, pois o konkani incorpora diferentes memórias pré-diaspóricas pelo que a adopção da língua de acolhimento contribui para a diluição das diferenças sociais que em Goa a memória colectiva não permite esconder. Como pode uma comunidade diaspórica sobreviver enquanto tal (um todo) quando a língua, um dos ingredientes mais fortes para a identidade colectiva do grupo, parece ser o elo mais fraco? Que tipo de estratégias usam os goeses na diáspora para garantir a vitalidade e a reprodução da comunidade? É aqui que a música adquire um papel central e unificador.

Música em Goa: sonoridades esquizofónicas

A relação de Goa com a Índia foi parcialmente interrompida durante 451 anos de colonização portuguesa (1510-1961). Este período foi suficientemente longo para gerar uma cultura híbrida, sobretudo no contexto católico, claramente representada por uma relação de cumplicidade gerada entre colonizador e colonizados (Bhabha, 1994). A religião católica foi um dos mais poderosos instrumentos no processo de colonização levado a cabo pelos portugueses em Goa, assim como noutros territórios da Índia e do Oriente. As conversões ao catolicismo garantiam aliados políticos que inevitavelmente conduziam à criação de interlocutores culturalmente próximos do colonizador, facilitando o entendimento entre as duas partes (colonizador e colonizado). Com a consolidação do poder político em Goa a cultura parece ter obedecido a uma partição de ordem religiosa: por um lado os hindus e islâmicos – a quem os portugueses designavam por *gentios* e *mouros*, respectivamente – e, por outro, os *convertidos*, aliciados por ofertas irresistíveis tais como a atribuição de terras ou a autorização para casar com homens e mulheres portuguesas, neste caso enviadas do Reino especialmente para esse fim (Costa, 1940). Simultaneamente foi implantado um sistema sólido de educação formal com o principal objectivo de evitar que os goeses convertidos ao catolicismo continuassem a frequentar as escolas hindus tradicionais. As escolas paroquiais, fundadas em Goa em 1545 e destinadas apenas a alunos do sexo masculino, adquiriram um lugar central, não apenas no processo de evangelização mas também na criação de um paradigma de educação básica dos goeses, ensinando matemática e música para além da escrita e da leitura. No caso da música, o programa de ensino incluía solfejo (*solfas*), canto e aprendizagem de um instrumento, na maioria dos casos o violino. Através desta estratégia colonial, a música ocidental foi totalmente transplantada para Goa, inicialmente com o intuito exclusivo de suporte à instauração de novas práticas religiosas associadas ao catolicismo (Sardo e Simões, 1989).

A música ocidental definia para os goeses um universo sonoro “estranho”, sobretudo pelo seu carácter polifónico. Ao invés da secular prática monódica da tradição clássica indiana, os goeses eram agora convidados a ouvir outra música marcada pela performance de várias vozes simultâneas cantando percursos melódicos diferentes, ou, ainda, pelo uso de acompanhamento instrumental com material melódico diferente daquele desempenhado pelas vozes. Podemos dizer que para os indianos a música ocidental representava um universo “exótico” porque era diferente em relação ao ambiente musical conhecido e porque de algum modo proporcionava um sentimento de deslumbramento especialmente enfatizado pela presença de grandes *ensembles* instrumentais. A descrição de acontecimentos musicais registada através da documentação de arquivo sobretudo no domínio da epistolografia, mostra-nos que os portugueses rapidamente tiraram vantagem deste exotismo utilizando a música como forma de atracção quer de hindus quer dos católicos convertidos. Estes sons “esquizofónicos”, um conceito descrito por Steven Feld (2000a) com base na proposta de Murray Shaffer, para se referir aos processos de deslocalização da música, foram excelentes aliados do colonizador tendo sido progressivamente adoptados pelos goeses, sobretudo católicos, propiciando a génese de um novo universo musical.

Inicialmente, e de acordo com a documentação de arquivo, em especial legislação de carácter religioso, os portugueses instauraram um regime rígido de negociação musical que permitia aos goeses desempenhar apenas a música transplantada do Ocidente, invariavelmente associada ao culto católico. Gradualmente, e sobretudo após a erradicação da Inquisição em 1836, é possível perceber o aparecimento de sinais de emancipação musical com o aparecimento de géneros musicais híbridos e ambivalentes, desenvolvidos sobretudo no quadro da elite rural constituída por terratenentes (*gãocars*). A música adoptou um papel central na consolidação desta elite, como se descreve de seguida.

No seio da elite rural, consolidada depois do declínio da cidade de Velha Goa que deu origem à formação da cidade de Nova Goa (actual Pangim), e ao retorno dos terratenentes às aldeias de origem, a diferença entre portugueses e goeses tornou-se muito ténue. Foi no quadro desta conjuntura muito particular que a música emergiu como um ingrediente central para legitimar a diferença e como garantia para a manutenção da goanidade. Os goeses católicos mostravam um enorme sucesso no domínio da literatura, da poesia, da pintura ou mesmo na performance ou composição de música ocidental. Porém não houve nunca a criação de novos géneros artísticos ou mesmo de emancipação estilística, limitando-se a reproduzir com excelência os modelos importados de Portugal ou através dele (Devi e Seabra, 1971). Apenas a música parece ter oferecido aos goeses a possibilidade de criar algo de novo, algo onde poderiam expor a diferença entre os modelos recebidos pelos portugueses e aqueles criados de novo pelos goeses. E foi neste contexto que se desenvolveu e consolidou um conjunto de novos géneros musicais que progressivamente vieram a definir o que hoje os goeses designam por “música goesa”, reivindicando a exclusividade da sua performance. Alguns destes géneros musicais são categorizados pelos próprios goeses como “formas artísticas”. O mandó é o caso mais paradigmático desta categorização. Esta “nova música”, apesar de baseada na polifonia ocidental, é cantada em konkani e guarda um conjunto de ingredientes locais polissémicos que nos permitem diagnosticar diferentes narrativas aparentemente exclusivas da goanidade, identificando assim o seu universo histórico, social e performativo (Earlman, 1998). A associação destes géneros musicais à ludicidade permitiu-lhes sobreviver ao jugo colonial e esta condição de aparente entretenimento transformou a música num comportamento não perigoso para os objectivos do colonizador para quem era sonoramente inteligível, e até aprazível, embora guardasse outras narrativas apenas compreendidas pelos goeses e partilhadas por eles.

Estes géneros musicais, e em especial o mandó, foram gerados no quadro de dois processos históricos identificados:

1. A apropriação dos padrões estilísticos e do vocabulário musical ocidental impostos pelos portugueses;
2. A reacção ao poder colonial que originou, no quadro de um “segundo poder” de carácter mimético e sediado no contexto rural, uma outra música, que apesar de sedimentada nos paradigmas da música ocidental era suficientemente distinta daquela. Só os goeses tinham acesso aos seus múltiplos significados. Esta música não era nem portuguesa nem indiana mas incluía ingredientes de

ambas as tradições. Como era cantada em konkani oferecia aos goeses a possibilidade de usar a sua própria língua através de um comportamento aparentemente inócuo. E foi esta característica singular que conferiu à música goesa católica o estatuto ambivalente que mais tarde lhe viria a oferecer um papel central enquanto instrumento político de diferenciação e de autonomização.

O modo como os goeses tiraram partido desta ambivalência revela um processo interessante de lidar com o domínio emocional. A música secular era, para os colonizadores, um ingrediente da cultura aparentemente inofensivo, esteticamente atractivo mas totalmente incompreensível. O significado do konkani e das diferentes narrativas impressas nas canções, nas letras e nas danças, só podia ser decodificado pelos próprios goeses que nelas se reconheciam. Esta particularidade permitiu aos goeses esconder na música, e através dela, alguns aspectos importantes da sua identidade dos quais se recusavam a abdicar. O konkani era, evidentemente, um deles mas também a história, a dimensão social e a performance. Podemos dizer que a música foi, talvez, o processo mais eficaz de conciliação entre colonizados e colonizadores, estabelecendo pontes de diálogo embora, para cada um deles, os significados intrínsecos fossem, inevitavelmente, diferentes.

Quando, em 1963 os goeses organizaram a *Opinion Poll* que viria a decidir em 1967 a autonomia estadual do território em alternativa à sua inclusão no estado vizinho do Maharashtra, a música, e em particular o mandó, constituiu um dos mais fortes instrumentos de reivindicação e de exposição de Goa como um lugar “diferente” no quadro dos outros territórios da Índia. O mandó representava o mais evidente testemunho da resistência da língua, uma das características politicamente centrais para a autonomia estadual dos territórios indianos, e um espelho da identidade goesa que é, para os goeses, o mais forte sinal da sua unidade. O *Festival de Mandó* foi assim fundado como uma bandeira para a autonomia e rapidamente se transformou numa iniciativa acolhida por diferentes instituições dando lugar, hoje, a um acontecimento estadual que se multiplica ao longo do ano em diferentes eventos. Como hoje o konkani parece estar a perder importância em Goa a favor da língua inglesa, o *Festival de Mandó* retomou o seu protagonismo na cena cultural e social do Estado. A música em konkani, onde se inclui o *tiatr*, a música popular e a música tradicional, é hoje suportada por uma indústria em expansão que compreende diferentes formas de edição musical, uma multiplicidade de redes de espectáculos e ainda diversas formas de divulgação através dos meios de comunicação de massa.

A “segunda Goa”

Graças à sua posição privilegiada entre duas grandes vizinhanças culturais – a Índia pela natural proximidade histórica e geográfica, e Portugal pela hegemonia política e 451 anos de colonização – Goa capitalizou uma experiência de diálogo intercultural singular, em especial no que diz respeito às relações de trabalho. Os benefícios para os goeses católicos eram evidentes. Conhecedores da realidade indiana, a conversão ao catolicismo permitia-lhes o acesso a um conjunto de oportunidades aparentemente vedadas aos hindus: podiam viajar por mar, não apresentavam restrições

alimentares, conheciam pelo menos uma língua europeia (português) que lhes permitia entender a escrita literária e musical ocidental, e tinham aprendido a cantar e por vezes a tocar instrumentos ocidentais. Neste enquadramento, os goeses católicos adquiriram oportunidades únicas de viajar quer dentro da Índia quer através do oceano, incrementando uma longa história de emigração para Ocidente, inicialmente para as ex-colónias portuguesas em África e, a partir delas, para Portugal, Brasil, Reino Unido, Canadá, Estados Unidos da América, Alemanha, Austrália, para elencar apenas alguns dos mais importantes contextos de acolhimento da diáspora goesa. Existem pelo menos 61 países nos quais os goeses se organizaram como grupos migrantes. Na verdade, falar de goeses obriga necessariamente à consciência de uma realidade múltipla comum a uma evidente partição: os goeses em Goa e os goeses na diáspora.

Apesar de alguns estudos importantes como o trabalho de Baptista (1956) sobre os clubes de goeses sediados em Mumbai e, em especial, os trabalhos de Stella Mascarenhas-Keyes (1986, 1987a, 1987b, 1989, 1990, 1993a, 1993b) sobre a emigração feminina de goeses, a história da emigração goesa está por estudar. E aqui refiro-me a uma análise sobre os percursos e os números, mas também, e em particular, ao olhar antropológico sobre o modo como os goeses negociam os inevitáveis custos emocionais que a condição de emigrante sempre comporta.

Embora se registem casos isolados de criação de associações de goeses durante a primeira metade do século XX é sobretudo a partir de 1987 que se dá a proliferação de um movimento associativo significativo. É provável que o estatuto de autonomia estadual de Goa tenha contribuído para este incremento, sobretudo porque pela primeira vez os goeses eram reconhecidos por um símbolo formal de auto-identificação: o konkani. A língua oficial de Goa e a razão mais evidente da sua autonomia como Estado indiano. Mas que tipo de konkani podiam os goeses usar para comunicar entre si? Como poderiam falar uma língua que apenas tinham aprendido oralmente e cuja versão escrita não conheciam? Como poderiam falar uma língua que se altera em função da religião, do estatuto social ou da proveniência geográfica dos seus falantes? Como poderia Goa e a sua língua devolver aos goeses na diáspora um sentido unificador de identidade?

Espalhados por múltiplos lugares, países e culturas ao longo dos cinco continentes, a maioria dos goeses na diáspora inscreve-se numa condição duplamente migrante: saíram de Goa antes da sua integração política na Índia e quando tentam reconciliar-se com a imagem do lugar que deixaram, este está inevitavelmente alterado em relação às suas memórias pela nova condição política que entretanto o território adquiriu. Após 49 anos da integração de Goa na União Indiana, alguns goeses e grupos de goeses que vivem em Goa ou na diáspora, têm demonstrado grande necessidade de se reencontrar culturalmente. Desejam entender o seu lugar no mundo e na vida procurando laços relacionais no passado que os ajudem a reconstruir o presente e a refundar a sua autonomia enquanto cultura.

É no interior deste processo, que designo por “reconstrução pós-colonial” e que Leela Gandhi (1998) nomeia por “convalescença pós-colonial”, que a música parece

adquirir uma relevância dupla: por um lado diferenciadora pela sua unicidade quando confrontada com as vizinhanças culturais dos goeses, mas, por outro, reconstrutora porque viaja através de gerações e permite reconstruir o presente como projecção do passado embora este exista apenas no imaginário dos seus intérpretes e, portanto, é inevitavelmente individual e descontínuo.

Por acréscimo, no contexto diaspórico a música adquire um papel singular na manutenção de fortes laços de coesão do grupo e parece ser o único veículo de manutenção do konkani como língua viva, sobretudo na transmissão da goanidade às gerações mais jovens. Através da língua mas também através das memórias e das narrativas que a música incorpora. Acredito, tendo por base a proposta teórica de Veit Earlman (1998), que história, organização social e performance, são narrativas presentes na música como na identidade. Estas três dimensões narrativas são centrais na definição da goanidade, uma identidade que não é portuguesa nem indiana mas uma ideia emocional de resistência. A música, e em especial o mandó, tem sido, em diferentes momentos da história de Goa, o melhor testemunho dessa resistência na qual se guardam, praticamente intocáveis, alguns ingredientes da cultura que os goeses consideram inegociáveis (Bhabha, 1996).

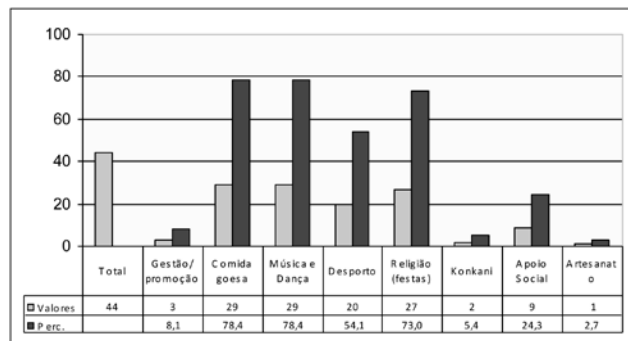
É provavelmente por esta razão que a música constitui uma das mais importantes actividades dos goeses no contexto diaspórico e tem sido central na criação de uma espécie de “segunda Goa”, uma cultura sem lugar, alojada no interior de uma comunidade emocional, sediada no ciberespaço e partilhada através da internet.

Representando Goa na diáspora

Através de um inquérito electrónico realizado entre 2003 e 2005, entrei em contacto com 44 associações de goeses na diáspora, que se fazem representar através de sítios na Internet onde publicam regularmente as suas actividades. Estas associações encontram-se sediadas em países do Médio Oriente, África, Europa e América. Para todas, e ao contrário do que acontece com os mais de 300 clubes de goeses sediados em Mumbai, os objectivos de apoio humanitário não fazem parte da sua acção. Na verdade, os objectivos centrais destas associações são expressos resumidamente como: a) construção de um lugar de encontro para os goeses residentes; b) criar um sentido de goanidade sobretudo para as gerações mais novas.

Para a concretização destes objectivos as associações promovem acções como a constituição de equipas desportivas de futebol e *keram* (um jogo de mesa muito comum em Goa), comemoram as festas religiosas mais importantes de Goa: S. Francisco Xavier, a 3 de Dezembro; a Festa da Imaculada Conceição, a 8 de Dezembro; os Santos Populares em Junho, sobretudo o S. João; e as festividades mais importantes do calendário católico comum como o Natal e a Páscoa. Promovem ainda jogos florais, quermesses, bailes de fim de ano ou mesmo reuniões periódicas que designam por piqueniques, para comer em grupo e conviver. Porém, a música parece estar presente em quase todas as iniciativas ou, mesmo de forma isolada, como elemento central de alguns eventos e organizações.

Figura 1 – Principais actividades promovidas pelas 44 associações de goeses com expressão na Internet



Como evidenciado no quadro analítico acima, num universo de 44 associações com expressão na Internet, 29 elegem a música, tal como a comida goesa, como as mais importantes actividades para alcançar os seus objectivos. Neste contexto, a presença da música expressa-se através da organização de agrupamentos musicais, de festivais de música e de concertos. Os casos das associações sediadas no Kuwait e no Dubai são talvez os exemplos mais expressivos no que respeita à organização de concertos e festivais, chegando a financiar músicos goeses que se deslocam directamente de Goa para ali actuarem.

Criar agrupamentos musicais formalmente organizados parece constituir uma ferramenta importante para a partilha da língua konkani e para “ensinar a goanidade” à segunda geração de migrantes. Na verdade, as canções para serem cantadas em conjunto obrigam à adopção de uma mesma forma e de um mesmo sotaque e a música, neste quadro, funciona como unificadora da língua, embora a escolha de uma das versões linguísticas obedeça sempre a processos de negociação que não são possíveis de explorar e clarificar neste texto. Por outro lado, as crianças e jovens são habitualmente muito abertos e entusiastas em relação a uma eventual presença em palco. Assim, a criação de agrupamentos musicais que recorrem aos jovens e crianças como protagonistas, é sempre bem acolhida por estes, que aceitam cantar e dançar, como representantes da mensagem dos pais, mesmo que inicialmente as mensagens contidas na música, nas palavras e na dança, possam não ter muito significado para si. Porém, ao aprenderem um repertório que os pais designam como a “sua música”, vão gradualmente incorporando o significado das palavras, dos gestos e dos modos de vestir, e certamente se confrontam com a ideia mais ou menos estranha de tocar e cantar música da Índia com instrumentos e organizações sonoras ocidentais.

“Afinal a música indiana não é assim tão difícil, é até muito parecida com a nossa” (entrevista de campo, Pedro Carmo Costa, 23 anos, estudante, 1993).

Na verdade, para as novas gerações, nascidas na diáspora, estes são igualmente sons esquizofónicos. Mas este é também, para os pais, o mais importante argumento para transmitir a goanidade, através do seu olhar, da sua experiência e da sua memória, expondo a sua diferença no confronto com outras culturas e, sobretudo, a cultura indiana. Para explicar a diferença, os goeses têm que recorrer à história, aos códigos sociais e aos significados da performance musical e coreográfica. E, ainda que em Goa possam não encontrar hoje os contextos equivalentes a estas narrativas, os objectivos são mantidos no sentido de transmitir às novas gerações, e também à cultura de acolhimento, o orgulho de ser goês, uma ideia de Goa que permanece nas suas memórias e a tentativa de a recriar na diáspora.

Estes objectivos são reforçados por outras estratégias onde a música está igualmente presente de uma forma inequívoca. São exemplos evidentes:

1. a criação e manutenção de rádios locais em konkani (ex: Konkani Radio Goaworld – criada em Março de 2000 no Kuwait,³ uma estação *online* de 24 horas de música em konkani ou desempenhada e interpretada por músicos goeses);
2. a criação de sítios na Internet exclusivamente dedicados à música (ex: do, re, mi, fa,⁴ um *website* criado em Muscat - Sultanato do Omã, exclusivamente dedicado à divulgação de músicos goeses);
3. *Konkani Music On-Line*, um sítio na Internet criado em Dezembro de 2006 no Ontário, Canadá, a partir do qual é possível descarregar música em konkani em formato *mp3*;⁵
4. *AngelAV*⁶ um sítio na Internet criado a partir de Goa exclusivamente dedicado a actualizar toda a informação sobre a produção e as actividades musicais em Goa e que inclui uma *newsletter* sobre música goesa intitulada *Dulpod*;
5. Um grupo no canal Yahoo, baptizado de *goan-music*, criado em Fevereiro de 2001 provavelmente no Dubai, integralmente dedicado à discussão *online* sobre música de Goa e que permite ainda a troca de informações como letras de canções, música em formato *mp3*, entre outras coisas.

Na verdade, o acesso mais fluido à Internet tem promovido por um lado uma cada vez maior permuta de música através da *web* mas também um maior contacto entre os goeses na diáspora e aqueles que permaneceram em Goa. Em 1999, René Barreto, um advogado goês estabelecido em Londres, lançou na Internet a ideia de celebrar o que designou por Dia Mundial de Goa (*World Goa Day*). Relembrando este momento, por ocasião da divulgação do Dia Mundial de Goa de 2003, Barreto definia deste modo os objectivos da iniciativa:

“On GOA DAY this year, thousands of Goans will once again remind themselves of the need to work to preserve OUR culture, music, history, language, cuisine, and art for our children, the non-Goan community, and for posterity. (...) It all started in 1999, when we decided to dedicate a day in the year to the celebration of World GOA DAY. It was meant to be a day when Goans worldwide focused on and took pride in every aspect of Goan culture - language, traditions, the performing arts, cuisine etc.”⁷.

E este foi de facto o início de um intenso movimento que culminou com a criação do *World Wide Goans* (WWG), uma organização que promoveu o primeiro encontro anual de goeses na diáspora, no dia 20 de Dezembro de 2000, em Panjim, com a presença de 270 delegados representando as diferentes comunidades de goeses residentes fora de Goa. A importância destes encontros levou o próprio governo local a criar um organismo de apoio ao evento – o *Non-Resident Indian Goan Facilitation Centre* – um organismo que desde 2003 é responsável pela organização da convenção anual dos WWG.

O Dia Mundial de Goa, celebrado a 20 de Agosto nos diferentes países onde os goeses se fazem representar através de formas associativas, incorpora uma forte componente musical através da organização de concertos, festivais e concursos, para os quais diferentes grupos formalmente organizados se preparam para actuar e/ou concorrer. Especialmente para este dia Basílio Magno, um jornalista goês residente em Espanha, compôs o hino *Proud to be a Goan*, disseminando-o pela Internet de forma a que possa ser cantado por todos os goeses no dia comemorativo. Apesar de o dia 20 de Agosto ter sido escolhido por se celebrar a introdução do konkani na Constituição Indiana como língua oficial de Goa, o hino foi composto em inglês e era inicialmente entoado sempre em inglês. A 24.06.2007, 8 dias após a minha intervenção em Lisboa na *Primeira Convenção de Goezes na Diáspora* (“incidente do konkani”), Basílio Magno, também presente na conferência, actualizou e difundiu através da Internet uma nova versão do hino, desta vez em inglês e konkani.

Conclusões

O debate teórico em torno da cultura envolta numa relação de poscolonialidade não é pacífico, muito em especial quando se direcciona para a análise das relações entre territórios que partilham passados assimétricos de poder: uns porque foram colonizados outros porque foram colonizadores. A consciência do relativismo da história, marcada pela lógica pós-moderna, permite-nos hoje encontrar estratégias de consenso que superam e transcendem as análises positivistas ou mesmo romantizadas – de entre as quais a proposta do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre é provavelmente um dos casos mais intrigantes – das relações de causa e efeito entre as culturas com passados coloniais comuns. No entanto, conduzem-nos também a impasses teóricos evidentes que dependem exclusivamente do modo como cada um de nós experiencia a relação colonial transformando o discurso num espelho da sua própria biografia pessoal e colectiva.

A reflexão em torno da música padece dos mesmos problemas, embora a música, e a cultura expressiva em geral, possa denunciar outros processos históricos e contemporâneos que permitem ajudar a defini-la nestes contextos como um território de consensos ou, pelo menos, de ajustamento. A sua associação à ludicidade transforma-a num testemunho aparentemente “inofensivo” embora a sua componente performativa seja condição para a sua própria exposição e, nesse sentido, a sua presença não possa passar despercebida. Daí que, é possível que alguns conceitos chave da teoria do poscolonialismo, em especial o conceito de hibridismo, possam ser

reequacionados no contexto da reflexão sobre processos musicais. Ao invés de “hibridismo” que assenta na ideia quase exclusiva de análise do universo sonoro onde é possível diagnosticar ingredientes musicais de proveniências diversas – partindo da ideia meramente teórica de que essas mesmas proveniências são possíveis de circunscrever – a minha proposta recai no conceito de conciliação.

Na verdade trata-se de uma dupla conciliação, marcada pelo compromisso entre aquilo que é permitido e aquilo que é proibido no contexto de poder da colonização, e entre aquilo que é exposto e o que é escondido num processo de resistência pela salvaguarda de ingredientes da cultura. Digamos que o prisma de análise se desloca do olhar do colonizador, para quem o encontro de formas híbridas é sinal de sucesso da sua acção de poder, para o olhar do colonizado para quem a adopção das condições impostas pelo colonizador se traduz numa cosmética onde se escondem formas de resistência pela manutenção velada de ingredientes da cultura negociáveis e apenas inteligíveis por si ou pelos seus pares. É o modo possível de conciliação com o colonizador e consigo próprio, numa relação assimétrica de poder.

Durante o passado colonial, os goeses “criaram” um repertório expressivo articulando ingredientes da música ocidental com a língua konkani: uma forma de esconder algumas características da cultura e, em especial, a língua. A criação deste repertório expressivo desenvolveu-se a partir de processos de negociação que conduziram de facto a estratégias de conciliação entre colonizador e colonizado, entre a música proibida e a música permitida gerando algo de novo e reconhecido como “goês” (nem português, nem indiano). Essa mesma música iniciou, a partir de 1961, um novo percurso performativo e expositivo, passando a ser desempenhada no palco: uma forma de distinção perante o poder central indiano e de luta pela autonomia estadual e linguística, ambas adquiridas em 1987. Neste contexto, e mais uma vez, a música goesa foi também um instrumento de conciliação, ultrapassando credos religiosos, diferenças sociais e políticas, em favor de um objectivo comum: a defesa da língua e com ela a justificação da autonomia estadual do território.

A partir de 1987 os goeses na diáspora iniciaram um processo de resgate da sua própria goanidade, através da criação de espaços de associação e de colectivismo onde Goa, ou a ideia dela, agora Estado, se reconstrói e se reproduz através da divulgação da música em konkani: uma forma de manutenção da língua e de transmitir a goanidade aos membros da segunda geração de migrantes nascidos na diáspora. Neste contexto a música permite ultrapassar todas as descontinuidades, sejam elas sociais, linguísticas ou históricas, e transforma-se mais uma vez num elemento de conciliação entre goeses de proveniências sociais e religiosas diversas, entre goeses na diáspora e aqueles que nunca deixaram a Índia.

Proud to be a Goan, o hino concebido para comemorar o Dia Mundial de Goa desde o ano 2000, evoca o testemunho de conciliação entre todos os goeses. Nele se revela não a língua de união – ora o inglês, ora o konkani – mas a única expressão que de alguma forma, e apesar da memória do passado colonial, permite reclamar a goanidade a uma só voz, em qualquer lugar do mundo: a música.

Notas

¹ Em Goa, o processo de conversão ao catolicismo não iludiu o mecanismo da casta presente na organização social da Índia. Os *goeses* convertidos ao catolicismo mantiveram uma organização social por castas embora, neste caso, as quatro *varnas* do hinduísmo tenham resultado em três categorias distintas, respeitando diferentes preceitos de organização pela natural adaptação que a religião impõe. A este propósito veja-se Perez (1987).

² Adopto neste texto a proposta de Leela Gandhi (1998) relativamente ao uso das expressões “pós-colonial”, “poscolonial” e “poscolonialismo”. No primeiro caso refiro-me ao período que sucede ao fim do estatuto de colônia do território colonizado, no segundo caso refiro-me à situação colonial desde o momento da tomada de poder pelos colonizadores e, no último, à própria teoria que enforma os estudos sobre este assunto a partir do livro seminal de Edward Said (1978), *O Orientalismo*.

³ Disponível em: <http://www.live365.com/stations/konkani>, acessado em 30.05.2010.

⁴ Disponível em: http://www.konkandaiz.com/music_alwyn.html, acessado em 30.05.2010.

⁵ Disponível em: <http://www.konkanimusiconline.com/kmo/catalog/index.php>, acessado em 30.05.2010.

⁶ Disponível em: http://www.angelav.com/s_index.php, acessado em 30.05.2010.

⁷ Disponível em: <http://www.goanvoice.ca/2003/issue11/goa/goaday.htm>, acessado em 30.05.2010.

Referências Bibliográficas

- Angelav – *Goan Online Music Store* [disponível em: http://www.angelav.com/s_index.php, acessado a 03.06.2010].
- Appadurai, A. (1996), *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, ('Public Worlds'), vol. 1, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ashcroft, B., Griffiths, G. e Tiffin, H. (orgs.) (1995), *The Post-Colonial Studies Reader*, Londres: Routledge.
- Baptista, O.E. (1956), *The 'Coor System': A Study of Goan Club Life in Bombay*, Bombai: PhD thesis, Mss.
- Bhabha, H.K. (1985), "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Delhi, May 1817", *Critical Inquiry*, vol.12, n.º1, pp.144-65.
- Bhabha, H.K. (1990), *Nation and Narration*, Londres: Routledge.
- Bhabha, H.K. (1994), *The Location of Culture*, Londres: Routledge.
- Bhabha, H.K. (1996), "Culture's In Between", in Hall, S. e du Gay, P. (orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications, pp.53-60.
- Blacking, J. (1987), *A Commonsense view of all music: Reflections on Percy Grainger's contribution to ethnomusicology and music education*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Chatterjee, P. (1993), *The Nation and its Fragments: Colonial and Postcolonial Histories*, Princeton: Princeton University Press.
- Costa, A. (1940), "Órfãs d'El Rei e as Mulheres Portuguesas vindas á Índia durante o século XVI", *Boletim do Instituto Vasco da Gama*, n.º 47, pp.115-24.
- Costa, P.J.P. (1956), "A Expansão do Goês pelo Mundo", *Divulgação e Cultura*, n.º28, Goa: Edição da Repartição Central de Estatística e Informação.
- Coutinho, J.V. (1997), *A Kind of Absence: Life in the Shadow of History*, Stamford: Yuganta Press.
- Crapanzano, V. (1994), "Réflexions sur une anthropologie des émotions", *Tarrain*, n.º 22, pp.109-17.
- Devi, V. e Seabra, M. (1971), *A Literatura Indo-portuguesa*, 2 vols, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.
- Directorate of Planning, Statistics and Evaluation (2000), *Statistical Handbook of Goa*, Panaji: Directorate of Planning, Statistics and Evaluation.
- Dirks, N.B. (2001), *Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India*, Oxford: Princeton University Press.
- Erlmann, V. (1998), "How Beautiful is Small? Music, Globalization and the Aesthetics of the Local", *Yearbook for Traditional Music*, n.º30, pp.12-21.
- Erlmann, V. (1999), *Music, Modernity and the Global Imagination: South Africa and the West*, Oxford: Oxford University Press.
- Featherstone, S. (2005), *Postcolonial Cultures*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Feld, S. (2000a), "The Poetics and Politics of Pygmy Pop," in Born, G. e Hesmondhalgh, D. (eds.), *Western Music and Its Others*, Londres: University of California Press, pp.254-79.
- Feld, S. (2000b), "A Sweet Lullaby for World Music", *Public Culture*, vol.12, n.º1, pp.145-71.
- Festino, C. (2002), "The Discourse of Diaspora and the Goan Experience", *Claritas*, São Paulo, n.º8, pp.115-33.
- Frith, S. (1996), "Music and identity", in Hall, S. e du Gay, P. (orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications, pp.108-27.
- Gandhi, L. (1998), *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Goa.com*. Sítio com notícias, informação e comunicação entre Goeses (disponível em: <http://www.goacom.com/>, acessado a 03.06.2010).
- Goa Today* [disponível em: <http://www.goa-world.com/goa/goatoday/people.htm>, acessado a 03.06.2010].
- Goa-world. Journal, news and forum* [disponível em: <http://www.goa-world.com/>, acessado a 03.06.2010].
- Goan Voice UK* [disponível em: <http://www.goanvoice.org.uk/>, acessado a 03.06.2010].
- Goanet. Archives* [disponível em: <http://www.goanet.org/>, acessado a 03.06.2010].
- Gordon, S. (1989), "Institutional and Impulsive Orientations", in Franks, D.D. e McCarthy D., *The sociology of emotions: Original essays and research papers*, Greenwich: JAI Press. pp. 115-136.
- Gracias, F.S. (2000), "Goans away from Goa: Migration to the Middle-East", *Lusotopie*, pp.423-32.
- Hall, S. (1996), "Introduction 'Who Needs Identity?'" in Hall, S. e du Gay, P. (orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications, pp.1-17.
- Hall, S. e du Gay, P. (orgs.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications.
- Hetherington, K. (1998), *Expressions of Identity: Space, Performance, Politics*, Londres: Sage Publications.
- Konkani International Music Station On-Line* [disponível em: <http://www.goa-world.com/goa/music/live.htm>, acessado a 03.06.2010].
- Le Breton, D. (1998), *Les Passions Ordinaires: Anthropologie des émotions*, Paris: Armand Colin.
- Lévi-Strauss, C. (ed.) (1977), *L'Identité*, Paris: Bernard Grasset.
- McCarthy, E.D. (orgs.) *The Sociology of Emotions: original essays and research papers*. Greenwich: JAI, pp.115-36.
- Maffesoli, M. (1988), "Jeux de Masques: Postmodern Tribalism", *Design Issues*, n.º4 (1-2), pp.141-52.

- Martins, M. (1997), "Música Sacra and its Impact on Goa – A Study", in Sá, M.C., *Wind of Fire: Music and Musicians of Goa*, Nova Deli: Promilla & Co., pp.239-46.
- Mascarenhas-Keyes, S. (1986), "The Native Anthropologist: Constraints and Strategies in Research", in Jackson, A (org.), *Anthropology at Home, Association of Social Anthropologists Monograph*, Londres: Tavistock, pp.180-95.
- Mascarenhas-Keyes, S. (1987a), *Migration and the International Catholic Goan Community*, Tese de Doutorado, Londres: London University.
- Mascarenhas-Keyes, S. (1987b), "Death Notices and Dispersal: International Migration among Catholic Goans", in Eades, J. (org.), *Migrants, Workers and the Social Order, Association of Social Anthropologists Monograph*, Londres: Tavistock, pp.82-97.
- Mascarenhas-Keyes, S. (1989), "Migration, 'Progressive Motherhood' and Female autonomy: Catholic Women in Goa", in Dube, L. e Palriwala, R. (orgs.), *Structures and Strategies: Women, Work and Family in Asia*, Nova Deli: Sage, pp.103-28.
- Mascarenhas-Keyes, S. (1990), "International Migration – Its Development, Reproduction and Economic Impact on Goa up to 1961", in Souza, T. R. (org.), *Goa Through the Ages – An Economic History*, Nova Deli: Concept Publishing Company, pp.242-62.
- Mascarenhas-Keyes, S. (1993a), "International and Internal Migration: The Changing Identity of Catholic and Hindu Women in Goa", in Buijs, G. (org.), *Migrant Women: Crossing Boundaries and Changing Identities*, Oxford: Berg Publishers, pp.119-43.
- Mascarenhas-Keyes, S. (1993b) "Language and Diaspora: the Use of Portuguese, English and Konkani by Catholic Goan Women", in Burton, P., Ardener, S. e Dyson, K. (orgs.), *Women and Second Language Use*, Oxford: Berg Publications, pp.149-66.
- Mendes, A. L. (1885, 1989), *A Índia Portuguesa. Breve Descrição das Possessões Portuguezas na Ásia*, 2 vols., Lisboa: Imprensa Nacional (New Delhi/Madras: Asian Educational Services).
- Merriam, A. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Middleton, R. (2000), "Musical Belongings: Western Music and Its Low-Other", in Born, G. e Hesmondhalgh, D. (eds.), *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, pp.59-85.
- Mignolo, W.D. (1995), *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality and Colonization*, Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Mignolo, W.D. (2000), *Local Histories/Global Designs*, Princeton: Princeton University Press.
- Moore-Gilbert, B. (1997), *Postcolonial Theory: Contexts, Practices, Politics*, Londres, Nova Iorque: Verso.
- Newman, R. (1988), "Konkani Mai ascends the Throne: The Cultural Basis of Goan Statehood", *South Asia*, vol.11, n.º1, pp.1-24.
- Noronha, F. (1999) "Goa-Migration". Entrevista a Stella Mascarenhas-Keyes, Noronha, disponível em <http://www.goacom.com/news/news99/mar/msg00003.html> (acedido a 03.06.2010).
- Official site of the Secretary of Tourism of India* (disponível em: <http://www.webindia123.com/GOA/Tourism/intro.htm>, acedido a 03.06.2010).
- Official site of the Tourism Authority of Goa* (disponível em: <http://www.goatourism.org/>, acedido a 03.06.2010).
- Perez, R.M. (1997), "Hinduísmo e Cristianismo em Goa: Os limites da casta", in Brito, J. P., Perez, R. M. e Sardo, S. (coord.), *Histórias de Goa*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Safran, W. (1999), "Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return", in Vertovec, S. e Cohen, R. (orgs.), *Migrations, Diasporas and Transnationalism*, Reino Unido e EUA: Edward Edgar Publishings Ltd.
- Said, E. (1978), *Orientalism*, Nova Iorque: Random House.
- Sardo, S. e Simões, R. (1989), "O Ensino da Música no Processo de Cristianização em Goa", *Revista da Casa de Goa*, Lisboa: Casa de Goa, pp.3-11.
- Sardo, S. (1995), "A Música e a Reconstrução da Identidade: Um estudo Etnomusicológico do Grupo de Danças e Cantares da Casa de Goa em Lisboa", Tese de Mestrado, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Sardo, S. (1997), "Histórias Cantadas", in Perez, R.M., Sardo, S. e Brito, J.P., *Histórias de Goa*, Lisboa: Museu Nacional de Etnologia.
- Sardo, S. (2002), "Goa", in Arnold, A. (org.), *Garland Encyclopaedia of World Music: Vol VIII – South Asia*, Nova Iorque: Garland Publishers.
- Sardo, S. (2003), "Cantar em Português: O Papel da Música na Reconstrução da Identidade Goesa", in Castelo-Branco, S.E. e Branco, J.F. (orgs.), *Vozes do Povo*, Lisboa: Dom Quixote, pp.579-86.
- Site of the tourism associations of Goa* (disponível em: <http://www.tourismofgoa.com/>, acedido a 03.06.2010).
- Souza, P.R. (2000), "Goa is an Idea", *Meeting of the International Goans*, Panjim: 30 de Dezembro (comunicação oral).
- Spivak, G. (1990), *The Post-Colonial Critique: Interviews, Strategies, Dialogues*, Londres: Routledge.
- Spivak, G. (1999), *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Post Colonialism. Vanishing Present*, Cambridge: Harvard University Press.
- Stokes, M. (org.) (1994, 1997), *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*, Oxford, Nova Iorque: Berg. [Introduction]
- Super Goa.com* (disponível em: <http://www.supergoa.com/pt/>, acedido a 03.06.2010).
- The Goan Fórum* (disponível em: <http://www.colaco.net/1/goa-goans.htm>, acedido a 03.06.2010).
- Williams, S. (1998), *Tourism Geography*, Londres: Routledge.

■ Revendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos

Maria de São José Côrte-Real*

Resumo A música relaxa e desperta. A sua influência nos comportamentos humanos produz resultados por vezes inesperados até para os próprios. A performance do fado entre migrantes portugueses nos EUA em 1990, despertou reacções questionando identidade e representação da cidadania. Políticas culturais, reportórios musicais, detalhes performativos e opiniões individuais em ambiente migrante e radicado inspiraram a interpretação que proponho da interacção entre narrativas nacionalistas estabelecidas e experiências sociais renovadas em contexto transnacional. Argumento por uma interpretação da cultura musical no contexto migrante que contribua para o entendimento de relações interculturais no desenvolvimento social contemporâneo.

Palavras-chave Migração, cidadania transnacional, identidade, música, dança, fado.

Abstract Music relaxes and awakens. Its influence in human behaviours some times produces unexpected results even for the own. Fado performance among Portuguese migrants in the US, in 1990, awakened reactions questioning identity and citizenship representation. Cultural policies, music repertoires, performing details and individual opinions in migrant and non-migrant contexts inspired the open interpretation I propose of interactions between the established nationalist narratives and the renewed social experiences in transnational context. I argue for an interpretation of the music culture in migrant context that contributes towards an understanding of intercultural relationships in the contemporary social development.

Keywords Migration, transnational citizenship, identity, music, dance, fado.

* Investigadora Auxiliar, Programa Ciência [Fundação para a Ciência e Tecnologia] no Instituto de Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (saojose@fcsh.unl.pt).

Reverendo cidadania: migração e fado no jogo de identidades nos Estados Unidos

Maria de São José Côrte-Real

Introdução

A *Grande Noite de Fados*, regular entre migrantes portugueses nos EUA, incluía jantar, performance musical e recordação nacionalista. Estudei-a, notando a retenção sistemática de modelos musicais na performance. Comparei-a com o que acontecia em Lisboa, através da análise de reportórios; observação de detalhes performativos, material sonoro, carácter vocal e gesto individual e.o. padrões de comportamento expressivo observáveis entre músicos, artistas e audiências; analisei opiniões individuais e informação crítica dos performers e de alguns membros das audiências. O fado celebrava o passado, em tradição acomodada de representação nacional. Algo, contudo, constrangia o ambiente, sugerindo frustração. Marginal então, a estranheza é agora cerne do meu interesse. Que comportamentos denotaram esta sensação? Estariam frustrados? Quais seriam as razões? Como as manifestaram? Porque sentiriam tal? Poderia o sentimento ser produtivo?

Após estudar política cultural e expressão musical na transição da ditadura para a democracia em Portugal, onde o fado surgiu como categoria musical moldada por/para fins nacionalistas (Côrte-Real, 2000) tornou-se claro porque os participantes pareciam divididos nos seus sentimentos, dando-me a sensação que estranhei. Forças identitárias díspares agiam de modo a que a demonstração nacionalista planeada vacilava na experiência interpretativa da performance. Bem-estar, atenção ao outro, boa disposição e consciência crítica, entre outros, impondo-se sobre noções nacionalistas, sublinhando tristeza, solidão, submissão e ciúme, produziam efeito. Proponho uma interpretação do evento notando o papel dos comportamentos na performance e a multiplicidade de forças lidando com identidade individual, para assinalar a importância da performance musical na representação e na interpretação da cidadania.

Mente e corpo em performance ...

*Envolto em cobertores brancos dispostos lado a lado em várias filas deixavam um estreito corredor central. Era Penn Station em Nova Iorque pouco depois das 4h da manhã de 25.03.1990. Pessoas sem abrigo usavam o corredor protegido para dormir. Habitantes da cidade, corpos e respectivas mentes quietos davam ao espaço público um novo uso.*¹

As reacções da mente e do corpo no espaço público surgem neste estudo sobre performance musical e representação de cidadania. Redes complexas de memória in-

teragem com circunstâncias sociais novas condicionando o jogo de identidades que populações migrantes, ou não, vivem todos os dias. A movimentação crescente intensifica relações inter e intra-pessoais. A experiência de deslocação, enriquecida pelo contacto com a novidade, desafia cânones estabelecidos e leva-nos a questionar e refazer modos de vida. A referência à “aldeia global em que todos vivemos” requer reflexão sobre a validade da distinção de cidadania de base nacional. Neste artigo foco interações de identidade e suas ligações a padrões estabelecidos de representação de cidadania nacional. É meu objectivo assinalar a utilidade do estudo da música entre migrantes, e da performance do fado em particular, para observar nuances e significados da identidade como característica humana multipartida, performativa, fluida e adaptável, operando individual e colectivamente na vida de cada um.

A performance musical é um fenómeno multifacetado humano e dinâmico, envolvendo dimensões físicas, estéticas, sociais e simbólicas significativamente caprichosas, por vezes intelectualmente elaboradas, desafiando barreiras, ampliando a voz dos produtores e tocando os receptores. Mostra-se eficaz como símbolo de identidades múltiplas prestando-se à representação da cidadania na arena intercultural. Numa acepção do conceito de identidade, reconhecendo a sua fluidez e carácter performativo (Hall e du Gay, 1996; Baumann, 1996), apresento uma *Noite Portuguesa* anunciada como *Grande Noite de Fados* em Newark, em 1990. Informação para propósitos de referência foi recolhida em Lisboa, no contexto do fado para turistas nos restaurantes Adega Machado, fechado em 2009, após 72 anos de actividade; e Adega Mesquita, fundado em 1941 e ainda aberto.² Realizei trabalho de campo e de arquivo entre 1993 e 2000, baseado no Arquivo do SNI (Secretariado Nacional de Informação, depois Secretaria de Estado da Informação e Turismo) da anterior ditadura portuguesa.

Interações paradigmáticas de comportamento envolvendo mente e corpo, agindo em adversidade, mostraram dilemas de identidade que, questionando velhos cânones nacionalistas, abriram caminho a novas narrativas individuais de representação de cidadania. A perspectiva da Etnomusicologia, em que me insiro, estuda fenómenos musicais relacionados com, entre outros, o seu carácter híbrido e uso nacional. Textos inspiradores têm sido escritos acerca do papel da música no entendimento da mudança e na colaboração com a transformação social. Entre eles *Music and the Global Order* de Martin Stokes assinala a circulação através de fronteiras culturais e as dinâmicas musicais da intercultural (2004). Em tempo de movimentação massiva e mediação electrónica que elegeram a música como canal amplo de expressão, comunicação, divertimento e fim lucrativo, o uso político deste tipo de análise informada servirá o desenvolvimento humano colaborativo. A acção dos decisores no desenho de políticas públicas eficazes, considerando modelos ligando investigação, animação, experimentalismo e difusão musical (Carvalho, 2010) certamente beneficiará do fortalecimento de tal exercício.

A *Noite Portuguesa* foi fértil. Entrávamos no terceiro mês de contacto. Para além de ouvir, fruir o ambiente, comer, gravar discurso e reportório de fado, tomar notas e conversar para desenvolver estratégias de acção de entrevista, a minha observação participativa levou-me a níveis de interpretação, cujas pistas de descodificação e entendimento me tomam eventualmente algum tempo ainda. A *Noite Portuguesa* no restaurante Serra da Estrela³ em Newark, New Jersey próximo de Nova Iorque era, em 1990, bastante completa. Na comunidade portuguesa do Ironbound, é hoje ainda local de referência do fado nos EUA.

Como de costume, o jantar serviu-se ao som de música – do homem orquestra,⁴ por vezes um conjunto.⁵ Por volta das 23h entra o fadista e os músicos,⁶ a sala fica silenciosa, dá-se a primeira sessão de fado. Habitualmente eram três sessões de cerca de 30 minutos cada. Canções de dor, tristeza, decepção, ciúme, nostalgia do fado e ambiente pobre de Lisboa antiga eram cantadas à viola e à guitarra portuguesa. O estilo vocal era o mais aproximado possível de um modelo seleccionado de memória pré-migrante. No final da sessão, os performers deixavam o espaço do “palco”, sem qualquer tipo de estrutura elevada, ou mesmo a sala, e seguia-se música de dança. Com ela, o tom mudava radicalmente. A audiência dançava, ria e falava alto. O ambiente descontraído convidava à participação. Reinava a lambada na sua exuberância. Um ou outro êxito latino-americano e qualquer música popular portuguesa antes de nova rendição de lambada, incansável toda a noite. Os períodos de dança duravam mais do que os de fado, cerca de 50 minutos cada. Dança e fado alternavam como se após a tensão fosse vital o alívio para continuar o evento.

O anúncio era, como sempre, para uma *Grande Noite de Fados*, e toda a atenção encenada parecia concentrar-se neles. Contudo, a noite era claramente composta por duas partes diferentes aparentemente independentes. A mais participada e animada era a menos valorizada. Um modelo algo relacionado podia então, como hoje, observar-se em Lisboa, onde em algumas *Casas de Fado*, restaurantes para consumo turístico, sessões de fado são intercaladas com momentos encenados de dança folclórica. Em Lisboa, contudo, a audiência não participava. A maioria dos clientes nos restaurantes visitados no Verão de 1990 eram turistas, estrangeiros ou de outras regiões de Portugal, muito menos empenhados na performance do que os seus equivalentes nos EUA.

O meu estudo levou-me a negligenciar os períodos de dança, nos intervalos do fado. Apanhada no ambiente relaxado, usei-o para as entrevistas. Durante estes momentos participativos, de intensa reacção do corpo, recolhi, dos participantes, reacções da mente, comparativamente intensas, relativamente à interpretação das suas performances e fruições de fado. Como o foco do meu trabalho era então a retenção de modelos musicais na performance, os meus objectivos mostravam-se em sintonia com os anunciados pelos participantes. A minha atitude negligente perante a dança parecia mesmo bem vinda. A estratégia de trabalho de campo implicou dois

aspectos: a observação dos momentos relaxados de comportamento prioritário do corpo foi interrompida por interesses de pesquisa orientados para o produto anunciado do evento, fado; e as questões, solicitando resposta intelectual, beneficiaram do ambiente descontraído. A situação paradoxal nestes intervalos, quando informantes descontraídos tentavam produzir descrições analíticas controladas dos seus próprios comportamentos musicais, pode ter tido efeito nas inesperadas respostas que alguns comentários revelaram relativamente à motivação para performar fado e mesmo à sustentabilidade dessa forma de representação da sua cidadania portuguesa. Ressônâncias desta ambivalência, alimentadas por estudos posteriores de política cultural, expressão e categorização musical durante a ditadura (Côrte-Real, 2000), renovando o meu interesse na reflexão sobre a performance do fado em contexto migrante deram o mote para este artigo sobre interpretação da representação de cidadania.

A estrutura das sessões de fado era formal nos EUA. Tal como nos sítios visitados em Portugal começava com uma variação instrumental para viola e guitarra portuguesa. Depois o fadista – um ou dois contratados por noite – cantava cinco a sete fados. Ele/ela anunciava os nomes dos fados juntando os títulos dos poemas aos dos respectivos padrões de acompanhamento musical. Em certos casos venerava nomes de fadistas conhecidos que costumavam cantá-los. Por vezes o/a fadista motivava a audiência a acompanhá-lo/a num refrão. Isto acontecia nos últimos fados de cada sessão. Se houvesse fadistas na audiência, o que era comum, provavelmente participariam. Durante um intervalo os músicos verificavam a altura do seu âmbito vocal e na última sessão o fadista convidava-os formalmente a cantar dois ou três fados cada. Apesar do tamanho das salas não justificar, todos os fadistas usavam microfone.

Durante as sessões os fadistas e os músicos adoptavam uma postura estática, séria, como que entristecida, num modelo performativo que parecia sublinhar expressão intelectual sobre a corporal. A audiência adoptava também uma atitude formal e a sensação era como que de cumprimento de algum ritual de penitência, carregado de simbolismo. Como percebi dos participantes, a *Noite Portuguesa* era ocasião para expressão e reforço da identidade cultural de inspiração nacionalista, como actividade individual e de grupo. O simbolismo revelava-se na oposição entre o contexto e a estrutura da performance. Em contexto informal e até mesmo familiar – performers e membros da audiência conhecidos, alguns com fortes laços pessoais – a estrutura da performance era formal, previamente preparada e cordialmente executada. Quando um membro da audiência cantava, era formalmente convidado pelo fadista ao microfone, depois de ter sido solicitada a autorização do proprietário do restaurante. Houve noites em que, havendo apenas falantes de português o fadista se dirigiu à pequena audiência (cerca de 40 pessoas), no início da performance, em português, inglês e francês. O cerimonial, seguindo o modelo pré-migrante, dirigido a turistas estrangeiros em Lisboa, revelou uma das ambivalências do evento sublinhando distância entre participantes naquilo que diziam ser uma prática de aproximação.

Havia contudo participação. Nessa noite, como sempre, pouco natural. A audiência cantou partes de refrão de fados mais conhecidos e pediu fados específicos, como extra no final das sessões. Depois de algumas performances ficou a impressão de que a reacção era estereotipada. Houve sempre grandes aplausos, mesmo quando um instrumento ficou por acidente audivelmente desafinado, ou quando um cantor não foi tão bom como os outros. Depois de uma destas situações, como que a justificar o sucedido, o fadista confessou:

“Ela gosta de cantar, sabe. E nós somos todos iguais, temos os mesmos direitos... Ainda por cima não há assim tantos fadistas na nossa comunidade, então se não acolhermos os voluntários um destes dias não teremos fadistas de todo” (Miguel Valente,⁷ entrevista pessoal, Newark, 24.03.1990, in Carvalho, 1991:32)

A vontade de participar era notória. Alguns informantes sublinharam a importância do fado na comunidade como o que chamaram manifestação natural de “saudosismo” – a saudade portuguesa simbolicamente carregada, dita expressar sentimentos de unidade entre os participantes, e que, como parte de uma estratégia romantizada de propaganda nacionalista foi tida como impossível de traduzir exactamente noutras línguas. Estas performances pareciam mostrar um reforço de coerência cultural de identidade nacional do grupo para propósitos de representação de cidadania. Comentando a razão para tocar fado, um músico disse:

“É difícil de explicar, mas para mim o fado simboliza Portugal. Parece que diz que Portugal está aqui, conosco. É como o blues para os afro-americanos. Eles gostam dele como nós do fado. Se prestarmos atenção vemos que 90% dos nossos textos são textos tristes, são canções, são fados tristes que contam alguma coisa do passado. Cada fado tem um significado específico, qualquer coisa do dia a dia das pessoas... E porque isso é tipicamente português, é muito importante que o mostremos. É a maneira que temos de mostrar a nossa cultura. Não temos outras maneiras de o fazer...” (Fernando Costa, entrevista pessoal, Newark 13/04/90, Carvalho, 1991:78).

A referência à quantidade de canções tristes e ao facto de se relacionarem com o passado parece apresentar-se como motivo estranho para as manter no seu repertório. “Se prestarmos atenção...” diz, como se fosse talvez melhor não prestar. Podemos considerar que a experiência passada dos migrantes é dura e por isso não muito agradável de recordar. De facto, a explicação não tardou: “é tipicamente português, é muito importante que o mostremos. É a maneira que temos de mostrar a nossa cultura. Não temos outras maneiras de o fazer...”. A frase final, como desculpa, expõe certo desconforto como se a performance do fado fosse vista como uma obrigação a cumprir em representação da cidadania portuguesa.

Um dos poderes da música, visível na performance do fado, é o seu potencial de ligação dos domínios íntimo e público. A ideia de que o fado é uma expressão muito íntima, e que para o cantar e ouvir de modo satisfatório tem que se passar por expe-

riências tristes e dolorosas de perda ou ressentimento, foi expressa por diferentes informantes. A habilidade em mostrar convincentemente este aspecto em público era apontada como sinal de qualidade na performance. Neste sentido, a audiência apreciava e comentava a arte do/da fadista como parte do seu talento. Para ser considerado verdadeiro artista o fadista deve sentir o que canta em primeiro lugar. A qualidade sonora da sua voz é secundária neste contexto. Curiosamente, os conceitos de música e arte são de novo considerados separadamente neste contexto de performance de fado. As idades das audiências, assim como dos intérpretes, variavam entre cerca de 30 e 60 anos, sendo consideradas maduras na comunidade. Um membro da audiência sublinhou:

“Uma pessoa precisa de ser madura para entender realmente o fado. Tem que ter tido uma perda ou uma tristeza profunda na sua vida, outra mulher na sua vida, sabe?! Um desgosto amoroso ou qualquer coisa do género.” (Antónia, entrevista pessoal, Newark, 24.11.1990, in Carvalho 1991: 33).

Um dos fados mais ouvidos durante o meu trabalho de campo, foi o *Negro Ciúme*. Questionados acerca desta preferência, os/as fadistas referiram que quanto mais intimamente sentiam o fado, melhor o cantavam e percebiam. O aspecto emocional, diziam eles, tinha forte influência no processo de aprendizagem.

“O fado não pode ser ensinado. Está lá, ou não está lá de todo. O fado é um modo de vida, é um estado emocional” (Conceição Antunes, entrevista pessoal, Newark, 24.11.1990, in Carvalho, 1991:33).

Os temas do ciúme e do amor não correspondido, fortemente emocionais, tão comuns neste contexto, ligam de modo eficaz as reacções do corpo e da mente e as das esferas íntima e pública, em condicionantes expressivas das múltiplas identidades na performance. Tais condicionantes veiculam-se nas referências dos textos literário e musical assim como em componentes visíveis e audíveis diversas. Se a estas acrescentarmos as componentes palatais dos respectivos jantares, poderemos pensar na compleição e poder envolvidos nos comportamentos e sensações deste complexo símbolo de representação de cidadania portuguesa.

Apesar da maioria dos fados na comunidade serem tristes, relacionados com aspectos deprimentes da vida, e com a própria categoria de fado, havia textos menos pesados, referindo o estatuto migrante, cantados com a nostalgia da distância à terra natal. Finalmente, alguns textos relacionados com a cidade de Lisboa completavam o repertório. Apesar de cantados no mesmo contexto performativo, estes eram classificados como *marchas populares* por alguns participantes. Contrastando com o restante repertório do fado, estas canções apresentam tempo regular e rápido, e habitualmente tonalidade maior. A distinção feita pelos participantes entre as categorias musicais – fados e marchas populares – nem sempre era clara. Questionado acerca deste pormenor um dos músicos disse que as marchas eram os “fados

alegres” (Fernando Costa, entrevista pessoal, Newark, 13.04.1990). Esta opinião foi contudo refutada por outros que consideravam o fado inerentemente triste. Apesar de haver textos de fado novos na comunidade, eram tristes também. A maior parte do reportório eram velhos textos cantados sobre velhos padrões musicais, em consonância com o “estado emocional” que caracterizava “um modo de vida” a que chamavam “tipicamente portugueses”.

O que pensar então da alegria e exuberância do mesmo grupo de pessoas, na mesma *Noite Portuguesa*, durante os períodos de dança nos intervalos das sessões de fado? Correspondiam à maneira de ser, expressa como tipicamente portuguesa? Seriam menos portugueses então nestes períodos de dança do que nas sessões cantadas de fado? A febre da lambada, presente há algum tempo em Nova Iorque onde eu vivia, ouvida alto nos carros na Broadway, e nas lojas a que chamávamos latinas nas ruas, estava ao rubro pelo recente lançamento dos dois filmes *Lambada* e *The Forbidden Dance* de Joel Silberg e Greydon Clark respectivamente, a 18.03.1990. Os filmes, notou Jon Pareles no *The New York Times*, tinham em comum a promoção da escalante lambada como música de dança americana, e fazê-lo como um grito contra o racismo anti-mexicano em Los Angeles (1990). A canção tinha sido traduzida para 42 idiomas e a “febre da dança, envolvendo «undulating, bikini-clad rumps and female-groin-to-male-thigh contact»”, tinha conseguido resultados de venda excepcionais em muitos países, atingindo, como o quadro ilustra, 1.000.000 de vendas certificadas em França e na Alemanha:

Figura 1 – Informação de vendas da Lambada na Wikipedia

Country	Certification	Date	Sales certified	Physical Sales
Canada	Gold	February 28, 1990	50.000	
France	Platinum	1989	1.000.000	1.735.000
Germany	2 x Platinum	1989	1.000.000	
Japan	Platinum	1989		265.920
Netherlands	Platinum	1989	60.000	
Sweden	Gold	January 9, 1990	10.000	
Switzerland	Gold	1989	15.000	
UK	Gold	February 1, 1990	400.000	

Fonte: disponível em [http://en.wikipedia.org/wiki/Lambada_\(Kaoma_song\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Lambada_(Kaoma_song)), modificada a 09.04.2010 às 18:06h, acedida a 28.06.2010

A 29.05.1990 o *El Pais* anunciava a primeira actuação do Kjarkas em Madrid. O grupo boliviano, autor da canção *Llorando se fue* na origem da célebre dança, daria um concerto no Auditorio Nacional na presença da Rainha Sofia. A bilheteira, a favor da exploração arqueológica de Tiahuanaco, ia de 2.500 a 10.000 pesetas por entrada. O escândalo dos direitos de autor alimentava o sucesso. Os juízes decidiram que a canção, popularizada pelo grupo francês Kaoma, através da cantora brasileira Loalwa Brazera, era uma cópia de *Llorando se fue*, composta pelos irmãos bolivianos Ulises e Gonzalo Hermosa, tocada pelos Kjarkas em 1981 e registada em 1985 na Sociedade de Autores alemã (Tejada, 1990).

O sucesso da lambada na comunidade, atraindo todos, impossível de negligenciar nas reacções do corpo na *Noite Portuguesa*, era evitado nas nossas conversas. Como se pertencendo a mundos diferentes as duas culturas musicais presentes não pudessem relacionar-se. Não insisti e as minhas poucas referências foram ignoradas, como se para quem me aceitou como investigadora portuguesa do fado, não fizesse sentido mencionar este outro domínio. Questões de género, licenciosidade, relutância perante a diversidade, até o sentido de desrespeito perante a representação da cidadania portuguesa podem apontar-se como razões plausíveis para evitar *A Dança Proibida* nas nossas conversas.

Houve outras referências sistematicamente evitadas. Entre elas as relações entre fado e política, tanto nos esforços controladores da direita no passado mais longínquo da ditadura governando Portugal entre 1926 e 1974, quanto na sua libertação pelas acções de esquerda mesmo antes e já depois de 1974. Os mais famosos cantores Amália Rodrigues e Carlos do Carmo, eram também, talvez pela mesma razão, referências evitadas. As ausências sistemáticas foram significativas, apesar dos informantes reiterarem que música e política não se relacionavam de todo.

Os produtores envolvidos nestes eventos, donos de restaurantes, músicos e cantores, expressaram dois motivos principais para a performance do fado: claramente referidas, as preocupações com a sobrevivência do que denominaram “identidade cultural da comunidade portuguesa” e sua apresentação à sociedade estrangeira na qual se inseria; e menos abertamente, a esperança individual de fazer algum lucro. Princípios e modelos de propaganda nacionalista que construíram a categoria turística de música portuguesa “tradicional” guiavam as suas apresentações idealizadas para cidadãos americanos ou outros ocasionalmente visitando a comunidade. A escolha do reportório “típico”, caracterizado como “fadados tristes que contam qualquer coisa sobre o passado”, a estrutura das sessões de fado, o conteúdo dos comentários ao microfone, o menu do jantar e o ambiente formal foram directamente importados de um modelo então ainda presente em Lisboa em Casas de Fado para consumo turístico. Os clientes, contudo, durante o meu trabalho de campo, eram membros da comunidade migrante.

A comunidade esforçava-se por estabelecer uma tradição local que representasse ligação com o modelo bem sucedido que conheciam da situação pré-migrante. Envolvendo música e gastronomia associava-se ao espaço público comercial do restaurante, e – como depois percebi – tinha sido moldado, refinado e protegido pela política cultural ditatorial portuguesa. O esforço parecia bem sucedido. Durante o meu trabalho ouvi referências ao restaurante como o centro da tradição de fado, junto de Nova Iorque; reconhecido pelos fadistas na introdução das sessões, pelas audiências e por outros membros da comunidade. Folhetos nas montras de lojas locais na Ferry Street e anúncios no Luso Americano⁸ atestavam-no. No fado há cerca de 30 anos em vários restaurantes de Nova Iorque, New Jersey, Connecticut, Rhode Island e Massachusetts, um músico, construtor de guitarras, mencionou:

“Hoje o fado é mais apreciado do que há alguns anos atrás aqui nos Estados Unidos. É porque estamos a fazer isto como uma forma de tradição. No entanto, devo dizer que aqui (Newark) o fado é mais apreciado do que em Rhode Island e noutros estados. A maior parte das pessoas lá vem dos Açores. Eles vão lá com as mulheres e as crianças só para jantar, sabe?! Eles não sabem como apreciar fado. É indiferente para eles ouvir fado ou outra música. O verdadeiro centro do fado é aqui.” (António Rosa, entrevista pessoal, Newark, 24.03.1990, in Carvalho, 1991:79).

A realização da tradição, apresentada como obrigação cultural, era dita essencial para a identificação do grupo relativamente a outras comunidades migrantes na sociedade de acolhimento e na própria comunidade.⁹ Os informantes comparavam o significado do fado para os portugueses, com o do flamenco para os espanhóis e o do samba para os brasileiros, explicando a identidade nacionalista que representavam. Invariavelmente, noções locais de tradição eram relacionadas com conceitos como “estilo”, “identidade portuguesa” (sem explicação) e antiguidade de reportório. Era amplamente considerado entre os participantes, mesmo em Lisboa, que o fado e a música portuguesa tinham perdido a sua “identidade portuguesa” nas duas últimas décadas. Preocupado, um músico em Lisboa notava:

“Não há um estilo definido na música moderna portuguesa. A música portuguesa continua em busca do seu estilo, que não consegue encontrar. Antigamente havia um estilo determinado, um estilo verdadeiro. Hoje eles tentam coisas novas, mas caem nas coisas do passado outra vez. Não descobriram ainda nada novo e válido. E agora com a CEE (Comunidade Económica Europeia) as coisas estão ainda pior. Agora Portugal é apenas um país europeu, nada mais. Está vazio, na minha opinião, perdeu completamente a sua identidade, tal como a música portuguesa” (João Matos, entrevista pessoal, Lisboa, 29.08.1990, in Carvalho, 1991:80).

A decepção pela “perda de identidade da música portuguesa e do fado em particular” era comum aos contextos migrante e “radicado”, nos espaços públicos visitados. Os músicos pareciam unânimes. Contudo, a reacção expressa como “correcta”, não cor-

respondia aos indicadores de sucesso referidos. Não estava em consonância, com a “ótima” fase de recepção do fado referida pelo mesmo músico:

“Nós estamos numa fase ótima da recepção do fado. Está a melhorar desde há cinco ou seis anos. Eu tinha outra profissão, era designer de arquitectura, mas agora só toco guitarra.” (João Matos, entrevista pessoal, Lisboa, 29.08.1990, in Carvalho, 1991:73).

A decepção também não se percebia no estado de animação contagiante nas partes de dança da *Noite Portuguesa* em Newark. As reacções da mente e do corpo opunham-se nisso. Nem a animação do corpo na dança migrante, nem o sucesso financeiro referido chegavam para sobrepor a construção mental negativa que impedia a satisfação dos participantes com os resultados obtidos. Os papéis opostos do corpo e da mente competiam na mediação musical revelando os domínios íntimo/racional e público/físico da identidade neste contexto performativo. Sentimentos “estranhos” obscureciam a possível satisfação na representação da cidadania portuguesa através do fado não só na comunidade migrante nos EUA mas também em Lisboa.

... lidando com identidade ...

A discrepância entre as respostas racional e física aos estímulos musicais dos participantes naquela situação, sublinhou a pluralidade dos papéis da identidade apontando desordem ou inabilidade na sua interpretação. Não é fácil entender a identidade dinâmica e refinada de cada um no mundo em crescente diversificação, multicultural e em conseqüente demanda de abertura interpretativa. Com Appiah, nos seus comentários aos escritos de Amartya Sen, defendo que para entender a nossa identidade, precisamos de liberdade cultural “*para preservar ou mudar as nossas prioridades*” (Sen, 2006:113 in Appiah, 2008:346).

A “frustração” dos participantes do fado no grupo migrante português e noutros contextos, pude perceber mais tarde, resultava da velha “consciência nacional” oficial portuguesa. Havia ainda pedaços dela aqui e ali em mentes de muitos portugueses em 1990, resultantes do forte sentimento de pertença identitária nacional que a “política do espírito” ditatorial eficientemente infundiu nos menos críticos. O caso do fado foi especial no cenário musical para propósitos de identidade nacional e individual. Pela eficácia dos serviços ditatoriais, entre outros factores, pode considerar-se um instrumento supremo de subjugação do povo à ideologia nacionalista unitária do estado. O intuito político projectou-se com alcance inesperado.

Estes participantes do fado enfrentaram um problema que Amartya Sen conceptualizou como “*one of the central issues... how human beings are seen*” e como devemos nós ser categorizados. Como balançar, no processo, tradições herdadas e outras afiliações como as que envolvem políticas, profissão, classe, género, linguagem, lite-

ratura, ambiente social, gosto? (2006:150 in Appiah, 2008:343-44). Identidades escolhidas ou não, resultantes de múltiplas afiliações como cidadania nacional, lugar de residência, origem geográfica, emprego, hábitos alimentares, interesses desportivos, gosto musical, compromissos sociais, etc., fazem de nós membros de uma variedade de grupos. Condições e forças do passado e do presente, nem todas entendidas, construídas racional e emocionalmente, canalizadas através dos comportamentos do corpo e da mente interagiram no jogo de identidades que estes participantes viveram naquela como noutras noites, enquanto tentavam explicar as ligações entre o fado e a sua representação de cidadania portuguesa. A acção do corpo contra a reflexão condicionada da mente, desempenhou um papel activo na libertação do seu balanço identitário, através da dança latina proibida do dia.

De entre as observações acerca do carácter nacional, abundantes na ditadura, demonstrando mais do que interpretando, destaco uma de Jorge Dias sublinhando a ambiguidade do tema. Caracterizando o povo português, refere: “*é um povo paradoxal e difícil de governar. Os seus defeitos podem ser as suas virtudes e as suas virtudes os seus defeitos, conforme a égide do momento*” (1971:33 in Cabral, 2003:524). Apesar de poder centrar-se mais nas virtudes e defeitos, o facto é que chama a atenção para o significado do momento sugerindo abertura à acção interpretativa, condicionada pela “égide do momento”, isto é a protecção no poder nesse tempo e espaço específico.

Mais do que o fado e as minhas questões etnográficas, foi a “égide do momento” que prevaleceu. O corpo desperto pela dança enfrentou as narrativas nacionalistas aceites. O jogo de identidades no qual os participantes se envolveram fê-los questionar os seus papéis e interpretar o carácter nacional na sua representação da cidadania. O corpo conduziu a mente à versatilidade, abertura e diversidade da noção de identidade. Como se viram a si próprios? A questão que não lhes pus preocupava-os no seu discurso. A *Dança Proibida* fê-los passar da perspectiva “mecanicista-determinista” (Fonseca, 2008:16) para a performativa-diversificada da identidade. Usando a imagem de Bauman, reconheciam então, a passagem de peregrino a turista na sua interpretação da identidade. De previamente determinada a aberta e fluida (1996). O poder do comportamento presente do corpo na performance ultrapassava o da memória nacionalista racionalizada. As razões nacionalistas impunham-se ainda na cultura do fado no contexto migrante e as clivagens políticas, de esquerda e direita, sentiam-se ainda nas mentes.

Anterior à ditadura, a categoria do fado, moldada por desígnio nacional, serviu bem os propósitos nacionalistas do Estado Novo. Circunstâncias fortes, alheias ao seu controlo, ampliaram o uso ditatorial do fado: a origem romântica, a ligação ao destino e o carácter performativo. Aparentemente nascido no século XIX, na era dos nacionalismos exacerbados, foi reunindo características que serviram bem o propósito também nacionalista da ditadura. O louvor a virtudes passadas da pátria, dando voz ao povo, explorando o amor não correspondido de diferentes tipos, alimentou

sentimentos nostálgicos como tristeza e saudade. Este último explorado na mística contemporânea da saudade, uma das imagens virtuais do complexo nó afectivo que os portugueses construíram acerca de si próprios através do tempo (Moreira de Sá, sd:1) moldou-se na música, literatura, teatro, cinema e.o., produzindo referências para posterior leitura simbólica. O destino, no nome, agiu como representação extraordinariamente forte num país maioritariamente iletrado, dominado pela fé e o medo religioso de inspiração católica romana. Finalmente, o carácter performativo, combinado com as condições anteriores, fez do fado um canal extremamente eficiente ligando identidades individuais à consciência nacional construída.

Acções e estratégias concertadas de iniciativa ditatorial, adaptando o fado aos seus propósitos, incluíram limpeza dos textos dos mais diversos sentimentos críticos, através de meios censórios; promoção da veneração ao fado por parte do líder, Salazar, como da nação; e sua transformação em meio privilegiado de propaganda nacional, promovendo-o na indústria do entretenimento (rádio, discos, jornais, cinema, teatro musical, restaurantes para turistas e entretenimento e representação diplomática internacional). A grande diva Amália Rodrigues, referiu ela própria a sua manutenção forçada na actividade do fado por aquilo que verbalizou como “...quiseram-me para o fado”, deixando por dizer quem. Referia-se então ao poder da nação, deixando em aberto quem “a quis” para tal: agentes precisos de governação? Forças ambivalentes? Vontade do povo canalizada por meios da nação? (entrevista pessoal, Lisboa, 28.08.1990, in Côrte-Real, 2005).

Até o sublinhar da associação da tonalidade menor ao fado, e a prevalência do valor da categoria/padrão musical do Fado Menor foi objecto de acção governamental. Processada, entre outros, no regulamento de consecutivos concursos anuais de fado de âmbito nacional, envolvendo a maioria, senão todas as casas de fado licenciadas, nas chamadas *Festividades de Abril* (Côrte-Real, 2000, 2002 e 2008). Com intentos de propaganda turística estes eventos tinham lugar em recinto da festa, no restaurante do espelho de água, ainda existente, junto à Praça do Império em Lisboa. Curiosamente, a vencedora do último *Concurso de Fado Amador*, uma jovem pré-adolescente foi aceite a concurso no dia preciso da Revolução dos Cravos, 25.04.1974.¹⁰ Também curioso é o facto da canção de intervenção *Grândola Vila Morena*, de José Afonso, usada como sinal – na Rádio Renascença – para iniciar a acção militar do Golpe de Estado, ter sido indicada por um dos candidatos finalistas e aceite pelo juri para representar a sua proposta na categoria compulsória do fado menor (Côrte-Real 2000:408).

A acção política para moldar a consciência nacional através do fado foi tão efectiva que os resultados se mantiveram depois da queda do regime. A propaganda do regime sublinhou que o espírito molda e transforma os homens mais profundamente do que a força dos dominadores (Garnier, 1955:222). A política da revolução nacional, como denominou a revolução de 28.05.1926, fez-se na educação espiritual, apresen-

tada como “*guerra santa em defesa da liberdade humana, dos lares e dos altares*” (Caetano, 1941:123 in Côte-Real, 2000:28).

O desenvolvimento da sociedade portuguesa, nas várias frentes, foi dominado pelo nacionalismo, usado como força identitária de unificação em processos elaborados de construção cultural para erigir produtos como “consciência nacional”, “família nacional” (Ferro, 1946:II), “gastronomia nacional”, “folclore nacional” e “canção nacional”. A configuração monocultural da sociedade foi cuidadosamente edificada através de estratégias políticas diversificadas. A informação de identidade cultural, artística, e de lazer nacionalista era cuidadosamente transmitida no território nacional, metrópole, colónias/províncias e comunidades migrantes, através de ferramentas como periódicos vários e entre outros os livros *Portugal: Breviário da Pátria para Portugueses Ausentes*, SNI (1946), e *Vacances avec Salazar (Férias com Salazar)* (Garnier 1952). Os importantes canais mediáticos da indústria fonográfica, incluindo a radiofónica e a televisiva, entretanto massificados, até há pouco de difícil acesso, são agora alvo de estudo e de gradual disponibilização de arquivos, revelando a história recente.

Com o advento da democracia, em processo, a tendência desenvolve-se lentamente para uma configuração mais multicultural. A nova Constituição da República Portuguesa (1976) proclama no artigo 73 “a democratização da cultura”. Na última revisão (2005) o texto do artigo relativo a educação, cultura e ciência refere “o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural”.¹¹ Esta medida como outras contrasta com a política constitucional ditatorial (1933) que impunha a coordenação do estado no domínio das artes e das ciências (Artigo 43,2 in Corte-Real, 2000:15).

A construção ditatorial da nação, concebida a partir do princípio da identidade nacional, cujo principal objectivo era a subordinação de todos os interesses individuais ao bem comum, ao interesse da pátria¹² (Salazar, 1961:227) desenvolveu um sistema consistente de organização social – o corporativismo. De acordo com os seus seguidores, o sistema corporativo, uma solução de ordem social e moral, reconhecia as várias sociedades humanas nas quais o homem participa. Desde a família, a comunidade organizada administrativamente em freguesias e municípios, a profissão organizada em corporações incluindo associações de empregados e empregadores, até à nação e à igreja, respeitando a hierarquia dos objectivos sociais da substância ao espiritual, e do particular ao geral, tomava o interesse nacional como a expressão suprema do bem comum. É a ideologia do nacionalismo integral. Em termos jurídicos, segundo Marcelo Caetano, o primeiro-ministro seguinte, significa a integração de todos os modos de vida social da nação – com os meios necessários para a realização dos seus próprios objectivos – na constituição política do Estado (1941:55). Numa conceptualização militar, tão ao gosto do Estado Novo, a nação era apresentada como “*um exército que marcha, animado pelo espírito de unidade, para a realização do ideal comum*” (1941:133, in Côte-Real, 2000:24). Com tal estratégia,

o Estado controlava todo e qualquer movimento singular da sociedade, moldando deliberadamente, como Salazar sublinhou em 1929, um novo espírito e uma nova mentalidade (Salazar, 1961:38). A universalidade das funções do estado foi claramente mencionada pelo ditador num discurso acerca dos princípios fundamentais da revolução: “*o estado tem o direito de promover, harmonizar e controlar todas as actividades nacionais*” (1961:81, in Côte-Real, 2000:24). O sistema necessário para operar a “renascença nacional”, altamente hierárquico (Ferro, 1933:XXXV) foi construído sobre a noção de um povo português acéfalo, “*uma massa de homens ansiosos por comando e protecção, bons para todos os tipos de empreendimento, tão sacrificados por tantas aventuras*” (Caetano, 1941:34, in Côte-Real, 2000:27).

A política cultural representou uma preocupação central do Estado Novo. Promovida pela política do espírito foi introduzida no cenário português pelo jornalista António Ferro, numa famosa série de entrevistas a Salazar em 1932. O conceito de política do espírito é uma construção centro europeia cujas origens se reportam aos escritos de Napoleão. Ferro traça a implementação do conceito nas suas diferentes vertentes, sublinhando os casos russo e italiano, prevendo a sua implementação no contexto político português. “*Em França, na Itália, na Rússia, na Alemanha, em Inglaterra e mesmo nos Balcãs, o Estado reconhece a política do Espírito e realiza-a, com amplitude, protegendo moral e materialmente todas as iniciativas literárias e artísticas*” (Ferro, 1933:274). Notando a importância política da expressão musical como força motriz privilegiada junto das emoções humanas, Ferro refere que: “*de todas as artes, a música é aquela que exerce maior influência nas paixões, aquela que o legislador mais deve encorajar*” (1933:275, in Côte-Real, 2000:83). Com este propósito em mente, prestaria particular atenção à expressão musical em Portugal. A música, especialmente com texto literário, e o fado em particular, iria ocupar um lugar significativo na política cultural do Estado Novo. Moldada pelo carácter conservador, a consciência governamental dos poderes da expressão musical promoveria a sua estagnação a vários níveis.

Durante a Segunda Guerra Mundial e no pós-guerra o fado foi usado como instrumento de propaganda para ilustrar a existência “pacífica” do povo português. Privado de visão crítica graças à acção censória vigorosa, era apresentado como a expressão popular urbana doce de atracção portuguesa. A imagem difundida pelo governo no livro *Férias com Salazar* da jornalista francesa de origem belga Christine Garnier (1952), sublinha o gosto pelo fado e a política do espírito como condição de reconstrução nacional (1952:234).¹³

A estagnação generalizada, infundida sistematicamente, foi valorizada para propósitos políticos turísticos. O anúncio de página inteira da Swissair na secção de viagens do *New York Times* a 18.02.1966, mencionando que “*Portugal is Europe before it changed*” é ilustrativo. Um pequeno texto alude ao fado, “*the beautiful songs of Portuguese women... heard in cafes*” e aos “*old fishermen mending nets...*”. A es-

tratégia, para atrair interessados na eventual pureza da vida exótica de um passado pobre europeu, deve ser vista como justificação do atraso generalizado do país. Difundida através de tão eficientes canais, a valorização das construções, reportórios e práticas do passado, como representações nacionais puras e verdadeiras, iria deixar profundas influências no imaginário que muitos portugueses aprenderam a associar à sua identidade.

A sobrevalorização dos reportórios do passado no fado era visível no grupo migrante em Newark. Havia uma forte reacção contra a inovação. Os fadistas locais construíam o seu reportório sobre fados antigos, chamados “verdadeiros”, “tradicionalistas” ou “típicos”; os fadistas visitantes, convidados de Portugal eram habitualmente seleccionados entre os mais velhos e entre aqueles que cantavam os fados mais antigos; os discos e as cassetes vendidos nas lojas eram também de fadistas seniores, alguns já retirados ou desaparecidos. A negação da inovação foi referida pelos participantes:

“As pessoas vêm aqui para ouvir fados e canções antigas, eles não querem ouvir coisas novas. Eu não lhes dou fados antigos porque eles os pedem. Eu dou porque eu não canto canções novas, ok?! Eu recuso-me a cantar fados novos, eles não têm significado para mim. E assim eu sinto-me bem, porque eu sei que vou cantar para eles o que eles gostam de ouvir. Alguma coisa que lhes faça lembrar tempos passados, a sua infância, a sua terra.” (Miguel Valente, entrevista pessoal, Newark, 24.03.1990, in Carvalho, 1991:81).

A reacção dos participantes evitando referência aos cantores de fado famosos Amália Rodrigues e Carlos do Carmo, mesmo quando interpelados acerca de grandes vozes e eventuais influências que pudessem representar, pode ter sido também determinada pela acção inovadora que os dois desenvolveram relativamente ao reportório do fado. Ambos trouxeram novidade, desafiando a sua identidade. Carlos do Carmo fê-lo de propósito, repondo no fado a imagem do homem na sociedade. O seu disco *Um Homem na Cidade* (LP, UPAV 1977) (União Portuguesa de Artistas de Variedades) ilustra esta perspectiva. Considera preocupações de política democrática, promovendo cidadania. Aponta para a inovação nos textos, de José Carlos Ary dos Santos, com visões novas e apelativas da cidade; e no uso inovativo do material sonoro, com algum desafio melódico, harmónico e formal. Este domínio sónico inovador, referido como fado novo na comunidade migrante, era ligado à imagem dos sons de Abril, das canções de intervenção emergidas em torno da revolução portuguesa de 1974.¹⁴

Amália Rodrigues, por outro lado, apesar de ter introduzido alguma inovação propositada no fado, foi, nas suas próprias palavras, surpreendida pela opinião daqueles que ouviam as suas actuações. Amália sublinhou que foram as suas audiências que introduziram a maior inovação na definição, chamando fado a todas as canções que cantava.

“Eu posso cantar um malhão¹⁵ ou um vira,¹⁶ ou mesmo uma simples canção; todos a vão considerar um fado...” (entrevista pessoal, Lisboa, 28.08.1990, in Carvalho, 1991:67).

Novos significados desafiaram a identidade do fado. Se até então podia ser considerado “*um género musical, definido dentro de certos limites em termos de formato da canção, tempo, padrões melódicos, harmónicos e rítmicos, temática literária e instrumentação*”, de então para cá, estilo vocal e referências de Amália noutros aspectos interpretativos passaram a ser características definidoras da categoria (Carvalho, 1991:67-8). A elasticidade que estes intérpretes deram à identidade do fado não foi bem aceite por aqueles que o viam como referência do passado, objecto dos propósitos nacionalistas da política cultural do Estado Novo.

No contexto migrante de Newark, as condições expressas como motivações para a participação no evento: gosto pelo reportório antigo, preferência pelos assuntos tristes e os temas do passado, agindo de acordo com a categorização conservadora do fado, não se ajustavam ao outro reportório musical presente na mesma noite. A intensidade da participação deixou, no entanto, a impressão de que a audiência se identificava mais com a dança da lambada do que com o canto do fado. Os domínios contrastantes, coexistindo no evento, resultaram respectivamente de narrativas passadas aceites, de inspiração nacionalista e sujeição mental ou de experiência contemporânea de motivação intercultural e atracção corporal. Ambas produziram essência para estratégias de pertença identitária, observáveis na solidariedade expressa pelos participantes em ambas as partes da performance. Contudo, um dos domínios serviu para representar a identidade nacional portuguesa e o outro não. É possível que esta inferência faça parte da causa para a frustração expressa pelos participantes? Porque é que um domínio performativo que interessa e promove solidariedade, motivando identidade dentro do grupo de pessoas portuguesas não pode ou não deve ser considerado motivo para identidade portuguesa? Quais são as restrições para que um grupo de pessoas portuguesas em Portugal ou noutro ponto do mundo escolha um domínio de pertença identitária? Pode esta identidade ser considerada portuguesa? Quem ou o quê determina a portugalidade da identidade portuguesa?

Dos diversos e complexos domínios implicando diferentes papéis da identidade observados a partir da situação descrita, é possível interpretar que, para este caso:

- O raciocínio lidando com e eventualmente seleccionando entre identidades pluraes, uma noção defendida por Sen (in Appiah, 2008:346), pode implicar reflexão mental e experiência corporal; ambos podem apontar para sentidos opostos, e o aparentemente menos racionalizado pode prevalecer;
- Inaptidão na defesa do que é “oficialmente” anunciado como a identidade escolhida pode indicar que assim não é. Nomes, circunstâncias e diferentes ligações evitadas podem considerar-se indicadores plausíveis de contrariedade;
- Relutância na aceitação do bem estar como parte da identidade de cada um pode comprometer a condição a um ponto extremo tal que implique identificação involuntária, ou identificação com algo não desejado;

-A “égide do momento” (Dias, 1971:33 in Cabral, 2003:524), mudando no tempo e no espaço, requer constante actualização relativa aos domínios de interesse da identidade individual, de grupo e de país ou nação.

... para representar cidadania

Diferentes povos têm usado diferentes princípios de organização, e a cidadania, conceito milenar europeu, resiste no tempo e no espaço adaptando-se, não sem experiências trágicas e atraso desumano, às necessidades em mudança na vida quotidiana. Os sistemas principais de representação latina, *jus sanguini* e *jus soli*, respectivamente o direito do sangue e o direito do solo, têm coexistido nas políticas que diferentes estados produzem para determinar direitos de cidadania. De quem nascemos e onde, valorizando a primeira experiência de corpo e espaço de cada um, tem sido até aqui determinante para a organização das nações, estados ou países,¹⁷ a maioria dos quais fundados em velhas partes previamente de outros. Em ambientes contemporâneos, complexos e em mudança, contudo, quem nós somos e onde estamos, depois do nascimento porém, e em diferentes fases da vida, tem motivado reflexão e estudo acerca das noções de identidade e cidadania. Estas, por seu turno, são pertinentes para delinear políticas em mudança, de cuidado e organização do Estado. As Ciências Sociais, incluindo a Antropologia, os Estudos Culturais e a Etnomusicologia têm produzido discernimentos teóricos para o estudo do comportamento humano representativo de estratégias de identidade básicas para a vida em sociedade. Fazendo parte do interesse no estudo dos processos e dos produtos da performance musical desde a década de 1980, a noção de identidade tem sido revista na literatura etnomusicológica, entre outras por Timothy Rice (2007, 2010). A migração, na sua crescente manifestação, aliada a outras tendências globalizantes como a mediação electrónica reduzindo potencialmente as distâncias e multiplicando os contactos, mostra problemas, imprecisões, deficiências e enormes lacunas na organização das nações, reclamando medidas de revisão profunda e urgente de princípios de estado estabelecidos.

A noção de cidadania, qualidade de ser cidadão, habitante da cidade no gozo dos direitos civis e políticos de um estado livre,¹⁸ está sob observação atenta. Sendo há muito central para as Ciências Jurídicas, tem-se tornado significativa para as Ciências Sociais, Humanas e Educacionais nas sociedades democráticas contemporâneas. Implica relacionamento político e jurídico entre o indivíduo e o estado e é um direito fundamental. O liberalismo e o multiculturalismo, concebidos principalmente nas lutas sociais dos esforços dos migrantes, têm enriquecido e desafiado o conceito.

Questionando cidadania como forma de inclusão, Halfmann nota a sua excentricidade: “*Citizenship is an odd form of inclusion as compared to membership in other social systems because it combines universalist and particularist criteria in the same*

process of inclusion. Citizenship is attributed to all individuals equally, but only insofar as they belong to a particular nation-state. This inclusion in the political system originates from the formula of the Human Rights Declaration of the French Revolution, which stated that every individual [excluding women]¹⁹ has a right to be a member of a “nation” (1998:514).

A fusão da “nação” com o estado, sublinha Halfmann, torna a cidadania diferente das formas de inclusão noutros sistemas sociais modernos cujo universalismo não é restrito aos nacionais. As noções de cidadania e de nacionalismo precisam de atenção renovada continuamente. Políticas implementadas por todo o mundo são desafiadas por medidas insatisfatórias relativamente à observação do relacionamento entre propostas dos Direitos Humanos e ordem democrática mundial praticada. As experiências dos migrantes têm sido cruciais para ilustrar a necessidade de revisão de velhas práticas e mentalidades. Os fenómenos musicais, na produção como na recepção, desempenham papéis significativos questionando tendências sociais que atrasam a eficácia intercultural.

A ideia de associado, na base da noção de cidadania, relacionando pessoas e direito de propriedade de lugar a vários níveis, ainda essencial na organização actual dos estados, transporta em si a necessidade de representação simbólica. Esta representação é um modo de mostrar aos outros a condição de ser membro de uma entidade – o estado neste caso. Esta condição de pertença, conhecida como identidade, sujeita em muitos casos a um número e a um conjunto de informação, tornados públicos num cartão, encontra uma fase turbulenta no processo de migração. Os cientistas sociais têm reconhecido e expressado a fluidez e o artifício da noção de identidade, ligando os interesses individual e nacional, não só em contextos migrantes mas também nos outros contextos de vida (Baumann, 1996, entre outros). Contudo, a vida pública parece em muitos casos relutante ao reconhecimento dessa fluidez e necessidade de cuidado informado. A academia e a sociedade mostram a sua distância neste caso como em muitos outros. A documentação e análise de situações específicas, neste caso envolvendo música e o fenómeno do fado, ajudam a perceber algumas das falhas na interpretação da cidadania e particularmente da representação da cidadania portuguesa. Estas falhas sublinham contradições entre os novos interesses sociais das pessoas, gostos, preferências e necessidades, e os velhos significados que forças sociais efectivamente implementadas projectaram através de políticas organizadoras de identidade entretanto ultrapassadas.

As estratégias governamentais para lidar com a cidadania têm mudado em Portugal nos últimos anos. Entre as mais expressivas encontra-se a nova regulamentação da Lei da Nacionalidade (1981)²⁰ que entrou em vigor a 15.12.2006. Valoriza *jus soli*, no caso daqueles nascidos em território português, para a atribuição e aquisição de nacionalidade. Este critério importante baseou-se na European Convention on Nationality (1997) que declara no seu segundo artigo que “*nationality means the legal bond*

between a person and a State and does not indicate the person's ethnic origin".²¹ As novidades produziram efeito e os números oficiais para a nova nacionalidade portuguesa cresceram significativamente: quatro vezes mais estrangeiros pediram, no primeiro semestre do ano, um bilhete de identidade português, de 4.146 em 2006 para 17.185 em 2007 (Neves e Spranger, 2007). Índices e relatórios internacionais tais como o *MIPEX, Migrant Integration Policy Index*, do British Council e do Migration Policy Group (2005-07), aplaudem as políticas portuguesas. Neste caso, especialmente em termos de reunião familiar, direitos associados a residência de longa-duração, informações governamentais activas sobre participação política, acesso a nacionalidade e esforços de anti-discriminação. Relativamente a percepções públicas em Portugal, e dando à estatística o valor subjectivo que deve ter, o relatório reporta percentagens animadoras relativamente a direitos sociais dos migrantes.²²

Rosário Farmhouse, Alta Comissária para a Imigração e Diálogo Intercultural, refere a experiência da diáspora portuguesa, e a relação próxima com as associações migrantes para o desenvolvimento significativo destas políticas. Tendo uma experiência ainda jovem como país de imigração, oficialmente considerado hospedeiro apenas nos últimos quinze anos, Portugal luta por um desempenho eficaz neste domínio. A estratégia tem sido de integração, e para além da nova regulamentação da Lei da Nacionalidade, foi aprovado um *Plano para a Integração dos Imigrantes* em 2007, com 122 medidas concretas envolvendo 13 Ministérios.²³

A necessidade de considerar experiências múltiplas de populações migrantes, tanto portugueses fora como outros estrangeiros em qualquer país, tem sido valorizada a muitos níveis, e os documentos constitucionais reflectem esta posição até certo ponto. O conceito de cidadania é aberto, dinâmico e sujeito a constante revisão e reconhecimento. O papel da parceria internacional na definição da cidadania portuguesa é sublinhado na Constituição da República Portuguesa (1976). Na sua sétima, e última, revisão (2005), o texto aponta para princípios de igualdade e direitos fundamentais nos artigos relacionados com cidadania como princípio fundamental e com princípios gerais de direitos e deveres fundamentais com ela relacionados.²⁴

Condições supranacionais, forças de governação para além do estado, agem na Constituição Portuguesa, tal como noutras, protegendo os cidadãos. Junto com a Declaração Universal dos Direitos Humanos, as Constituições são, como Dieter Christensen refere: *"nuvens protectoras do sol escaldante do quotidiano para muitos"* (conversa pessoal, 2010). A complexidade destas forças de governação ilustra-se no processo falhado da Constituição Europeia em 2005, rejeitada em França em referendo nacional. A crescente desterritorialização e atomização do poder na UE, devida à globalização e a tendências pluralistas migrantes, entre outras, é apontada por analistas e cientistas sociais, há já algum tempo, como argumento principal para a renovação constitucional (Zagrebelsky, 1992; Everson, 1998; Shaw, 1999; Poiars Maduro, 2000; Vila Maior, 2006). A desconstrução do constitucionalismo requerida pela integração europeia, sublinha Poiars Maduro, pode promover uma aplicação alargada dos seus

ideais democráticos (2000:2). Analisando a situação após a tentativa falhada, Vila Maior compara o constitucionalismo tradicional centrado no estado com um novo, *"já pós-moderno, inclusivo e aberto à evolução da ciência política, ultrapassando para além da inexorável realidade do Estado"* (2006:298).

O Relatório do Desenvolvimento Humano das Nações Unidas, sublinha o potencial da circulação transnacional, defendendo a valorização de benefícios da diversidade visíveis no comportamento expressivo de migrantes. A liberdade de acção, *"the freedom to act in pursuit of personal goals and well-being"* é referida como uma fonte de empoderamento *"empowerment, civic rights and participation"* promovendo bases para respeito social, *"the social bases for self-respect"* (UNHDR, 2009:60). A importância de ter uma voz, *"having a voice – and having that voice heard"* é sublinhada como um modo de desenvolver ganho capital denotando que *"decentralization and democratization"* promovem assim *"opportunities to lobby and to make incremental gains"* (2009:87). O reconhecimento da acção dos migrantes, de que *"migrants can affect the ethnic and cultural diversity of a society, literally changing the face of a nation"*, e particularmente que *"in countries with a long and proud history of independence and a strong sense of national identity, the arrival of newcomers may pose more challenges"* (2009:91), é relatado como facto de que no impacto da migração *"there is no evidence of significant adverse economic, labour market or fiscal impacts, and there is evidence of gains in such areas as social diversity and capacity for innovation"* (2009:92). Estas constatações, valorizam o significado do comportamento expressivo dos migrantes no quadro da nova concepção de cidadania que, tal como a necessária Constituição Europeia, irá desejavelmente desenvolver-se para além das fronteiras de estado, motivando novos modelos de organização das sociedades nas quais a experiência dos que migram e se expressam através de práticas performativas seja de uso efectivo para a acção política.

Conclusão

Questionando modos de organização social, reveem-se noções de cidadania e questões de constitucionalismo nacional e supranacional. Os estudos sobre temas de identidade, observados em cenários performativos como o da *Noite Portuguesa* entre migrantes em Newark são significativos pela sua versatilidade.

Os comportamentos expressivos musicais são caracterizados por realização multi-paralela, dinamismo, fusão e referência física, emocional e racional. No caso do fado, a relativa longevidade e a representação social, envolvendo referência simbólica, podem considerar-se plataformas de observação, análise e entendimento intercultural.

As reacções do corpo e da mente, apontando em sentidos opostos em circunstâncias como preferência de som musical, selecção de referências líder e reflexão sobre a

pertença identitária de cada um, parecem significativas na discussão da cidadania, implicando abertura à diversidade, criatividade e empreendimento colaborativo na experiência interpretativa.

Contribuindo para o conhecimento do fado, este texto testemunha significados da atividade musical migrante promovendo prática intercultural. A análise de situações transnacionais como esta pode inspirar decisores nas suas revisões da concepção de cidadania. Tendo alertado aqueles migrantes para o carácter da sua própria identidade, o fado desempenha um novo papel: mostrar a abertura e o carácter pessoal do fenómeno de identidade, básico para a noção de cidadania.

Notas

¹ A imagem, retida do tempo do meu ano de trabalho de campo sobre performance do fado entre migrantes portugueses em torno de Nova Iorque, para a minha Tese de Mestrado em Etnomusicologia na Columbia University sob a orientação de Dieter Christensen, revisitou os meus pensamentos agora que lido com a representação da cidadania.

² Informação disponível em <http://www.adegamesquita.com/> [acedida a 07.06.2010].

³ O nome do restaurante foi alterado neste texto, por privacidade.

⁴ *Homem orquestra* era a designação local para o teclista que se considerava localmente poder dar a música de um conjunto inteiro.

⁵ *Conjunto* significa, neste caso, grupo musical.

⁶ Os conceitos de *fadistas* (cantores de fado) e músicos (tocadores de viola/guitarra e guitarra portuguesa), usados na comunidade migrante como nas cenas observadas em Lisboa, mostraram que *músico* era aplicado apenas aos que tocavam instrumentos musicais. Os cantores eram referidos como *fadistas* ou *artistas* marcando a diferença entre um músico e um cantor ou artista. Esta distinção separava também aqueles que “sabiam música” no sentido de dominarem conhecimento de teoria musical relacionada com detalhes do sistema tonal e técnicas performativas nos instrumentos, dos que dominavam apenas a parte associada à melodia cantada, os textos literário e musical e a sua “história”. Esta distinção tornada visível também na experiência da performance relativamente à atitude perante a audiência, estado emocional e localização no espaço de palco entre outros, marcava também a diferença entre o lado mais técnico/científico e menos emocionalmente empenhado por um lado, e o mais “artístico” e emocionalmente empenhado da performance do fado, por outro.

⁷ Os nomes dos informantes foram alterados neste texto, por privacidade.

⁸ Jornal publicado em Newark desde 1928. Sendo o jornal português mais lido nos EUA, é editado duas vezes por semana desde 1988. Está disponível *on-line* em <http://www.lusoamericano.com/default.aspx>, acedido a 20.05.2010.

⁹ Outros membros na comunidade aderiam explicitamente a outras culturas musicais. A dos *ranchos folclóricos*, estudada por Soeiro de Carvalho (1989-90) é disso exemplo. Alguns participantes do fado também lamentavam a distância dos jovens que preferiam a música pop.

¹⁰ Documentação não catalogada no Arquivo do SNI/SEIT, Pendão; consultada em Abril de 1994 [Côrte-Real, 2000:407].

¹¹ 1. Todos têm direito à educação e à cultura.

2. O Estado promove a democratização da educação e as demais condições para que a educação, realizada através da escola e de outros meios formativos, contribua para a igualdade de oportunidades, a superação das desigualdades económicas, sociais e culturais, o desenvolvimento da personalidade e do espírito de tolerância, de compreensão mútua, de solidariedade e de responsabilidade, para o progresso social e para a participação democrática na vida colectiva.

3. O Estado promove a democratização da cultura, incentivando e assegurando o acesso de todos os cidadãos à fruição e criação cultural, em colaboração com os órgãos de comunicação social, as associações e fundações de fins culturais, as colectividades de cultura e recreio, as associações de defesa do património cultural, as organizações de moradores e outros agentes culturais.

4. A criação e a investigação científicas, bem como a inovação tecnológica, são incentivadas e apoiadas pelo Estado, por forma a assegurar a respectiva liberdade e autonomia, o reforço da competitividade e a articulação entre as instituições científicas e as empresas [Constituição da República Portuguesa].

Disponível em: <http://www.portaldoeleitor.pt/Documents/DecretosLei/constituicao-republica-portuguesa-2005-integral.pdf>, acedido a 27.05.2010.

¹² *Pátria*, o conceito latino para país de origem, significando terra dos pais, foi abundantemente usado nos escritos e discursos ditatoriais de Salazar. Sublinhando o seu significado moral e autoritário, o conceito foi ligado à acção do governo, sempre para o bem da nação, perante a qual todos os cidadãos deviam obedecer acriticamente. Uma ilusão deste procedimento pode observar-se na formato conclusivo de todas as cartas oficiais: *A Bem da Nação*.

¹³ “- A doçura de uma existência tranquila... Repeti estas palavras com melancolia. Penso nas flores, nas fontes e nas pessoas que passeiam sossegadamente em Lisboa. Lembro-me das noites em que homens silenciosos vêm sentar-se num miradouro para contemplar as luzes da cidade, enquanto os fados se cruzam de rua para rua. Em Portugal, o povo ainda tem tempo para se comover e conserva o prazer do sonho. [...] A experiência ensina-nos, prossegue Salazar, - que uma actividade económica mais intensa, os maiores progressos técnicos, as mais profundas reformas sociais deixam intactas as qualidades do nosso povo se, por meio de cuidados atentos, nós soubermos manter os corações puros e os pensamentos sãos. Por isso nós colocamos o espírito acima de tudo.” [Garnier, 1955: 221, in Côrte-Real 2000: 99].

“L'esprit? Voici peut-être le mot clef. Celui qui définit le mieux la politique de Salazar. Pour lui, en quelque domaine que ce soit, tout est projection de l'esprit. Il pense que l'esprit façonne et transforme les homes plus profondément que ne le peut la force des dominateurs. N'a-t-il pas même dit, une fois, que la paix est surtout oeuvre de l'esprit? - Cette condition posée, dit Salazar, nous poursuivons le plus rapidement possible notre oeuvre de reconstruction nationale.” [Garnier 1952: 233-34].

¹⁴ Para uma análise desta perspectiva ver Côrte-Real (1996:141-71).

¹⁵ Um tipo de canção/dança do domínio do folclore ligada ao trabalho rural.

¹⁶ Um tipo de canção/dança do domínio do folclore ligada a um detalhe coreográfico.

¹⁷ Apesar das noções de nação, estado e país poderem ser consideradas sinónimas para denominar um território particular com o seu governo próprio. Devido às políticas ditatoriais nacionalistas que governaram países europeus durante o século XX, o termo “nação” aparece neste artigo especialmente ligado a esta carga ideológica.

¹⁸ Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, disponível em <http://www.priberam.pt/dlpo/>, acedido a 15.04.2010).

¹⁹ Dos tempos da Grécia Antiga, as mulheres não eram consideradas cidadãs devido à sua pertença ao espaço *oikos* (a casa) em vez do espaço *polis* (a cidade-estado).

²⁰ É importante notar que a prática vivida e a teoria escrita, no caso da cidadania portuguesa como noutros, são instâncias diferentes e que os sentimentos e construções de identidade individual não se registam nas leis dos países. Com o advento da democracia, a Lei da Nacionalidade Portuguesa, Lei n.º 37/81 de 3 de Outubro – Lei da Nacionalidade, [disponível em http://www.cidadevirtual.pt/cpr/asito1/37_81.html, acedida a 27.05.2010] tende a privilegiar *jus sanguini*, enquanto a primeira, de 1959, tendia a privilegiar *jus soli*. Contudo, têm sido introduzidas algumas mudanças, as últimas em 2006. Mudanças à Lei da Nacionalidade, Lei Orgânica n.º 2/2006, de 17 de Abril, continuam a privilegiar *jus sanguini* [disponível em http://www.pgdilisboa.pt/pgd/leis/lei_mostra_articulado.php?nid=735&tabela=leis&nversao, acedido a 27.05.2010].

²¹ European Convention on Nationality, Strasbourg 06/11/97 [disponível em <http://conventions.coe.int/Treaty/en/Treaties/Htm/166.htm>, acedido a 27.05.2010].

²² “The Portuguese express some of the highest support for equal social rights for migrants (69.3%) and for the right to family reunion (72.2%). 45.2% believe that migrants should be able to become Portuguese citizens easily. Six in ten Portuguese think diversity to be an enrichment, although a significant one in ten do not know. 32.2% did not know that ethnic discrimination in the labour market is illegal. Only 37.8% believe that Portugal is not doing enough to combat discrimination, although six in ten believe ethnic discrimination is fairly widespread. The population was divided on whether foreigners are treated unfairly in the labour market. At 85.9%, the Portuguese are the most supportive in the EU-27 of positive action measures in the labour market based on ethnicity.” MIPEX Report, pp. 151, disponível em <http://www.integrationindex.eu/multiversions/2712/FileName/MIPEX-2006-2007-final.pdf> [acedido a 27/05/10].

²³ Resolução do Conselho de Ministros n.º 63-A/2007. DR 85 SÉRIE I 1º SUPLEMENTO de 2007-05-03, disponível em <http://www.igualdade.gov.pt/index.php/pt/menu-legislacao/imigracao/406-resolucao-do-conselho-de-ministros-no-63-a2007> [acedido a 27/05/10]. Actualmente está já em vigor o II Plano para a Integração de Migrantes (informação editorial).

²⁴ “Artigo 4.º Cidadania portuguesa
São cidadãos portugueses todos aqueles que como tal sejam considerados pela lei ou por convenção internacional.

Artigo 12.º Princípio da universalidade

1. Todos os cidadãos gozam dos direitos e estão sujeitos aos deveres consignados na Constituição.

2. As pessoas colectivas gozam dos direitos e estão sujeitas aos deveres compatíveis com a sua natureza.

Artigo 13.º Princípio da igualdade

1. Todos os cidadãos têm a mesma dignidade social e são iguais perante a lei.

2. Ninguém pode ser privilegiado, beneficiado, prejudicado, privado de qualquer direito ou isento de qualquer dever em razão de ascendência, sexo, raça, língua, território de origem, religião, convicções políticas ou ideológicas, instrução, situação económica, condição social ou orientação sexual.

Artigo 14.º Portugueses no estrangeiro

Os cidadãos portugueses que se encontrem ou residam no estrangeiro gozam da protecção do Estado para o exercício dos direitos e estão sujeitos aos deveres que não sejam incompatíveis com a ausência do país.

Artigo 15.º Estrangeiros, apátridas, cidadãos europeus

1. Os estrangeiros e os apátridas que se encontrem ou residam em Portugal gozam dos direitos e estão sujeitos aos deveres do cidadão português.

2. Exceptuam-se do disposto no número anterior os direitos políticos, o exercício das funções públicas que não tenham carácter predominantemente técnico e os direitos e deveres reservados pela Constituição e pela lei exclusivamente aos cidadãos portugueses.

3. Aos cidadãos dos Estados de língua portuguesa com residência permanente em Portugal são reconhecidos, nos

termos da lei e em condições de reciprocidade, direitos não conferidos a estrangeiros, salvo o acesso aos cargos de Presidente da República, Presidente da Assembleia da República, Primeiro-Ministro, Presidentes dos tribunais supremos e o serviço nas Forças Armadas e na carreira diplomática.

4. A lei pode atribuir a estrangeiros residentes no território nacional, em condições de reciprocidade, capacidade eleitoral activa e passiva para a eleição dos titulares de órgãos de autarquias locais.

5. A lei pode ainda atribuir, em condições de reciprocidade, aos cidadãos dos Estados-membros da União Europeia residentes em Portugal o direito de elegerem e serem eleitos Deputados ao Parlamento Europeu. (Constituição da República Portuguesa) disponível em: <http://www.parlamento.pt/Legislacao/Paginas/ConstituicaoRepublicaPortuguesa.aspx>, acessado a 27.05.2010.

Referências Bibliográficas

Afonso, A.M. (1967), *Princípios Fundamentais de Organização Política e Administrativa da Nação*, Lisboa: Papelaria Fernandes.

Appiah, A.K. (2006), "The politics of identity", *Daedalus, Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, vol.135, n.º4, pp.15-22 [disponível em <http://ejournals.ebsco.com/direct.asp?ArticleID=43ADAB860B781386ED4A>, acessado a 26.06.2010]

Appiah, A.K. (2008), "Bending towards Justice", *Journal of Human Development and Capabilities*, vol.9, n.º3, pp.343-55 [disponível em http://pdfserve.informaworld.com/489591_778384746_901688398.pdf, acessado a 26.06.2010]

Baily, J. e Colyer, M. (2006), "Introduction: Music and Migration", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol.32, n.º2, pp.167-82.

Bauman, Z. (1996), "From Pilgrim to Tourist – or a Short History of Identity", in Hall, S. e Gay, P. (orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications, pp.18-36.

Cabral, M.V. (2003), "A identidade nacional portuguesa: conteúdo e relevância", *Dados*, vol.46, n.º3, pp.513-33 [disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52582003000300004&script=sci_arttext, acessado a 26.06.2010]

Caetano, M. (1941), *Problemas da Revolução Corporativa*, Lisboa: Editorial Acção.

Carvalho, J.S. (1990), *Ranchos Folclóricos: A Strategy for Identity Among Portuguese Migrants in New Jersey*, Dissertação de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.

Carvalho, J.S. (2010), "A Importância da Etnomusicologia na Actualidade", comunicação apresentada na Conferência *A Importância da Etnomusicologia na Actualidade*, Maputo: Universidade Eduardo Mondlane.

Carvalho, M.S.J.C.-R. (1991), *Retention of Musical Models: Fado Performance among Portuguese Migrants in New York*, Dissertação de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.

Côrte-Real, M.S.J. (1996), "Sons de Abril: Estilos Musicais e Movimentos de Intervenção Político-Cultural na Revolução de 1974", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º6, pp.141-71.

Côrte-Real, M.S.J. (2000), *Cultural Policy and Musical Expression in Lisbon in the transition from Dictatorship to Democracy (1960's to 1980's)*, Dissertação de Doutoramento, Nova Iorque: Columbia University.

Côrte-Real, M.S.J. (2002), "Musical Priorities in the Cultural Policy of Estado Novo", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º12, pp.227-52.

Côrte-Real, M.S.J. (2005), "Fado e Identidade: reflexões em torno de Amália Rodrigues", comunicação apresentada no *13º Encontro de Musicologia*, Universidade Nova de Lisboa.

Côrte-Real, M.S.J. (2008), "O Fado Menor e as Festividades de Abril em Portugal", comunicação apresentada no *Congresso Internacional Fado: Percursos e Perspectivas*, INET, Universidade Nova de Lisboa, CEPCEP, Universidade Católica Portuguesa.

Dias, J. (1971), *Estudos do Carácter Nacional Português*, Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Everson, M. (1998), "Beyond the Bundesverfassungsgericht: on the necessary cunning of constitutional reasoning" *European Law Journal*, vol. 4, n.º4, pp. 389-410 [disponível em <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0386.00059/pdf>, acessado a 30.06.2010].

Ferro, A. (1933), *Salazar: O Homem e a sua Obra*, Lisboa: Imprensa Nacional de Publicidade.

Ferro, A. (1946), "Portugal (Prefácio)", in AA.VV., *Portugal: Breviário da Pátria para Portugueses Ausentes*, Lisboa: SNI, Secretariado Nacional de Informação.

Fonseca, A.M. (2008), "Do Carácter Nacional à expressão das diferenças individuais", in Lages, M.F. e Matos, A.T. (coord.), *Portugal: Percursos de Interculturalidade. Desafios à Identidade*, vol. IV, Lisboa: ACIDI, pp.7- 28.

Garnier, C. (1952), *Vacances avec Salazar*, Paris: Bernard Grasset Éditeur.

Garnier, C. (1955), *Férias com Salazar*, Lisboa: Companhia Nacional Editora.

Halfmann, J. (1998), "Citizenship universalism, migration and the risks of exclusion", *The British Journal of Sociology*, vol.49, n.º4, pp.513-33.

Hall, S. e Gay, P. (orgs.) (1996), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications.

Hall, S. (1996), "Introduction 'Who Needs Identity?'" in Hall, S. e Gay, P. (orgs.), *Questions of Cultural Identity*, Londres: Sage Publications, pp.1-17.

Leal, E.C. (1994), *António Ferro. Espaço Político e Imaginário Social (1918-32)*, Lisboa: Edição Cosmos.

Maduro, M.P. (2000), "Europe and the Constitution: What if this is As Good As It Gets?", *Webpapers on Constitutionalism & Governance beyond the State*, n.º 5, [disponível em: <http://www.bath.ac.uk/esml/conWEB/Conweb%20papers-filestore/conweb5-2000.pdf>, acessado a 30.06.2010].

Moreira de Sá, M.G. (s.d.), "Eduardo Lourenço: Teixeira de Pascoaes e a saudade", Universidade de Lisboa [disponível em http://www.eduardolourenco.com/6_oradores/oradores_PDF/Maria_das_Gracas_Moreira_de_Sa.pdf, acessado a 01.06.2010].

Neves, C. e Spranger, P. (2007), "Pedidos de nacionalidade portuguesa disparam em flecha", *Diário de Notícias*, 04.07.2007 [disponível em: http://dn.sapo.pt/inicio/interior.aspx?content_id=660601, acessado a 27.05.2010].

- Pareles, J. (1990), "Review/Film; And Now on the Screen: Lambada!", *The New York Times*, 18.03.1990 [disponível em: [http://www.nytimes.com/1990/03/18/movies/review-film-and-now-on-the-screen-lambada.html?scp=6&sq=Pareles,%20Jon%20\(1990-03-18\)&st=cse](http://www.nytimes.com/1990/03/18/movies/review-film-and-now-on-the-screen-lambada.html?scp=6&sq=Pareles,%20Jon%20(1990-03-18)&st=cse), acessado a 07.06.2010].
- Rice, T. (2007), "Reflections on Music and Identity in Ethnomusicology", *Musiology*, n.º7, pp.17-38.
- Rice T. (2010), "Disciplining Ethnomusicology: A Call for a New Approach", *Ethnomusicology*, vol.54, n.º2, pp.318-25.
- Salazar, A.O. (1961), *Discursos I - 1928-1933*, 5ª ed., Coimbra: Coimbra Editora, Lda.
- Sen, A. (2006), *Identity and Violence*, Nova Iorque: W. W. Norton.
- Shaw, J. (1999), "Postnational Constitutionalism in the European Union", *Journal of European Public Policy*, vol.6, n.º4, pp.579-97.
- Stokes, M. (2004), "Music and the Global Order", *Annual Review of Anthropology*, n.º33, pp.47-72.
- Tejada, N.S. (1990), "Kjarkas: 'La lambada es un dolor' El grupo boliviano autor de la canción que dio origen al célebre baile, actúa hoy en Madrid", *El País*, 29.05.1990 [disponível em: http://www.elpais.com/articulo/cultura/Kjarkas/lambada/dolor/elpepicul/19900529elpepicul_17/Tes/, acessado a 27.06.2010].
- Toldy, T., Ramos, C.T., Maior, P.V. e Lira, S. (orgs.) (2006) *Cidadania(s). Discursos e Práticas*, Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa.
- UNHDR (2009), *United Nations Human Development Report* [disponível em <http://hdr.undp.org/en/reports/global/hdr2009/>, acessado a 27.06.2010].
- Vila Maior, P. (2006), "A Constituição da União Europeia: Um Novo Modelo de Sociedade Europeia?", *Revista da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais*, n.º 3, pp.297-307 [disponível em <https://bdigital.ufp.pt/dspace/bitstream/10284/631/1/297-307FCHS2006-11.pdf>, acessado a 30.06.2010].
- Zagrebelsky, G. (1992), *Il diritto mite. Legge, diritti, giustizia*. Turim: Einaudi, pp.4-11, 45-50.

■ Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal

Jorge Castro Ribeiro*

Resumo O artigo analisa a prática do batuque no contexto da imigração cabo-verdiana em Portugal. Observa as práticas de dois grupos comparando-as como estratégias de relacionamento institucional entre os migrantes cabo-verdianos e a sociedade de acolhimento. Revê a prática musical como factor estratégico de exibição/apresentação da cultura de origem e como catalisador da sociabilidade dos membros da comunidade. Interpreta a prática musical e coreográfica como processo de conciliação¹ entre tempos, espaços e pessoas. Nota a hostilidade entre o espaço migratório e o tempo e o espaço de origem na evocação emocional que os conteúdos da música concedem e que a prática coreográfica exhibe.

Palavras-chave Batuque, Portugal, conciliação, música cabo-verdiana, imigrantes cabo-verdianos, Etnomusicologia.

Abstract This article analyses the practice of batuque within the context of Cape Verdean immigration in Portugal. It observes the practices of two groups, comparing them as strategies of institutional relationship between Cape Verdean migrants and the host society. It reviews the practice of music as a strategic factor for display/presentation of the culture of origin and as a catalyst for community members' socialization. The musical and choreographic practice is interpreted as a process of conciliation between time, place of origin and people. It notes the hostility between the migratory space and the time and place of origin in the emotional recall that is granted by the music content and the choreographic practice display.

Keywords Batuque, Portugal, conciliation, Cape Verdean music, Cape Verdean immigrants, Ethnomusicology.

* Investigador do Instituto de Ethnomusicologia (INET-md), Assistente na Universidade de Aveiro (jcribeiro@ua.pt)

■ Migração, *sodade* e conciliação: a prática do batuque cabo-verdiano em Portugal

Jorge Castro Ribeiro

A migração cabo-verdiana em Portugal¹

As indicações do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF) (2009) relativas ao ano de 2008, contabilizam 440.277 estrangeiros residentes em Portugal² dos quais 51.353 (11,7% do total) são cabo-verdianos. Este número refere-se apenas ao estatuto de nacionalidade política e deixa de fora uma enorme quantidade de indivíduos de outras nacionalidades que se incluem no enorme grupo de pertença étnica dos cabo-verdianos. Muitos descendentes nascidos em Portugal e outros cidadãos com dupla nacionalidade ou que adquiriram a nacionalidade portuguesa, são tomados em conta na avaliação do total de cabo-verdianos³ em diversos estudos académicos, pela representação diplomática cabo-verdiana e pelas instituições oficiais portuguesas que lidam com esta realidade.

A moderna migração de cabo-verdianos para Portugal apresenta algumas características únicas. De acordo com os principais estudos, iniciou-se em grande escala na década de 1960 (Amaro, 1999; Batalha, 2008; Carreira, 1983; Esteves, 1991; França, 1992; Góis e Marques, 2008; Gomes, 1999; Oliveira, 1973). Em 1973 contabilizavam-se c.20.000 imigrantes cabo-verdianos em Portugal, sobretudo homens, a primeira geração. A principal expansão deu-se após a independência de Cabo Verde, em 1975. Sucessivos imigrantes, jovens homens e mulheres, atingindo o pico de incremento nos finais da década de 1980 (Amaro, 1999:39), formaram os contornos do processo gradual de reunião familiar de centenas de núcleos. Por razões de ordem laboral, aproveitamento da rede informal de solidariedade social e facilidades de apoio mútuo, a maioria dos cabo-verdianos concentrou-se na zona que actualmente constitui a Região de Lisboa.⁴ Segundo Saint-Maurice, a experiência migratória de muitos cabo-verdianos para Portugal implicou fortes mudanças pessoais na “redefinição das suas regras de comportamento e na reconstrução das suas identidades, emergindo novas concepções e novos modos de vida” (1997:1). Além disso esta experiência provoca “processos de desestruturação familiar que se desenvolvem a par com a criação de novas solidariedades” (1997:1).

A tradição portuguesa ao longo da história foi quase sempre emigratória e a experiência nacional de movimentos migratórios laborais significativos data apenas de meados da década de 1960, começando precisamente com a imigração cabo-verdiana. De facto entre 1960 e 1990 o país não tinha praticamente condições sociais para receber as dezenas de milhares de imigrantes cabo-verdianos que foram chegando. Não existiam, por exemplo, habitações e bairros que pudessem dar resposta à procura habitacional dos imigrantes; o sistema de ensi-

no não estava preparado para lidar com os jovens cabo-verdianos portadores de uma língua materna diferente e de outros referentes culturais; a intensa procura de mão-de-obra em sectores como a construção civil ou a hotelaria e a falta de fiscalização laboral propiciavam a criação de um mercado de trabalho precário, regulando-se ao arrepio da lei e permitindo toda uma série de abusos. Este quadro resume alguns dos problemas com que muitos imigrantes se depararam à chegada a Portugal.

A hostilidade da experiência migratória dos cabo-verdianos foi ainda agravada pela diferença cultural, dificuldades linguísticas e incompreensão da organização da sociedade receptora. O sistema de ensino foi frequentemente incapaz de lidar com as necessidades de formação e de integração de muitos jovens que subitamente – desligados de Cabo Verde ou filhos de estrangeiros, nascidos em Portugal – se viram na necessidade de criar e adaptar os seus referenciais identitários. Os grupos informais de jovens vizinhos de bairro foram o substituto da escola no papel de apoio ao desenvolvimento pessoal. Contudo, este processo gerou por vezes sistemas de valores muito diferentes daqueles que são transmitidos pela escola. Como resposta à falta de condições de alojamento, por exemplo, uma grande percentagem de imigrantes recorreram à construção própria de habitações clandestinas em grandes bairros sem quaisquer infra-estruturas urbanísticas, sobretudo na periferia de Lisboa e também dentro da própria cidade (Amaro, 1999:62).

Neste contexto as redes de solidariedade, formal e informal, tiveram grande importância constituindo importantes fontes de conforto e contribuindo para o sucesso do projecto migratório e para a conciliação com a sociedade portuguesa. O movimento associativo migrante desempenhou vários papéis, servindo frequentemente como interlocutor junto dos órgãos políticos, administrativos, sociais e institucionais, como prestador privilegiado de serviço social, educativo e de formação. Além disso proporcionou espaço de convívio, de sociabilidade, de organização, invenção e reconstrução das expressões culturais dos imigrantes. Para os imigrantes cabo-verdianos os géneros musicais e de dança de Cabo Verde permaneceram como marcadores indispensáveis da sua identidade. Além do lazer quotidiano, as confraternizações formais e informais dos cabo-verdianos em Portugal não dispensaram a presença da música e da dança. Nestes contextos a dança e a “música cabo-verdiana”⁵ são as preferidas, embora outros géneros musicais conotados no geral com o que a indústria apelida como “música africana”, tenham também grande popularidade. Os géneros musicais que marcam presença nos eventos são bastante variados: *funaná*, *zouk*, *kizomba*, *kuuro*, *batuque*, *coladeira*, *morna*, *canção*, *zouk-love* conhecido por *cabo-zouk* ou *cola-zouk*, *semba*, *hip-hop* e *rap kriolu*, entre outros. As preferências são conotadas por vezes com a classe etária, o estatuto sócio-profissional ou a própria experiência de vida de cada actor social. A existência de um nicho transnacional específico na indústria musical para a música cabo-verdiana, que inclui artistas que também se dedicam a repertórios de alcance internacional, estruturado e com ofer-

ta discográfica substancial, programas televisivos e radiofónicos, disponibilidade de músicos amadores e profissionais, locais de concertos, estúdios de gravação, etc., facilita a acessibilidade à música.

Ao nível associativo um dos principais géneros em que estão envolvidos é o batuque, género musical, poético e de dança associado à cultura tradicional da ilha de Santiago, de onde é proveniente a maioria de imigrantes em Portugal. A existência do batuque em Cabo Verde, na ilha de Santiago, está documentada desde o início do século XIX. Antes da independência de Cabo Verde este género era praticado sobretudo pelas populações rurais do interior montanhoso da ilha, onde historicamente se refugiavam escravos negros foragidos, e onde se foram consolidando comunidades com algum grau de conservação de memórias e práticas da cultura africana (Gonçalves, 2006:27). Não obstante a regular influência da colonização europeia - especialmente a portuguesa - moldou-se em Cabo Verde uma cultura singular, marcada pelo uso da língua crioula e de certas práticas africanas mas também por outros aspectos impostos pelo colonizador como a adopção do catolicismo e o estabelecimento de estruturas económicas, políticas e ideológicas de matriz portuguesa.

O papel social do batuque, desde essa época, para além da função lúdica e de animação de festas de casamento e baptizado, incluiu uma dimensão veicular de regras e atitudes morais, de juízos e pedidos colectivos. Os assuntos abordados nas cantigas de batuque e *finassom*⁶ - variante do batuque -, remetiam-nos para as preocupações e anseios da população rural, que, orgulhosa da sua identidade, prolongou estas características até à contemporaneidade. No presente, o batuque alargou-se à esfera urbana e adaptou-se aos novos modos de vida. Goza de grande popularidade - no arquipélago como na diáspora - testemunhada pela permanente criação de repertório, aparecimento de novos grupos e festivais e pela multiplicação de gravações comerciais. Em Portugal, os primeiros grupos de batuque formalmente organizados entre os imigrantes cabo-verdianos datam do final da década de 1980. No presente há uma forte circulação e consumo de gravações entre os imigrantes, e há cerca de 12 grupos organizados com actividade regular.

Casos emblemáticos são: o grupo Finka-Pé, fundado em 1989, sediado na Associação Cultural Moinho da Juventude, no Bairro do Alto da Cova da Moura, Amadora, com actividade pública notória; e o grupo Fidjos di Tera,⁷ fundado em 2008, da Associação Cabo-verdiana do Norte de Portugal, Porto. Prestam-se a casos de estudo esclarecedores pelo seu contraste.

Na perspectiva etnomusicológica podem colocar-se três questões: de que modo a prática de batuque destes dois grupos em Portugal constitui uma fonte de conforto e um antídoto à experiência de hostilidade que comporta a vida dos imigrantes cabo-verdianos na sociedade portuguesa? Que articulação origina a prática do batuque entre os sentimentos de saudade da terra - *sôdade* ou *sodadi* - a sociabilidade com

os patrícios e as exigências pessoais do projecto migratório? E, finalmente, como é que a prática do batuque se constitui numa estratégia privilegiada de conciliação no relacionamento institucional entre cabo-verdianos e a sociedade portuguesa?

A experiência migratória analisada há décadas pela Etnomusicologia, permitiu estabelecer alguns princípios globais da relação entre música e migração.

Migrações e Etnomusicologia

As migrações humanas enquanto fenómeno social são alvo de interesse académico desde o século XIX, tendo sido a Geografia a pioneira no seu estudo. As migrações apresentam um amplo espectro de configurações - laborais, políticas, administrativas, entre outras - e podem ser encaradas de diversos pontos de vista. No presente, a migração laboral é explicada sobretudo por teorias económicas. Ernst Ravenstein (1834-1913) formulou as primeiras interpretações sobre as migrações humanas baseadas no princípio de "atração-repulsão" ("*push/pull*") e em observações empíricas das migrações internas do Reino Unido (Góis, 2006:83). Na perspectiva de rever este modelo John A. Jackson apontou o facto da sua centralidade estar apenas na economia: "*(...) os factores repulsivos eram geralmente de índole económica, e incluíam a falta de acesso à propriedade ou uso da terra, o desemprego, os baixos salários, as terras improdutivas, as secas e as fomes e, por fim, o aumento populacional. Os factores de atracção consubstanciavam-se em melhores alternativas aos acabados de mencionar e, para além disso, colocavam em nítido contraste as vantagens da vida urbana sobre a vida rural*" (Jackson, 1991:19).

Algumas das observações que Ravenstein efectuou e que mereceram posteriormente uma análise crítica são, em síntese: (a) os fluxos migratórios gerarem refluxos; (b) a preferência dos emigrantes por distâncias curtas; (c) a preferência por grandes cidades nas migrações de longa distância; (d) o facto de as populações rurais emigrarem mais do que as urbanas e; (e) o facto de os jovens adultos estarem mais predispostos do que as famílias à migração internacional. Os pressupostos da teoria clássica de Ravenstein, contudo, baseavam-se no livre arbítrio do indivíduo o que suscitou a crítica de que "*o livre arbítrio está à partida condicionado por um conjunto de condições sociais, históricas e políticas que o tornam menos livre e mais arbitrário*" (Góis, 2006:88) e que condicionam, indiscutivelmente, a migração.

Os contextos sociais e políticos interferem nos processos migratórios pela determinação das características dos sujeitos migrantes e pela escolha selectiva dos destinos migratórios. A nível individual, a decisão de emigrar condiciona-se por eles. A este propósito, Pedro Góis conclui que a "*percepção desta realidade leva os actores a utilizarem um conjunto de estratégias adaptativas modificando quer os destinos migratórios finais quer os percursos migratórios que devem utilizar para os atingir*"

(2006:90). Os estudos sobre migração e cultura ganharam uma nova perspectiva a partir da década de 1990, de algum modo influenciados pelo pensamento sobre a teoria da cultura de Bhabha (1994) ou Bauman (1995), que deram importantes contributos à forma como vemos a relação espaço/cultura, o fenómeno do consumo e do pós-modernismo. De facto a abordagem da mobilidade das formas culturais, que questionou a noção clássica da ligação entre cultura e território ou “lugar”, no sentido que Bhabha dá a *location*, veio proporcionar uma nova forma de olhar as migrações e as suas experiências migratórias. A estatística e a recolha de dados – que constituíam as grandes ferramentas metodológicas da Sociologia das Migrações, da Economia e da Geografia – revelaram não ser suficientes para compreender, por exemplo, o modo como os migrantes veem a sua própria experiência migratória. A produção cultural em várias formas, isto é, os comportamentos expressivos, tornaram--se assim mais um instrumento para percebermos a visão dos imigrantes sobre a sociedade de acolhimento, o local que deixaram, bem como a maneira como são vistos pela sociedade receptora. A música e a dança, pelos conteúdos que envolvem e difusão e alcance social que podem obter, apresentam enormes vantagens enquanto fontes para a análise das migrações. Os elementos que fazem parte da música, como as letras, os instrumentos ou os trajes, para citar alguns exemplos, são fontes de informação sobre os comportamentos e atitudes dos imigrantes quando articulados com o seu enquadramento social. Acontece até, por vezes, nas formas mais espontâneas da performance musical dos migrantes, confundirem-se aqueles que performam com aqueles que assistem. Em complemento a este argumento Baily e Collyer afirmam: *“Music has a power to evoke memories and capture emotions entirely separate from the lyrical content (or where lyrics are entirely absent) that we can all identify with, migrants and non-migrants alike. Musical forms may travel independently of migrants, in response to other factors in the broader commercial and cultural environment”* (2006:168).

No início do desenvolvimento das ciências musicais, no século XIX, as questões básicas da ciência ligavam-se à natureza da música e à musicalidade humana, num quadro ideológico ainda muito marcado pelo positivismo e pelos paradigmas científicos classificatórios. A moderna Etnomusicologia não tinha ainda sido configurada teórica e metodologicamente sendo definida como “musicologia comparativa”. Nessa época conceitos como “autenticidade” ou “música primitiva” estavam no centro das preocupações dos musicólogos comparativos e as migrações não constituíam um domínio de interesse especial para a disciplina e para a sua epistemologia. Migração era apenas um fenómeno que poderia ajudar a explicar a difusão de instrumentos musicais ou de terminologias entre diferentes culturas ao longo de grandes períodos de tempo arqueológico.

Na década de 1940, Herskovits⁸ abriu perspectivas à análise da música e migração ao examinar as músicas americanas de origem africana no seu estudo *The Mith of The Negro Past* (1941). A Etnomusicologia experimentalia a partir de en-

tão grandes desenvolvimentos sobretudo ao incorporar novos tópicos como a aculturação, a mudança e a inovação cultural. A consciência de que os géneros musicais americanos de influência africana tinham, em parte, na sua origem, o violento processo de migração forçada de escravos africanos, trouxe novas interrogações que decerto contribuíram para a nova definição da Etnomusicologia proposta por Merriam em 1964, na sua obra *The Anthropology of Music*: o “estudo da música na cultura”. Esta perspectiva esteve, por seu turno, na abertura de um novo capítulo científico, protagonizada por Adelaide Reyes-Schramm (1979) ao definir a cidade, “área urbana” e a “música étnica” como novos territórios de pesquisa em Etnomusicologia. O estudo de Bohlman (1984) sobre a re-urbanização da vida musical em Israel, dos imigrantes judeus da Europa central, ou os trabalhos de Turino (1988 e 1993) sobre a música das terras altas do Perú levada para Lima pelos migrantes internos, por exemplo, são dois exemplos da nova perspectiva.

Reyes-Schramm, então na Columbia University, fomenta um conjunto de estudos sobre grupos minoritários, alguns deles imigrantes, que ajudam a compreender as várias formas de organização da música em contextos migratórios. Diversos trabalhos sobre diferentes experiências migratórias, do caso extremo dos refugiados políticos aos imigrantes laborais, mostram que a música tem um profundo significado individual e social nas questões de deslocação humana. Os casos de estudo sobre migrantes exigem abordagens diferenciadas cujas categorizações são problemáticas dada a diversidade migratória e de origem: imigrantes, emigrantes, nacionais, internacionais, refugiados, exilados, forçados, voluntários, e assim por diante. A diversidade de configurações humanas e culturais produz diversidade de articulações da música com o tempo e o espaço. Os referenciais culturais na situação migratória são múltiplos e representam interesse para a Etnomusicologia pelo facto de os grupos migrantes estarem deslocados fisicamente da cultura que lhes é familiar e se encontrarem envoltos noutra cultura em que são minoritários. Sendo a deslocação física um dado que por si gera novas situações, as tecnologias de comunicação e a relativa facilidade de transporte parecem ser hoje potenciais atenuantes do sentimento de deslocalização. Os imigrantes encontram formas de manter e resgatar laços afectivos e montar estratégias para a reconstrução de nichos comunitários onde recriam o seu espaço cultural e afectivo pré-migratório. A perspectiva de regresso é, em muitos casos, uma realidade mais ou menos quimérica, cuja evocação pode ser um forte catalizador de atitudes e estratégias.⁹ A realidade cultural que deixam quando se deslocam para outro território fica em transformação, mas a imagem antiga permanece como referente frequentemente mais imaginária do que real. Certos contextos de migração experimentam mudanças tais que os referenciais dos migrantes se tornam imagens baças de um passado que deixou de existir. É neste espaço, entre o imaginário e o real, que muitas vezes os migrantes projectam identidades e modos de estar que não se revêem na sociedade de acolhimento nem na ideia de cultura que deixaram. Esta perspectiva pode castrar o projecto de regresso. Muitos migrantes *“regressam aos locais de onde saíram mas*

ainda assim experimentam a sensação de estar fora do lugar” (Said, 1999, citado em Baily e Collyer, 2006:171).

Com frequência os imigrantes organizam, na esfera privada, as suas maiores aproximações à cultura que deixaram para trás. O sentimento de ambiguidade entre os referenciais de espaço e cultura – não estar aqui nem ali – foi explorado largamente na pesquisa etnomusicológica sobretudo em comunidades transnacionais, como é o caso do estudo editado por James Watson *Between Two Cultures* (1977). Como concluem Baily e Collyer: *“Re-enactment and repetition of cultural practices continues to provide a source of comfort, a partial antidote to the hostility experienced in the new society, reinforcing and responding to feelings of nostalgia”* (2006:171).

Este sentimento de saudade revelou-se motor criativo em muitas comunidades onde os imigrantes são responsáveis por uma dinâmica de inovação cultural que ultrapassa largamente a simples repetição das práticas culturais. Baily e Collyer uma vez mais argumentam: *“A transnational perspective helps to remove the blinkers under which only developments in the country of origin were seen as authentic representations of the culture of the migrant group”* (2006:171).

A propósito da música cabo-verdiana Rui Cidra acrescenta a este argumento ainda a motivação migratória para a própria produção musical: *“Músicos, bem como intelectuais e escritores envolvidos na produção musical, vivendo no arquipélago quanto em centros de diáspora, tornaram a migração e as suas consequências emocionais, intelectuais e socioeconómicas, num dos tópicos centrais da poesia para canção. Os textos do batuko, do funaná ou da morna e os estilos performativos usados na sua interpretação, demarcaram a «saudade» (sodade ou sodadi) provocada pela separação de entes próximos, como um elemento emocional e expressivo definidor das estéticas destes géneros”* (Cidra, 2008:106).

Parece ser este o caso em que a cultura em geral e a música em particular ajudam a perceber novas estruturas da comunidade transnacional como um todo. A literatura etnomusicológica mostrou-nos também como os imigrantes podem assumir um papel de manutenção e transmissão das tradições. As diásporas são vistas como reservas de memória cultural e como autoridades respeitadas de inovação musical. Em reacção às explicações mais convencionais da economia e da política sobre as complexidades das relações entre grupos migrantes, Baily e Collyer (2006:172) argumentam que são as questões de produção cultural, inovação e difusão nas comunidades transnacionais que melhor as elucidam. Alguns factores podem ter implicações no modo como a música se inscreve na experiência migratória. As migrações ocorrem em circunstâncias variadas o que também produz diferentes utilizações da música. A presença ou ausência de músicos e de instrumentos tradicionais, por exemplo, poderá desenhar formas distintas de identificação dos migrantes com as tradições musicais do seu território de origem. Turino (1993) aborda esta problemática nos seus estudos sobre a música dos migrantes internos do Peru que descem das terras

altas para Lima, usam a música como meio de ligação, os géneros musicais com uma função emblemática e a prática musical como uma retórica dos seus objectivos sociais. De igual modo, a proximidade cultural e espacial entre o local de acolhimento e a região de origem têm implicações importantes na produção e consumo da música entre imigrantes. É frequente – e acontece no caso dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal – que a proximidade cultural proporcione certas escolhas na prática e consumo da música por parte dos imigrantes, que incluem a música da sociedade de acolhimento. A proximidade linguística, religiosa e outras, têm implicações na prática e no uso da música. Esta proximidade pode ser independente das divisões de classe que existem dentro da própria comunidade, como idade, educação escolar ou grupo social que, por seu turno, pode remeter para diferentes opções de consumo e produção. A comparação entre as práticas da comunidade imigrante e do local de origem é também esclarecedora sobre a maneira como a música é vista e representada. Ela pode ser um elemento de negociação e afirmação identitária das comunidades migrantes por via das suas capacidades reivindicativas ou de evocação emocional. Sieber, a propósito da música popular dos cabo-verdianos imigrados, põe a questão nestes termos: *“Popular music is a powerful medium for representing, contesting, and negotiating changing cultural identities within shifting global diasporas. Music indexes continuity and change, sustains and renegotiates connection across transnational space, and reshapes generational relations”* (2005:123).

A música pode evocar um espaço e tempo que, eventualmente, deixou de existir. É frequente os imigrantes fixarem práticas musicais numa espécie de “repetição ritualizada”, cultivando a “retenção de modelos musicais” (Carvalho, 1991), que conserva e evoca uma época passada. Esta constatação levanta a questão da manutenção da música ritual entre imigrantes, que constitui também um elemento da retórica da manutenção da identidade cultural. É muito comum no discurso dos imigrantes. O prolongamento da migração por várias gerações, contudo, pode gerar interessantes dinâmicas de inovação na música. É justamente por oposição à “repetição ritualizada” que Baily e Collyer, explicam a inovação: *“... migration can lead to cultural innovation and enrichment, with the creation of new forms which are indicative or symptomatic of the issues facing the immigrant, and which help one in dealing with a new life in a place of settlement and in the articulation of new identities. This is specially typical of the second or third migrant generation, born and brought up in a new land.”* (2006:174).

Algumas comunidades migrantes usam a música para si próprias como forma de manterem a sua identidade cultural. Contudo noutras situações a música e dança são mais endereçadas à comunidade de acolhimento. Nestas circunstâncias, a música constitui uma forma de afirmar a identidade do grupo perante os outros. A escolha pode ser feita no sentido de criar coesão dentro do próprio grupo ou no sentido de clarificar as suas convicções. A música entre os migrantes pode assim criar cisões e divisões. A capacidade de evocar filiações ideológicas, religiosas ou outras, anteriores

à migração, que não são entendidas ou partilhadas por todos, pode criar fendas no grupo. Mesmo ao nível da classe social a música pode ser um elemento de divisão.

Finalmente, no contexto da migração pode apontar-se à música um papel que Baily e Collyer (2006:177) referem como “possibilidade terapêutica”, para indivíduos e grupos. Em situação de imigração, as pessoas podem experimentar fragilidades emocionais ou de falta de auto-estima. A separação da terra de origem, as dificuldades do quotidiano numa nova terra e a própria situação migratória – a decisão de emigrar, mesmo quando voluntária, é dura e eventualmente penalizadora – podem ser factores depressivos. A música parece ter aqui um papel terapêutico de estímulo para a auto-estima e de alívio para os sentimentos depressivos e a ansiedade. Em Portugal, no contexto da imigração cabo-verdiana, esta é uma das qualidades referidas para a justificação da prática do batuque. As possibilidades terapêuticas relacionam-se com a alternância da percussão, a expressão dos problemas do quotidiano e a partilha proporcionada pela prática (Rosa, 2006).

Batuque em Portugal, *sodade* e conciliação

Na perspectiva da Etnomusicologia o batuque pode ser analisado pela sua dimensão sonora, e pelos vários discursos que lhe estão subjacentes: o conteúdo das letras cantadas e as histórias associadas a cada “cantiga” de batuque, a retórica discursiva dos actores sociais envolvidos – músicos, audiências e outros agentes de organização da produção musical –, os seus comportamentos e atitudes e, finalmente, as narrativas pessoais individuais dos elementos de cada grupo de batuque. O repertório de cantigas dos grupos de batuque vai-se transformando e renovando em função dos acontecimentos e da passagem do tempo, corporizando comentário social significativo. O meu trabalho de pesquisa sobre batuque nos últimos anos tem incidido especialmente sobre o referido grupo Finka-Pé, integrado nas actividades da Associação Cultural Moinho da Juventude, um projecto comunitário sediado no bairro do Alto da Cova da Moura (ACM). Este bairro, no concelho da Amadora, nos limites da cidade de Lisboa, é maioritariamente habitado por pessoas de origem cabo-verdiana e, no passado, foi alvo de uma forte mediatização relacionada com eventos violentos e criminalidade, embora os próprios índices oficiais sejam mais baixos no bairro do que no exterior. A mediatização está associada à exploração de preconceitos sociais de racismo contra os imigrantes de origem africana em Portugal (Horta, 2008:225). O processo de discriminação e alastramento da marginalidade no bairro acaba por alimentar-se e aumentar as limitações à integração e ao diálogo da população do ACM com o exterior. Aprofundam-se sentimentos inconciliáveis de parte a parte, entre imigrantes e a sua sociedade receptora. Horta explora estes tópicos mostrando como as representações do Estado e da comunicação social sobre os habitantes do bairro têm uma “natureza racializada” e “fixaram a identidade local numa grelha ideológica, que articula a diferença cultural com a marginalização e comportamentos

desviantes” (2008:233). A autora conclui: “*A imposição de subjectividades particulares encontrou múltiplas formas de resistência e contestação por parte dos moradores do bairro. Recorrendo às suas experiências de vida num espaço translocal, os migrantes lutaram por identidades sociais alternativas e construíram novas formas de se representarem a si próprios e à comunidade*” (2008:233).

O bairro não tem praticamente infra-estruturas básicas como pavimentação das ruas, saneamento básico ou rede de transportes públicos. Por esses motivos, as manifestações da cultura expressiva dos habitantes – nomeadamente a música e dança – representam uma importante moeda de troca para a negociação de uma imagem social positiva com o exterior.

Fundado em 1989 o Finka-Pé é formado por cerca de 18 mulheres de três gerações. Inicialmente faziam parte do grupo apenas as mulheres mais velhas nascidas em Cabo Verde que imigraram para Portugal durante a década de 1980. Todavia, a partir de 2002, o grupo começou a integrar raparigas, filhas e familiares das componentes mais velhas, já nascidas em Portugal e também as filhas destas, netas das primeiras. O grupo fez muitas actuações por todo o país e pelo menos quatro digressões internacionais (Espanha, 1992 e 1995, Cabo Verde, 1996 e Bélgica, 2003). Apareceu várias vezes na televisão e faz actuações frequentes por todo o país, quase sempre comentadas. Uma vez por mês, ao domingo, promove sessões de batuque – o chamado “curso de batuque” – abertas a participação livre. O repertório renova-se frequentemente com cantigas feitas pelas componentes ou com adaptações de repertórios de outros grupos.

No Porto existe também um grupo de batuque recentemente formado e sediado na Associação Cabo-verdiana do Norte de Portugal (ACNP). Esta associação tem por objectivo, de acordo com o seu presidente, Martinho Ramos, manter: “*(...) o espírito de congregação promovendo o convívio e a união de todos os cabo-verdianos da região norte de Portugal com vista a difundir os valores da cultura cabo-verdiana, os laços culturais entre Cabo Verde e Portugal e vice-versa. Promover iniciativas no âmbito da segurança social, educação e saúde, promover e participar em manifestações culturais, desportivas sociais, económicas, através de organização de iniciativas públicas visando uma maior integração social e harmoniosa dos imigrantes cabo-verdianos no seio da sociedade portuguesa na região norte de Portugal*” (Borges, 2007).

O grupo de batuque Fidjos di Tera, criado em 2008, é constituído por 18 jovens estudantes e estudantes-trabalhadores na cidade do Porto. Os membros encontram-se semanalmente na sede para ensaiar batuque e compor novas músicas. A apresentação pública é um objectivo paralelo ao dos ensaios. Quer haja ou não apresentação, o grupo encontra-se ao domingo para ensaiar. Nestes momentos de sociabilidade e convívio conversam entre si, partilham as experiências, trocam novidades das suas vidas e famílias, já que na semana têm poucas oportunidades para o fazer. Ao longo

de cerca de um ano e meio este grupo efectuou cerca de quinze actuações públicas na região do Porto e uma em Espanha. Todos são jovens – rapazes e raparigas – com projectos pessoais de formação académica. Estabelecem um quadro migratório diferente da maioria dos seus patrícios que emigraram quase apenas com objectivos económicos e laborais. Sendo diferente, a organização do grupo difere da dos outros. Uma das distinções é o facto de integrar rapazes, até há alguns anos pouco habitual nos grupos de batuque. Hoje, em Portugal como em Cabo Verde, alguns grupos integram rapazes sobretudo jovens e crianças. Outras diferenças estão na estrutura formal das cantigas – bastante variada e não repetitiva –, na adopção de instrumentos de percussão e de cordas – a tumba (espécie de *djembé* e a viola, além das *tchabetas*)¹⁰ – e no conteúdo musical, especialmente na parte rítmica percutida. Acentua-se o carácter “binário” do padrão rítmico de acompanhamento, em contraste com o “ternário” que se encontra nos repertórios de outros grupos.¹¹ Além disso este grupo compõe o seu repertório. Numa das cantigas do Finka-Pé o tópico da migração é abordado pelo desejo de regresso. Sendo este um dos resultados da migração. Com frequência, as transformações da vida, com o nascimento de filhos ou a adaptação à diferença cultural tornam o regresso permanentemente adiado, eventualmente não concretizado. Na cantiga, este desejo é colocado no plano hipotético – esperança de regressar – afirmando a contingência do projecto migratório:

*Eu tenho esperança de regressar
Cabo Verde tenho esperança de regressar
Digam a Buraca porque tenho esperança de regressar
Oh menina tenho esperança de regressar
Oh Santo Antão tenho esperança de regressar
Tenho a esperança, Ó Angelina tenho esperança de regressar
Eu tenho vontade de regressar
Eu tenho esperança de regressar*

*Oia minha mãe
Oia ah mulheres
Ó mundo de Deus
Quando fui contigo
Quando fui para Cabo Verde
Ele disse amanhã e ficou nessa
Ó Senhora Preta
Oia companheiros
Tenho esperança de regressar
Oiaiai oh eu tenho esperança de regressar*

[Cantiga do repertório do Finka Pé. Fonte: Gravação INET-MD, 1992].

Noutro registo, no contexto da imigração em Portugal, o grupo Fidjos di Tera usa a *sodade* dos entes queridos e da terra como tema da criatividade musical e coreográfica no batuque:

*Estou em Portugal
Meus familiares em Cabo Verde
Não estou a aguentar separação
Distancia está a dar cabo da minha vida*

*Meus amigos
Me ajuda a ir para Cabo Verde
Saudade da minha mãe
Saudade do meu pai
Saudade dos meus irmãos
Meu amor nem é preciso dizer*

*Tudo que eu faço
Nunca deu certo
Tenho pouca sorte
Vontade de abraçar minhas famílias
Deus ilumina o meu caminho*

[Cantiga do repertório do Fidjos di Tera. Fonte: transcrição do grupo, 2009].

Neste grupo, que se reúne para conviver e praticar o batuque, a música desempenha papel estratégico na manutenção da identidade cabo-verdiana que não querem perder. Para a maioria dos membros o batuque era uma realidade que conheciam de Cabo Verde, mas que nunca tinham praticado antes da vinda para Portugal. As afirmações de vários sobre o desejo de fazer o batuque liga-se directamente a sentimentos de saudade e à necessidade de estabelecer processos de sociabilização dentro do próprio grupo etário de interesses. Esta situação parece ser, de resto, semelhante à descrita por Susana Sardo a respeito da prática de música entre goeses cristãos de Goa: “A escolha da música como ingrediente para voluntariamente comungar um sentimento de nostalgia e satisfazer a necessidade de reconstrução e manutenção da identidade, decorre justamente do facto de ela, a música, conter em si a remissão para um espaço (o lugar e a dimensão social) e para um tempo (história) onde é possível, é suposto e é desejável que se encontrem os componentes essenciais dessa identidade. É um forte marcador identitário porque é única” (2004:233).

O batuque, nos casos destes dois grupos em Portugal, dirige-se ao público português que não entende o crioulo e incorpora frequentemente uma dimensão pedagógica ou de aproximação à cultura expressiva cabo-verdiana. Assim as actuações do Finka-Pé têm habitualmente comentários e explicações sobre o conteúdo das letras, danças, ritmo e outros aspectos da organização musical, bem como sobre a cultura cabo-verdiana. Também aqui o quotidiano das mulheres ficou marcado por uma enorme

dificuldade de inserção profissional. Muitas dedicavam-se, em Cabo Verde, à venda ambulante de peixe, actividade proibida no contexto urbano de Lisboa. A tentativa de reproduzir no espaço de acolhimento a experiência profissional que conheciam, gerou episódios de exclusão e perseguição em que várias mulheres do grupo foram presas ou viram as suas mercadorias apreendidas pela polícia. Perante esta situação e os traumas que provocou, a maioria optou por outras actividades. Numa das cantigas do seu repertório – recuperada e adaptada a partir de uma letra do músico cabo-verdiano Codé di Dona, *Pulícia di Praia* – reflectem claramente o desespero e a revolta que esta condição de exclusão e de quase marginalidade gerou:

*Polícia de Lisboa
Deixa-me vender na rua,
Ganhar o pão dos meus filhos.*

*A correr da polícia
[Sou atropelada]
Bato com o peito num carro
E morro logo.*

[Cantiga do repertório do grupo Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal].

No depoimento seguinte F.S., uma das mulheres do Finka-Pé dá conta da experiência pessoal de tensão e conflito com as autoridades a propósito da venda ambulante de peixe:

“Encontrei um polícia e o polícia disse: pára o carro! Eu parei o carro. Os documentos do carro? E eu entreguei os documentos. Os documentos do peixe? E eu entreguei os documentos. Entreguei mais documentos e então o polícia disse que eu tinha que pagar multa de 50 contos. Eu disse que não podia, porque tenho quatro filhos para criar e o pai não dá nada para os filhos e era eu sozinha a lutar. Então o polícia disse assim: olha agarra no peixe que tem aí e vai pôr no caixote. A gente vai-se embora e não te queremos encontrar aqui nesse sítio mais. Se a gente encontra contigo nesse sítio vai ser multada e presa. Eu disse: está bem. E agarrei no lixo que eu tinha lá, de arranjar o peixe, e fui deitar no lixo, fingi. Meti o peixe no carro e fui-me embora para minha casa.”

[Fonte: filme de Catarina Rodrigues, *Mulheres do Batuque*, 1997].

A conciliação dos interesses e do estatuto legal dos imigrantes cabo-verdianos com as leis do país de acolhimento nem sempre é fácil. Em Portugal a experiência de diversos imigrantes, no que concerne à legalização do seu estatuto, foi muitas vezes complexa e envolta em burocracias e dificuldades nem sempre compreensíveis. Os aparelhos representantes do Estado português, como a Polícia ou o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras decidem de acordo com um arbítrio por vezes pouco claro sobre a legalidade ou ilegalidade da situação de cada um. Na cantiga seguinte, o

Finka-Pé expõe estas dificuldades e interpela o poder – Governo e Presidente – para a conciliação e a resolução dos problemas burocráticos da migração.

*Tristeza do nosso povo, nosso Governo
Presidente bom dia.
Nós queremos união convosco
Diga aos funcionários para darem ao povo os documentos
Eles pedem dinheiro à gente
Para despacharem os nossos assuntos.
Há muito povo que não tem nada
Mande dar-lhes autorização para darem despacho aos seus assuntos.*

[Cantiga do repertório do Finka-Pé em 1994. Fonte: gravação pessoal].

Por último, a conciliação manifesta-se na consciência da força política, dos sentimentos de igualdade e de capacidade de realização que os imigrantes têm de si próprios.

*Como nós, só nós!
Viemos ao Moinho da Juventude
Encontramos pessoas que eram doutores
Com caneta e com papel
Perguntamos-lhes o que é que estavam a fazer
Eles disseram que iam aprovar a lei
Subimos ao Alto da Cova da Moura
E gritámos para todos os jovens
Que não tenham medo
Vamos juntar as mãos e construir a Kova M*

[Cantiga do repertório do Finka-Pé em 2008. Fonte: gravação pessoal].

Conclusão

As migrações geram uma grande diversidade de respostas, em termos de comportamentos expressivos, em diferentes contextos. Ao mesmo tempo geram tensões e conflitos de interesses e entendimentos colectivos e individuais, nos quais a música pode desempenhar um importante papel de conciliação.

Em muitos casos a música, provida de múltiplas propriedades, funciona como marcador identitário do grupo, como elo de ligação pessoal às memórias, a outros tempos e outros espaços. A sua capacidade de resgate emocional e afectivo torna-a num elemento incontornável na apreciação da experiência migratória. Algumas das conclusões de Susana Sardo colocam a música nestes termos: *“É também um argumento para a construção recorrente de momentos de fruição de um sentimento*

colectivo de pertença a um grupo, ou seja de identificação. A relação com os outros é absolutamente necessária – não só ela é ambicionada como é fundamental para a performance musical – mas funciona como intermediário para a partilha de emoções que remetem para a relação com o lugar e com o passado e procuram perpetuar-se servindo como garante para a manutenção do grupo e da sua identidade” (2004:233).

Parece ser esta a via pela qual a prática do batuque, nos grupos referidos, configura uma fonte de conforto pessoal e um antídoto à experiência de hostilidade sentida pelos imigrantes cabo-verdianos na sociedade portuguesa. A possibilidade automática e instantânea que o batuque oferece de recriar o tempo e o espaço de origem é uma das razões da adopção deste género musical e coreográfico no conjunto das práticas expressivas cabo-verdianas disponíveis. Por outro lado, para aqueles que sendo filhos de imigrantes cabo-verdianos nunca emigraram porque já nasceram no destino migratório, o batuque ajuda a definir e a dar forma ao seu sistema de referentes identitários. Está presente frequentemente no seu quotidiano através da prática ou da audição, suscitando familiaridade e proximidade, o que se torna extremamente importante.

A prática do batuque em Portugal é também um domínio por excelência da expressão de sentimentos de saudades da terra. A partilha deste sentimento em comum, na performance, reforça o sentido de solidariedade e de pertença do grupo, e contribui para a resistência à hostilidade. Além disso, o pretexto da prática do batuque é para os actores sociais envolvidos um pretexto de sociabilização, de experiências novas, de novas oportunidades de convívio, lazer, viagem e conhecimento. É um fortíssimo contributo para o desenvolvimento pessoal e social no âmbito do grupo dos cabo-verdianos.

O batuque constitui, para os grupos observados, uma estratégia privilegiada de conciliação, em níveis diferentes: para os jovens do Fidos di Tera, enquanto espaço de expressão de sentimentos, ajuda cada um a estabelecer a sua posição social e a equilibrar as relações dentro e fora do grupo. Por isso, puderam reinventá-lo à sua maneira, sem o desvirtuar ou sem se preocuparem com aspectos de “reconstituição folclórica”. Reinventaram a forma, os acentos rítmicos e emprestaram-lhe as referências instrumentais que cada um trazia de outras experiências, seguindo o exemplo de forte renovação que o género tem vindo a sofrer no arquipélago. Para estes jovens o batuque estabelece-se como regulador emocional da relação pessoal com a vida na cidade do Porto, no âmbito do estatuto migratório específico de estudantes ou estudantes-trabalhadores. Além disso proporciona-lhes uma visibilidade social enquanto grupo étnico diferenciado.

Para as mulheres do Finka-Pé, o batuque estabelece-se como conciliador social porque é domínio privilegiado da apresentação da identidade cultural cabo-verdiana

de muitos moradores do bairro do ACM. As apresentações do grupo proporcionam espaço de explicação das características do bairro e dos modos de vida dos seus habitantes. São contributo importante para a compreensão da diferença cultural e atenuação da desconfiança sobre os cabo-verdianos. Para cada uma das mulheres a prática do batuque é um apaziguador pessoal, um momento de evasão e de conciliação com os seus sonhos de vida.

Notas

¹ Agradeço à minha colega e orientadora Susana Sardo a proposta da noção de “conciliação” associada à análise etnomusicológica que utilizo neste artigo.

² O Instituto Nacional de Estatística contabilizou 10.627.250 residentes em 2008. A população estrangeira residente era de 4,14%.

³ Critério usado por Amaro (1999) no *Estudo de Caracterização da Comunidade Cabo-verdiana em Portugal* que, para 1997 considerou um total de c.83.000 cabo-verdianos.

⁴ A Região de Lisboa tem 18 concelhos (5,8% do total nacional): Alcochete, Almada, Amadora, Barreiro, Cascais, Lisboa, Loures, Mafra, Moita, Montijo, Odivelas, Oeiras, Palmela, Seixal, Sesimbra, Setúbal, Sintra, Vila Franca de Xira.

⁵ O conceito de “música cabo-verdiana” é ambíguo. Entendo-o como o conjunto de práticas expressivas que incluem música e dança, performadas por cabo-verdianos, em Cabo Verde e na diáspora que, quando cantadas, usam o crioulo cabo-verdiano. A literatura (Cruz, 1981; Brito, 1998; Gonçalves, 2006; Martins, 1989; Monteiro, 1988; Tavares, 2005) destaca os seguintes géneros: funaná, batuque, *finassom*, tabanca, *colá* (ou *colá sanjon*), coladeira e a morna. Numa outra categoria, associados a outras origens: choro, lundum, mazurca, contradança, *xotice*, *rabolo* e samba. Uma outra categoria ainda inclui géneros de difusão internacional, especialmente associados à dança, cantados em crioulo: canção, *zouk* e variante *zouk-love*, conhecida por *cabo-zouk* ou *cola-zouk*, *kizomba*, *kuduro*, *hip-hop* e *rap kriolu*.

⁶ *Finassom* é uma variante do batuque em que a componente coreográfica, geralmente muito exuberante, é substituída por uma ampliação da mensagem narrativa cantada. Nessas situações a cantadeira desfia longos discursos morais, religiosos e reflexivos sobre relações humanas, normas de comportamento e atitudes sociais.

⁷ Inicialmente chamado Flor di Tera

⁸ Doutorado em Antropologia pela Columbia University em 1923, discípulo de Franz Boas (1858-1942).

⁹ O caso dos refugiados políticos e exilados é diferente do caso dos migrantes laborais, pois sabem que o regresso pode significar risco de vida.

¹⁰ *Tchabeta* é uma pequena almofada revestida de napa ou couro para percutir o padrão rítmico que acompanha as cantigas de batuque. Os tocadores, sentados, têm a tchabeta entre as coxas e percutem-na com as duas mãos alternadamente. Outrora era feita de panos enrolados.

¹¹ Interpretação simplificada da complexidade rítmica do batuque. Na perspectiva de Nketia (1974) e Chernoff (1979), a organização não obedece à hierarquia rítmica ocidental, não sendo “ternária” pode ser ouvida como tal. Ver Ribeiro (2004).

Referências Bibliográficas

- Amaro, R.R. (coord.) (1999), *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdiana Residente em Portugal: Relatório Final*, (Estudo não publicado, encomendado pela Embaixada de Cabo Verde), Lisboa: IESE/GEOIDEIA.
- Baily, J. e Collyer, M. (2006), “Introduction: Music and Migration”, *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol.32, n.º2, pp.167-82.
- Batalha, L. (2008), “Cabo-verdianos em Portugal: «comunidade» e identidade” in Góis, P. (org.), *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): as múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*, Lisboa: ACIDI/ Observatório da Imigração, pp.25-36.

- Bauman, Z. (1995), *A Vida Fragmentada: Ensaios sobre a Moral Pós-Moderna*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Bhabha, H.K. (1994), *The Location of Culture*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bohlman, P.V. (1984), "Central European Jews in Israel: the Reurbanization of Musical Life in an Immigrant Culture", *Yearbook for Traditional Music*, n.º16, pp.67-83.
- Borges, E. (2007), *Associações/ACNP: Entrevista com Martinho Ramos* [disponível em http://www.aimigrantes.org/noticias_detalhe.aspx?prID=1248, acessado a 10.10.2009].
- Brito, M. (1998), *Breves Apontamentos sobre as Formas Musicais existentes em Cabo Verde*, Praia: Centro Cultural Português.
- Carreira, A. (1983), *Migrações nas Ilhas de Cabo Verde*, s/l: Instituto Cabo-Verdiano do Livro.
- Carreira, A. (1984), *Cabo Verde: Aspectos Sociais. Secas e Fomes do século XX*, Lisboa: Ulmeiro.
- Carvalho, M.S.J.C.-R. (1991), *Retention of Musical Models: Fado Performance among Portuguese Migrants in New York*, Tese de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.
- Chernoff, J.M. (1979), *African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms*, Chicago: Chicago University Press.
- Cidra, R. (2008), "Produzindo a Música de Cabo Verde na Diáspora: Redes Transnacionais, World Music e Múltiplas Formações Crioulas", in Góis, P. (org.), *Comunidades(s) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa: ACIDI/ Observatório da Imigração, pp.105-36.
- Cruz, E.L. (1981), "La musique du Cap Vert", *Le Courier*, n.º 69.
- Esteves, M.C. (org.) (1991), *Portugal, País de Imigração, Coleção Cadernos IED*, vol. 22, Lisboa: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- França, L. (org.) (1992), *A Comunidade Cabo Verdiana em Portugal*, Coleção Cadernos IED, vol. 23, Lisboa/ Estarreja: Instituto de Estudos para o Desenvolvimento.
- Góis, P. (org.) (2006), *Emigração cabo-verdiana para (e na) Europa e sua inserção em mercados de trabalho locais: Lisboa, Milão, Roterdão*, Lisboa: ACIDI.
- Góis, P. e Marques, J. C. (2008), "Práticas transnacionais dos imigrantes cabo-verdianos em Portugal", in Góis, P. (org.), *Comunidades(s) Cabo-Verdiana(s): As Múltiplas Faces da Imigração Cabo-Verdiana*, Lisboa: ACIDI/Observatório da Imigração, pp.87-104.
- Gomes, I.B. (coord.) (1999), *Estudo de Caracterização da Comunidade Caboverdeana Residente em Portugal*, Lisboa: Embaixada de Cabo Verde.
- Gonçalves, C.F. (2006), *Kab Verd Band*, Praia: Instituto do Arquivo Histórico Nacional.
- Herskovits, M.J. (1ª/1941, 1990) *The Myth of The Negro Past*, Boston: Beacon Press.
- Horta, A.P.B. (2008), *A Construção da Alteridade: Nacionalidade, Políticas de Imigração e Acção Colectiva Migrante na Sociedade Portuguesa Pós-colonial*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e Tecnologia.
- Jackson, J.A. (1991), *Migrações*, Lisboa: Escher.
- Martins, V. (1989), *A Música Tradicional Cabo-Verdiana - I(A Morna)*, Praia: Instituto Cabo-Verdiano do Livro e do Disco.
- Merriam, A.P. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston, Ill.: Northwestern University Press.
- Monteiro, V. (1988), *Les musiques du Cap-Vert*, Paris: Chandeigne.
- Nketia, J.H.K. (1974), *The Music of Africa*, Nova Iorque: W. W. Norton.
- Oliveira, H. (1973), *Cabo Verde 72: Ano Quinto de Seca*, Lisboa: s/e.
- Ribeiro, J.C. (2004), "O Tempo e música: observações sobre uma abordagem teórica da etnomusicologia / Aspectos temporais, formais e rítmicos no batuque de Cabo Verde.", *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. 44 (Fasc. 3-4), Porto: Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia, pp.143-57.
- Ribeiro, J.C. (2008), "Quando eu nasci o batuque já existia: A poscolonialidade revisitada em duas décadas de batuque cabo-verdiano em Lisboa", in Muns, R.G. e Cano, R. L. (orgs.) *Música, ciudades, redes: creación musical e interacción social: Actas del X Congreso de la SIBE*, Salamanca: SIBE-Obra Social Caja Duero.
- Rosa, G.R. (2006), *Tocando com as Mulheres do Batuque* [disponível em: http://redeciencia.educ.fc.ul.pt/moinho/socio_cultural/Tocando_com_as_mulheres.pdf, acessado a 06.06.2009].
- Said, E.W. (1999), *Out of Place*, Londres: Granta.
- Saint-Maurice, A. (1997), *Identidades Reconstruídas: Cabo-verdianos em Portugal*, Oeiras: Celta Editora.
- Sardo, S. (2004), *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais Integrados. O caso de Goa*, Tese de Doutoramento, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.
- Reyes-Schramm, A. (1979), "«Ethnic music», the urban area and ethnomusicology", *Sociologus*, vol. 29, n.º1, pp.1-21.
- Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (2009), *População Estrangeira Residente em Território Nacional por nacionalidade, segundo o sexo e por distritos* [disponível em: <http://www.sef.pt/documentos/56/Distritos%202008%20III.pdf>, acessado a 06.12.2009].
- Sieber, T. (2005), "Popular Music and Cultural Identity in the Cape Verdean Post-Colonial Diaspora", *Etnografica* IX(1), pp.123-48.
- Tavares, M.J. (2005), *Aspectos Evolutivos da Música Cabo-verdiana*, Praia: Centro Cultural Português/Instituto Camões.
- Turino, T. (1988), "The Music of Andean Migrants in Lima, Peru: Demographics, Social Power, and Style", *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, vol.9, n.º2, pp.127-50.
- Turino, T. (1993), *Moving Away from Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*, Chicago: University of Chicago Press.
- Watson, J.L. (org.) (1977), *Between Two Cultures*, Oxford: Blackwell.

Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música

Ursula Hemetek*

Resumo Viena tem sido a “Cidade da Música” no cruzamento de fluxos internacionais e imigração. A condição emerge da sua história como capital da monarquia austro-húngara, no ponto mais oriental da Europa Ocidental durante a Guerra Fria, abrigo mais próximo para os refugiados da Guerra dos Balcãs e centro de imigração laboral do Sul da Europa. Durante séculos tem sido uma cidade multicultural. Baseando-me em investigação recente, tento lidar, neste artigo, com a produção musical (o fazer música activo) de imigrantes, e a sua “contextualização”. Questiono a ideia da construção da identidade pela performance, a criação do “lugar” pela música, a culturalização bem como a desconstrução de imagens étnicas. Colectivismo e individualidade são perspectivas importantes. O quadro metodológico inscreve-se nos estudos de Etnomusicologia Urbana e em recentes discursos sobre música e diáspora. Os exemplos musicais são parte da cena imigrante em Viena, especialmente nas comunidades da ex-Jugoslávia e da Turquia. Lidando com a música nos seus contextos social e político, o enquadramento socio-político é significativo neste artigo.

Palavras-chave Etnomusicologia, imigração, diáspora, Etnomusicologia Urbana, minorias, Viena

Abstract Vienna has been and still is the ‘City of Music’ at a crossroads of international flow and immigration. This unique condition of Vienna arises from its history as the capital of the Austro-Hungarian monarchy, its later position as the eastern-most outpost of Western Europe during the Cold War, as the nearest shelter for refugees during the Balkan Wars, and finally, as the centre of working immigration from south-eastern Europe. For centuries, Vienna truly has been and today remains a multicultural city. This history and these conditions all lead to an astounding musical diversity. Drawing from several of my own recent research projects on the topic I try in my article to deal with the production of music (active music making) by immigrants as well as with the ‘embeddedness’ of these activities. I raise topics like the idea of the construction

* Professora Associada no Institute for Folk Music Research and Ethnomusicology na University for Music and the Performing Arts, Viena (hemetek@mdw.ac.at).

of ethnicity by performance, of the creation of 'place' by music, of culturalisation as well as deconstructing ethnic images. Collectivism and individuality are also important approaches. The methodological frame comes from studies in urban ethnomusicology as well as from recent discourses on diaspora and music. The music examples I use are part of Vienna's immigrant scene especially from the communities from the former Yugoslavia as well as from Turkey. As ethnomusicology deals with music in social and political context, the socio-political background is an important focus of the article.

Keywords Ethnomusicology, immigration, diaspora, urban ethnomusicology, minorities, Vienna

■ **Mundos musicais inesperados de Viena: imigração e música**

Ursula Hemetek

Contexto histórico e político da imigração na Áustria

A Áustria é resultado ou remanescente da monarquia austro-húngara, um país multinacional, com muitas línguas e culturas, incluindo checa, eslovaca, ucraniana, croata, polaca, húngara, eslovena e judaica. A Áustria não tinha colônias ultramarinas e não foi confrontada com a imigração ultramarina, tal como aconteceu no Reino Unido, França, Portugal ou na Holanda, em resultado do colonialismo. Foi formada pela migração, antes de mais, interna, no seio da monarquia austro-húngara. Nos últimos 50 anos, contudo, houve uma imigração massiva proveniente da Europa de Leste e do Sul. Na década de 1960 a Áustria necessitou de trabalhadores, e assim começou a imigração de pessoas jugoslavas e turcas. Pela sua localização, ocidental, na fronteira de vários estados ex-comunistas, foi alvo de várias ondas de refugiados da Hungria em 1956, da Checoslováquia em 1968, da Polónia em 1981 e da Bósnia em 1992. As leis na Áustria são bastante restritivas em matéria de cidadania. A percentagem de cidadãos estrangeiros na Áustria é de 9%, enquanto na capital, Viena, é de 18%. Da migração interior durante a monarquia e da redução do território após a Primeira Guerra Mundial, resultaram as chamadas minorias étnicas "autóctones", que têm vivido num determinado território, durante cem ou mais anos. São cidadãos da Áustria a quem foram concedidos certos direitos. São também reconhecidos como "grupo étnico" ("Volksgroupe"). O termo "Volksgroupe" só existe na Áustria como categoria política desde 1976, graças ao chamado "Volksgruppengesetz". Inclui apenas minorias étnicas com cultura e língua distintas que vivam no país há pelo menos três gerações, garantindo certos direitos. Esta lei não inclui imigrantes de anos recentes, que por esse motivo se mantêm sem tais direitos.

Minorias étnicas na Áustria, um panorama:

Quadro 1 – Cronologia de chegada de minorias étnicas à Áustria

“Grupos étnicos”	No território desde:
Eslovenos na Caríntia	Séc. IX
Eslovenos na Estíria	Séc. VI
Croatas em Burgenland	Séc. XVI
Húngaros em Burgenland e Viena	Sécs. X e XX
Checos em Viena	Séc. XIX
Eslovacos em Viena	Séc. XIX
<i>Roma</i> na Áustria	Séc. XVI
Entrangeiros: imigrantes e refugiados (grupos maiores)	Na Áustria desde:
Da ex-Jugoslávia	1960
Da Turquia	1960
Da ex-Cecoslováquia	1968
Da Polónia	1981
Da Bósnia	1992

De acordo com o último censo (2001), os números de estrangeiros são os seguintes:

Quadro 2 – População estrangeira na Áustria, em 2001

Áustria (total)	8.065.465
Sérvia	155.800
Turquia	130.100
Bósnia	96.000
Alemanha	74.400
Croácia	57.600
Polónia	22.600
Roménia	18.400
Hungria	13.000
Macedónia	12.400
Itália	10.700
Outros grupos	Menos de 10.000

Fonte: Censo de 2001

A divisão em “grupos étnicos” e imigrantes parece estar ultrapassada em tempos de globalização e integração europeia. Esta prática política, ainda em uso, está relacionada com a situação política austríaca do pós Segunda Guerra Mundial. Em 1955, a Áustria tinha ainda a opção de decidir ser um país monolíngue ou bilingue. O alemão foi escolhido como única língua oficial, contudo, outras línguas foram faladas no território - pelas minorias. Duas destas minorias foram expressamente referidas na Constituição de 1955: a croata de Burgenland e a eslovena de Caríntia e Estíria, o que lhes garantiu determinados direitos. Os eslovenos foram muito activos contra o regime Nazi, uma das poucas fontes provadas de resistência na Áustria. Por isso, os seus direitos tiveram que ser incluídos na Constituição a pedido dos países vencedores. Mais tarde, este estatuto privilegiado foi também concedido a outros grupos étnicos - os checos, os eslovacos os húngaros e os roma, com base numa lei de 1976 (“*Volksgruppengesetz*”). Os critérios foram, por um lado a longevidade da sua presença no território austríaco, e por outro a evidência da sua etnicidade, definida por marcas culturais como linguagem, costumes, música e outras que eram diferentes das da maioria austríaca. Estas definições assemelham-se muito aos conceitos da velha nação, encontrados na Europa desde o séc. XVIII. A lei de 1976, ainda em vigor sem qualquer emenda, é discutida há anos pois há quem considere este modo de pensar antiquado e o queira abandonar. Outra razão pela qual a política austríaca ainda separe minorias étnicas em “*Volksgruppen*” e imigrantes pode encontrar-se

noutra auto-definição: a Áustria não quer representar-se como país de imigração, embora de facto o seja. A imigração é encarada mais como uma ameaça do que como uma necessidade. A xenofobia é acirrada por alguns partidos políticos que procuram bodes expiatórios em tempos de recessão económica. E estes são encontrados nos imigrantes.

Os imigrantes na Áustria são discriminados a vários níveis: no mercado de trabalho, na habitação, e estruturalmente a coberto da lei, para não falar no racismo diário que enfrentam. É-lhes muito difícil obter cidadania austríaca. O processo de integração – que defino referindo Bauböck (2001:14) como um “*processo de ajustamento recíproco entre um grupo pré-existente e um outro em estabelecimento*” – não é satisfatório. As reacções dos próprios imigrantes revelam diferentes estratégias, entre – mas também incluindo – dois extremos: recolhimento no gueto e assimilação. No caso do retiro, os imigrantes limitam o contacto social a membros da sua própria nacionalidade e encontram os seus nichos nos quais sobrevivem. Isto é compreensível, claro, mas não conduz a um processo de integração bem sucedido. No caso da assimilação, que definiria como abandono completo de “marcadores étnicos” como a língua e os costumes, existe ainda discriminação pela visibilidade da “alteridade”, na cor da pele, sotaque ou nome da pessoa. A maioria reage aos desafios da imigração não pelo ajustamento mas pela rejeição, dificultando desse modo o processo de integração.

Argumento razões para a peculiaridade austríaca da divisão em “grupos étnicos” e minorias imigrantes. Parece algo paradoxal. Entretanto já a terceira geração de imigrantes vive na Áustria. Nasceram aqui, praticamente sem contacto com a terra natal dos seus avós, mas ainda são considerados imigrantes ou referidos com a expressão, agora na moda, “pessoas com origem imigrante”. Estas condições têm impacte na produção musical dos imigrantes, o tema deste artigo. Peça ao leitor que mantenha estas pré-condições em mente, porque a música deve ser sempre vista no seu contexto social, e o contexto no caso dos imigrantes é fortemente influenciado pela política.

A construção do lugar, etnicidade e identidade através da música na diáspora

“A música desempenha indubitavelmente um papel vital entre os inúmeros modos nos quais nos «relocamos» a nós próprios. O evento musical, desde as danças colectivas até ao simples acto de colocar uma cassete ou um CD numa máquina, evoca e organiza memórias colectivas e experiências presentes de lugar com uma intensidade, poder e simplicidade inatingíveis por outra actividade social. Os «lugares» construídos através da música envolvem noções de diferença e fronteira social” (Stokes, 1997:3).

O que Stokes diz é claro não só para os imigrantes como para o grupo dominante. Mas, especialmente no caso da migração, quando uma pessoa experimenta a des-

locação, insegurança, constante desafio, ausência de familiaridade e discriminação, pode tornar-se mais importante e significativo “relocar-se” por via da música. O argumento de Stokes vai ainda mais longe quando diz: “*Eu defenderia que a música é socialmente significativa, não inteiramente mas largamente porque promove meios pelos quais as pessoas reconhecem identidades e lugares, e as fronteiras que os separam*” (Stokes, 1997: 5).

As minhas descobertas confirmam estas teses. Cito-as porque dizem muito acerca da motivação para a produção musical dos imigrantes. Diria ainda que também dizem muito acerca do tipo de música que estes grupos de imigrantes praticam. Estou longe de qualquer tipo de interpretação essencialista, porque a música é aquilo que qualquer grupo social considerar que seja, e os estilos musicais, *per se* não representam qualquer denotada etnicidade. Por outro lado, não se pode negar que a etnicidade é representada pela música. Etnicidade é, claramente, um termo problemático, e tem havido muitas discussões acerca disso, especialmente numa disciplina que usa o prefixo “etno” na sua designação como “Etnomusicologia”. Adelaida Reyes defende que isso não deve ser omitido, mas definido de modo útil que permita perspectiva interdisciplinar. Reyes menciona-o relativamente à investigação na área urbana: “*Os grupos rotulados como étnicos são uma realidade social e... acabaram por constituir uma categoria estrutural na organização social urbana. Parece, assim, que teremos que viver com o termo durante mais algum tempo*” (Reyes-Schramm, 1979:17).

Stokes também não questiona o termo, mas a sua definição: “*As etnicidades devem ser entendidas em termos da construção, manutenção e negociação das fronteiras, e não das «essências» sociais putativas que preenchem as lacunas entre elas*” (Stokes, 1997:6).

Partilho a opinião de muitos antropólogos (ver Asad, 1973) de que a construção das etnicidades só pode ser entendida pela inclusão de relações de poder na análise. É muito importante ter em consideração as posições dos participantes (*insiders*) e dos estranhos (*outsiders*) no e perante o processo de construção das etnicidades. No caso das pessoas discriminadas, a definição de estranhos contribui muitas vezes para a sua auto-definição. O grupo no poder - dominante - define quem é “diferente”. Se um grupo for constantemente percebido por outros como “diferente” por causa da sua origem étnica, ele pode destacar marcadores de diferença étnica na sua própria consciência. Isto pode acontecer na produção musical, e especialmente na performance pública. Assim, a performance na diáspora parece-me outro aspecto muito importante de todo este tópico, tanto mais que a música performada é muitas vezes objecto de documentação por etnomusicólogos, incluindo a minha própria investigação. A performance musical funciona como representação da etnicidade, “alteridade” e “diferença”. Uma publicação recente neste tópico, o livro *Musical Performance in the Diaspora* (Ramnarine, 2007) é muito útil nesta ligação, pois proporciona uma visão profunda dos modos possíveis de interpretação do fenómeno de

“administração da etnicidade” pela performance. É acerca de “*como a identidade é moldada e construída através e como resultado da performance*” (Johnson, 2007:71). Em seguida aplicarei alguns destes pensamentos às minhas descobertas acerca da produção musical dos imigrantes em Viena.

Imigrantes em Viena e Etnomusicologia Urbana

Viena é por vezes suposta a “Cidade da Música” num cruzamento de fluxo internacional e imigração. Esta condição única decorre da sua história como capital da monarquia austro-húngara, a sua posterior posição como ponto mais oriental da Europa Ocidental durante a Guerra Fria, como abrigo mais próximo para os refugiados durante as Guerras dos Balcãs e, finalmente, como o centro de imigração laboral proveniente do Sudeste Europeu. Viena, como outros centros urbanos, é étnica e culturalmente diversa. O quadro seguinte mostra que aproximadamente 18% da população é constituída por imigrantes com cidadanias estrangeiras, e de onde vêm estes imigrantes. Não mostra, contudo, que actualmente 30% da população vienense tem “antecedentes de imigração”.

Quadro 3 – População dos cidadãos não austríacos em Viena, em 2001

População total de Viena	1.550.123
Sérvia e Montenegro	68.796
Turquia	39.119
Bósnia e Herzegovina	21.638
Croácia	16.214
Polónia	13.648
Alemanha	12.729
Hungria	4.135
Roménia	3.713
Eslováquia e Rep. Checa	5.425
Outros	44.874
Total de estrangeiros	248.264

Fonte: <http://www.wien.gv.at/statistik/daten/pdf/vz2001staatsang.pdf>, acedido a 10.06.2006

Ao abordarmos diversidade musical em áreas urbanas, temos que redefinir termos como etnicidade e identidade (ver acima) e abandonar certos conceitos tradicionais

da Etnomusicologia, prevalentes especialmente na Europa, que têm a ver com conceitos de cultura estática (Reyes-Schramm, 1979; Hemetek, 2006). Durante a maior parte da sua história, a Etnomusicologia tem negligenciado áreas urbanas como campo de investigação. Só no início da década de 1970 é que esta situação começou a mudar, com a descoberta da música popular como fenómeno urbano merecedor de atenção devido ao seu contexto sócio-cultural. Como Nettl observou no seu artigo *New Directions in Ethnomusicology* sobre a investigação em áreas urbanas: “*na prossecução desses estudos, os etnomusicólogos têm sido particularmente alertados para a importância da música como emblema cultural, como algo que é utilizado por um grupo populacional para expressar a sua singularidade a outros grupos, conferindo coesão mas também servindo como um meio de comunicação intercultural*” (Nettl, 1992:384).

Reyes, uma das pioneiras da Etnomusicologia Urbana, propõe uma base teórica muito útil na distinção entre música “na cidade” e música “da cidade” (Reyes, 2007:17). Enquanto a aproximação à “música na cidade” significa que a própria cidade não é mais do que um ingrediente passivo sem um papel significativo na análise, “música da cidade” requer um enquadramento teórico e metodológico que confere valor à sua complexidade. A cidade é incluída na investigação como contexto ou objecto de estudo. Reyes vê também uma ligação clara entre os conceitos de investigação sobre minorias e os da Etnomusicologia Urbana, porque: “*num meio académico, construído sobre pressupostos de homogeneidade cultural, não houve espaço para minorias. Estas requerem uma paridade mínima: pelo menos dois grupos de poder desigual e, provavelmente, culturalmente distintos, ambos parte de um organismo social único. A homogeneidade não admite tão díspares componentes... as condições que geram as minorias - a complexidade, a heterogeneidade, e a não insularidade - são «nativas» não de sociedades simples mas de cidades e sociedades complexas*” (Reyes, 2007:22-23).

Os primeiros projectos de investigação desenvolvidos no nosso instituto sobre música e minorias¹ enquadravam-se tendencialmente na tradição da abordagem “música na cidade”. Eram estudos etnográficos pontuais centrados em comunidades específicas. Esta abordagem tem-se modificado nos últimos anos e em dois projectos recentes tentámos compreender um pouco da complexa realidade geral da produção musical dos imigrantes na cidade, das suas condições, bem como dos aspectos económicos envolventes. O primeiro, designado *Musical Making of Imigrants in Viena* (“Produção Musical dos Imigrantes em Viena”) (2005-06), serviu como um teste piloto para o segundo: *Embedded Industries - immigrant cultural entrepreneurs in Vienna* (“Indústrias Integradas – empresários culturais em Viena”) (2007-09). O último foi um estudo interdisciplinar em que a Etnomusicologia foi parceira da Sociologia e da Etnologia. A equipa de investigação de ambos incluiu colegas de experiência (*background*) imigrante, de modo a integrar os seus pontos de vista, que podiam e de facto por vezes divergiram das interpretações de investigadores que na sua maio-

ria eram austríacos. Na maioria dos casos, as discussões foram profícuas e conduziram a conclusões satisfatórias para a equipa. No decurso do primeiro - Sofija Bajrektarević, Hande Sağlam e eu - já tínhamos percebido a necessidade de encontrar uma estrutura para a grande diversidade de eventos musicais que encontramos e documentámos. Seguindo o conceito do nosso projecto, centrado na produção musical e não nos estilos musicais dos imigrantes, acabámos por estruturar a nossa pesquisa de acordo com as envolventes nas quais a produção musical se dava, e de acordo com a/as função/ões da prática musical; o modo como a música se usa e produz pelas comunidades imigrantes. As atitudes dos participantes nos eventos e a/s função/ões da produção musical no contexto da sociedade maioritária foram considerados na estrutura dos cenários.

Para essa estrutura de produção musical, considerámos cinco categorias:

a) Prática interna – música em cerimónias religiosas, casamentos e eventos envolvendo apenas membros da comunidade. Os estranhos raramente são presentes. Estes eventos ocorrem em contextos tipo gueto, normalmente despercebidos da maioria.

b) Prática folclorista – música tradicional do país de origem, herança cultural. Há muitas organizações culturais de imigrantes que prezam a herança cultural dos países de onde eles ou os seus antepassados vieram. A música é uma componente muito importante das actividades que estas organizações suportam. Apresentam-na também publicamente, para expôr à sociedade dominante o enquadramento cultural dos imigrantes. Nas comunidades da Turquia, as actividades educativas deste tipo de organizações são muito importantes, expressando o desejo de transmitir o conhecimento da sua cultura, não só às gerações futuras dos que têm herança turca, mas também aos austríacos.

c) Gueto público - muitos cafés, discotecas e restaurantes explorados por imigrantes em Viena convidam os transeuntes a entrar; parecem estar abertos a todos. Muitos oferecem música ao vivo quatro noites por semana; alguns organizam competições musicais, tais como *Queen of folk music* (Rainha da música folk), ou competições de karaoke. Os estilos de música ouvidos são muito diversos: principalmente populares do país-natal, mas também tradicionais. Os locais estão cheios. É lá que muitos imigrantes passam as suas noites e comunicam entre si através da música. Raramente se encontram austríacos entre a clientela.

d) *World Music*: intercâmbio criativo - músicos individuais desafiam ou reafirmam as suas “raízes musicais”. Nesta categoria os imigrantes actuam em palcos públicos em Viena, por vezes festivais como “Balkan Fever” (*Febre dos Balcãs*). Há músicos criativos de diferentes origens e os ouvintes são maioritariamente austríacos. A origem imigrante do músico pode desempenhar um papel, mas não necessariamente.

Muitas vezes o objectivo do músico é não ser rotulado como “músico imigrante”.

e) Actividades musicais instaladas (*mainstream*) - músicos de origem imigrante, activos no jazz, música clássica e electrónica. A maioria não identifica as actividades pela referência à sua origem étnica. Identificam-se como tendo uma linguagem musical individual.

Estas categorias, desenvolvidas em longas discussões durante o primeiro projecto, servem como ferramentas para organizar a diversidade. No segundo projecto adicionámos a quinta. A investigação requer estruturas e categorias para comparação, mesmo que se sobreponham, o que acontece. Este modo de estruturação resulta do foco da pesquisa nos projectos. Tem em consideração a produção musical de imigrantes em Viena, assim como as condições em que ocorre, tendo em conta produtores bem como receptores. Seguidamente apresento curtos exemplos ilustrativos de alguns dos cenários, os quais devo principalmente à documentação levada a cabo pelos meus colegas.

Exemplos de inesperados mundos musicais de Viena

Casamentos como prática interna

Os casamentos são tema muito gratificante para os etnomusicólogos por várias razões. Há sempre algum tipo de ritual relacionado, com música envolvida. As cerimónias de casamento demonstram também muito da estrutura social de uma comunidade. Nas comunidades da diáspora, os casamentos são habitualmente dos primeiros rituais comunitários praticados no país de acolhimento. Documentei muitos casamentos em diferentes comunidades em Viena. O nosso projecto incluiu casamentos também. Bajrektarević (2007) publicou artigos acerca de rituais de casamento nas comunidades sérvia e croata, e utilizarei material dela nesta secção: *“Mudanças profundas na ex-Jugoslávia, evidentes desde finais dos anos 1980, assinalaram regresso à tradição, busca de identidade e radicalização da identidade. Hoje, a identidade mantém-se tema central nas vidas de ambas, a população imigrante em Viena bem como a dos que permaneceram nos seus países de origem. Para a população da diáspora, certas formas de discriminação (visíveis ou não) no país de acolhimento e/ou a sensação de ser excluído experimentada pelos imigrantes, tornam a identidade um assunto especialmente sensível. As tendências culturais dinâmicas, bem como o impacte da cultura austríaca são claramente reveladas pelas mudanças de costumes nos casamentos. Para a população imigrante ex-jugoslava em Viena, os costumes dos casamentos proporcionaram uma oportunidade única para criar um espaço que permite o reconhecimento e a tomada de consciência de uma miríade de aspectos identitários, para os indivíduos e a comunidade (étnica, nacional, linguística, religiosa, económica, social, regional, familiar e/ou relacionada*

com género, etc.). A confirmação final vem com o cumprimento de um eterno desejo humano: assentar, embora longe do seu país de origem, de modo a sentir-se em casa, pelo menos por um curto espaço de tempo, pelo menos até um certo ponto” (Bajrektarević, 2007: 77).

Os casamentos, em ambas as comunidades, consistem em dois eventos principais: a cerimónia na igreja e a festividade. No passado, na Jugoslávia, as cerimónias na igreja não eram familiares de todo, dado o contexto de ideologia socialista dominante. No entanto, desde a queda do país e a subsequente guerra civil, as religiões respectivas tornaram-se parte importante das novas identidades nacionais. Isto também se verifica nas comunidades da diáspora. Os croatas são católicos romanos, e por isso a cerimónia religiosa é celebrada numa igreja católica croata.

Figura 4 – Casamento croata em Viena: cerimónia de casamento em igreja. Igreja croata, Brigittaplatz, 1200 Viena.



Fotografia: Bajrektarević, 19.11.2005, IVE Viena.

Num casamento pela igreja croata, a procissão nupcial aproxima-se do padre ao som do órgão de igreja. Alguns participantes usam signos étnicos regionais – fitas com bordados em malha relacionadas com localidades específicas. Do mesmo modo, as cerimónias dos casamentos sérvios ocorrem numa das três igrejas ortodoxas sérvias de Viena.

Figura 5 – Casamento sérvio em Viena: cerimónia de casamento na igreja, o casal caminha em procissão em torno da igreja com cantos litúrgicos. Igreja ortodoxa sérvia, Viena.



Fotografia: Bajrektarević, 11.06.2005, IVE Viena.

A música corresponde à da prática litúrgica dos países de origem. Enquanto as cerimónias religiosas sublinham particularmente as diferenças entre as duas comunidades que partilham o mesmo país de origem (Jugoslávia) e falam línguas muito semelhantes (o sérvio e o croata já foram considerados uma única língua denominada servo-croata), os lugares onde decorrem as festividades não diferem. São, em ambos os casos, grandes espaços geridos por empresários imigrantes especialmente para estes eventos. Com capacidade para receber até 1.000 convidados, insonorizados e equipados com estacionamento e material de amplificação sonora, estes lugares costumavam ser difíceis de encontrar e muito caros em Viena. Assim, os empresários imigrantes iniciaram esta linha de negócio, com muito sucesso. A decoração da sala é escolhida de acordo com a respectiva nacionalidade dos convidados. Em ambos os casos, as recepções constituem o momento social mais importante do casamento. Enquanto relativamente poucas pessoas assistem à cerimónia na igreja, todas querem tomar parte na festividade. Normalmente a festa dura do meio-dia à manhã do dia seguinte. As pessoas celebram e divertem-se comendo, bebendo e com a música. Habitualmente contrata-se uma banda profissional para o evento. Há muitos profissionais disponíveis em Viena, e os músicos ganham bem nos casamentos. São habitualmente muito bem pagos. O valor a receber é combinado previamente pela banda e o custo recai sobre as famílias do casal. Os ganhos reais, no entanto, advêm dos pedidos especiais de canções específicas – cada pedido é pré-pago, de modo a que no final da festa, os proveitos resultantes da performance desses pedidos individuais excedem largamente o valor negociado pela banda.

Figura 6 – Casamento sérvio em Viena: note-se o dinheiro no acordeão.



Fotografia: Bajrektarević, 11.06.2005, IVE Viena

A nacionalidade dos músicos é irrelevante, mas é importante que conheçam o repertório requerido, que varia da música tradicional à popular do país de origem. O repertório principal de música de dança, valsas vienenses ou tangos, é também incluído de tempos a tempos. Mas o *kolo* tradicional, uma dança performada em círculo ou semi-círculo específica da região, prevalece.

Figura 7 – Casamento sérvio em Viena: dançando o kolo.



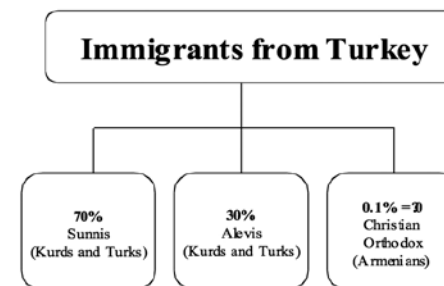
Fotografia: Bajrektarević, 11.05.2005, IVE Viena.

Muitos músicos profissionais nestes eventos são roma (ciganos), imigrantes da ex-Jugoslávia. Há nesta comunidade uma longa tradição da maior flexibilidade no repertório, devida ao facto de que os roma, como músicos, sempre tentaram agradar às suas audiências, que resulta numa grande variedade de estilos e grande criatividade na inclusão de novos elementos musicais. Assim, foi um conjunto roma que, num casamento sérvio em Viena, combinou o kolo sérvio com a marcha nupcial da ópera Lohengrin de Richard Wagner.

O ensino do saz turco (bağlama) como modo de transmissão da herança cultural

Os imigrantes da Turquia em Viena são muito heterogéneos em relação à sua origem étnica, e afiliação religiosa. Turcos, curdos e um pequeno número de arménios constituem os três principais grupos étnicos; as três religiões envolvidas são sunita, alevita, e cristianismo ortodoxo.

Figura 8 – As diferentes comunidades religiosas e grupos étnicos da Turquia



Fonte: Sağlam, 2007: 64

A classe social constitui outra diferença significativa entre os imigrantes turcos em Viena, e reflecte-se na identificação musical (Sağlam, 2007). Provavelmente constitui uma diferença relativamente às comunidades da ex-Jugoslávia. Mas existem muitas semelhanças no que diz respeito à prática da produção musical (ver “Gueto público”). Encontramos música ligada a rituais, tais como casamentos e circuncisões nas “Práticas internas”. A música difere mas está muito ligada aos estilos do país de origem. No cenário da “Prática folclorista” há um foco significativo nas actividades educativas, diferente nas comunidades imigrantes. Apresento algumas delas, com base no trabalho de Sağlam (2009), Mansur e Fuchs (2008): “Transmitir a linguagem musical do país de origem à chamada segunda geração é uma das formas mais comuns de transmissão cultural para os imigrantes. Este processo ocorre em áreas informais e formais” (Sağlam, 2009: 329).

Existe um instrumento musical central que é o foco destas actividades em Viena: o *saz* (ou *bağlama*). É o alaúde anatólio de braço longo com trastes, que de algum modo serve como um marcador da “identidade” musical turca, especialmente nas comunidades diaspóricas. Os cursos oferecidos pelas associações culturais de imigrantes são numerosos, e podem incluir outros instrumentos de música e dança *folk* turca. Hande Sağlam divide estes cenários em transmissão “interna” e “externa”, diferenciando-a entre os grupos-alvo. Na “transmissão interna”, o grupo-alvo é composto por participantes (*insiders*), e as aulas são realizadas no seio da comunidade. Na “transmissão externa”, incluem-se membros de outras comunidades. Os cursos de *saz* encontram-se principalmente na categoria de “transmissão interna”. Mas há um exemplo extraordinário de um tocador e professor de *saz*, Mansur Bildik, que inclui também a comunidade austríaca. Num artigo designado *Imparting Turkish Music in Vienna from 1984 to 2007*, por Bildik e Fuchs,³ Bildik fala sobre a sua imigração para a Áustria:

“na década de 1970 a minha digressão de concertos levou-me até à Europa. Vim para a Áustria por acaso. Deveria ter casado com uma jovem turca que vivia, no entanto, em Vorarlberg. Mas acabei em Viena. Desde 1980 que tenho estado a viver nesta cidade e, desde 1990, tornei-me um cidadão austríaco. Em primeiro lugar foi a música que me trouxe para a Áustria: por ocasião dos concertos, fui muitas vezes abordado por amantes da música turca, já que havia uma falta de tocadores de saz em Viena naquela altura” (Bildik e Fuchs, 2008: 23).

No início tocava música em festas turcas e em bares. Pouco depois começou a ensinar, de 1984 a 1994 no Conservatório Franz Schubert. Depois, num centro de educação de adultos (Polycollege), depressa atraiu estudantes austríacos. A fundação da Saz Association foi muito importante para ele: organiza aulas de *saz*, workshops e concertos.

Figura 9 - Logótipo da Saz Association



“As lições e os concertos periódicos de estudantes têm lugar no Amerling-Haus, a casa natal do pintor Biedermeier, Amerling von Friedrich (1803-87). Pertence à iniciativa cultural Spittelberg, alberga um museu e numerosas associações culturais alternativas, e apoia culturas minoritárias. A Saz Association funciona na linha deste conceito de entusiasmo socialmente ligado à diversidade cultural. Contrastando com aulas particulares em unidades de ensino limitadas a 40 minutos, na Saz Association, as pessoas fazem música em grupos e há mais tempo disponível. Especialmente antes dos concertos, os alunos praticam até tarde na noite” (Bildik e Fuchs, 2008:25).

O próprio Mansur fala de diversidade cultural, a sua filosofia nos seus cursos:

“a maioria dos meus alunos vem de famílias turcas. E, como sabe, a diversidade cultural da Turquia é imensa. Em Viena há alevitas puros ou grupos de saz curdos puros, mas eu gosto da diversidade. Nas minhas aulas, as crianças com diferentes origens, sunitas e alevitas, fazem música em conjunto. Há muitas raparigas com lenços na cabeça também. Um dos meus melhores alunos começou agora a dar aulas na associação cultural de uma mesquita; estou a encorajá-lo a fazê-lo. Mas eu dou aulas para pessoas do Afeganistão, Bélgica, França, Palestina e também da Áustria. Fico muito contente se a música liga as pessoas. Entre os estudantes avançados que me acompanham nos concertos juntamente com músicos profissionais da Turquia, não há apenas turcos” (Bildik e Fuchs, 2008:25).

Mansur Bildik exemplifica uma iniciativa extraordinária de promoção de integração através da transmissão de tradições musicais. Proporciona um espaço onde imigrantes de diferentes origens étnicas e religiosas, bem como austríacos, possam reunir-se pela vontade de aprender um instrumento fascinante que não sirva exclusivamente como um marcador de “identidade turca” coletiva, mas exija e permita criatividade individual. Por estas conquistas e pelo seu compromisso de longa data, Bildik recebeu o reconhecimento oficial da cidade de Viena em 2008. Foi premiado com o *Goldenes Verdienstzeichen des Landes Wien*, medalha de ouro de distinção por serviços prestados à cidade e à província federal de Viena. Trata-se de uma grande honra, mas infelizmente não assegura subsídios financeiros para as suas actividades, uma situação que parece ser bastante típica na política austríaca. Por um lado, os políticos celebram a diversidade cultural e por outro lado, não existem financiamentos.

Figura 10 - Mansur Bildik a receber a sua distinção, com Sandra Frauenberger, representante política da cidade de Viena.



Fotografia: Sağlam, 2008

“Gueto público”

A decisão de chamar “gueto” a este cenário resultou de discussões constantes. Muitas vezes as pessoas associam a palavra a uma segregação mais rígida do que aquela que aqui se encontra. No entanto, decidimos manter a expressão, porque, acrescentando “público” como uma espécie de contradição, considerámo-la apropriada ao que encontramos.

A descoberta deste mundo musical em Viena foi para mim um dos pormenores mais surpreendentes da pesquisa no primeiro projecto. Vivendo nesta cidade há 27 anos e fazendo investigação profissional sobre a música dos imigrantes, tinha perdido este aspecto tão importante. Planeámos passar duas noites inteiras em diferentes clubes, cafés e restaurantes, conhecidos por ter música ao vivo. Tentámos captar a atmosfera com uma pequena câmara de vídeo, bem como conversar com os músicos. Todos estes restaurantes estão abertos ao público e situam-se perto das principais ruas de Viena. O exterior normalmente não é muito convidativo - especialmente para um público austríaco - contudo, como se vê, os anúncios são em alemão.

Figura 11 – Entrada de um dos cafés.



Fotografia: Hande Sağlam, IVE, 2005.

Estes lugares parecem constituir factor económico importante. Existem 300 proprietários de restaurantes da ex-Jugoslávia e 50 destes lugares têm música ao vivo, quatro dias por semana, o que significa que muitos músicos podem ganhar a vida. As tipologias destes locais são diversas: há cafés com um cantor com teclado apenas, clubes e discotecas com bandas ao vivo e restaurantes com música como entretenimento de fundo. Os estilos musicais são igualmente diversificados, desde a recém-composta música *folk* (dos anos 1970) até às produções mais recentes de hip-hop da ex-Jugoslávia,

da música tradicional ao rock. Um dos lugares que visitámos chama-se Lepa Brena, em homenagem a uma estrela da cena da “recém-composta música *folk*” na ex-Jugoslávia. Na banda, constituída por acordeão, teclado, percussão e cantores que alternavam, entre homem e mulher. Turbo Tanja tocava percussão, a única percussionista feminina nesta cena musical. Tocaram a recém-composta música *folk*, bem como o *kolos*, numa melodia de dança muito popular da Sérvia. A dança, um dos símbolos étnicos musicais da Sérvia, pode aludir à etnicidade sérvia; não encontramos quaisquer elementos no reportório que apontassem para a segmentação étnica e nacional da ex-Jugoslávia. Consistiu essencialmente em música popular anterior a 1992, que costumava significar *brastvo-jedinstvo* (unidade fraternal), na Jugoslávia. Verificou-se assim uma certa Jugo-nostalgia. Os donos entre os 30 e os 60 anos participaram activamente no canto e na dança, divertindo-se com a música. Pediram certas canções e era esperado que os músicos fossem capazes de satisfazer os seus desejos. Todos falavam servo-croata, embora o dono falasse também alemão. Os músicos mal falavam alemão. Não é necessário que o façam, uma vez que nunca há público austríaco nos locais onde eles actuam. Em termos de reportório musical, idade e condição social, os participantes neste lugar e nesta ocasião eram diferentes dos de outros locais que visitámos nessa noite. Em certas discotecas encontramos adolescentes, noutras, jovens até aos 30 anos. Nos locais com música rock da ex-Jugoslávia, encontramos mais intelectuais do que pessoas da classe trabalhadora.

Na nossa segunda ronda nocturna concentrámo-nos nos cafés e nos bares turcos. Encontrámos uma diversidade incrível de estilos musicais, bem como certos tipos de espaços que espelham aqueles que encontramos na Turquia. Há cafés frequentados por intelectuais urbanos, onde o reportório musical consiste em música popular turca e clássica otomana, tocadas ao teclado. Existe um bar, *Türkü*, principalmente frequentado por alevitas, onde se ouve música *folk*. Há restaurantes onde a música popular turca e o *arabesk* são performadas ao vivo, para toda a família; e há lugares, como o Marmara, designados por “café de dança”. O proprietário é turco, e o lugar é frequentado por homens de classe operária turca. Não trariam as suas famílias para este sítio, porque é um tipo de lugar chamado “*pavyon*”, que os homens frequentam para socializar, ouvir música, dançar, beber e encontrar mulheres. Não havia diferenciação étnica ou religiosa óbvia. O estilo de música era o *arabesk* exclusivamente. Um dos cantores da noite em que estávamos era Neriman Akkale, acompanhado por um músico ao teclado. Existem ainda as discotecas turcas, onde os jovens da chamada segunda geração vão para socializar. À semelhança da segunda geração jugoslava estes jovens falam pelo menos duas línguas, misturando-as frequentemente; por vezes o alemão é preferido à língua materna. Os jovens austríacos não vão a estas discotecas, embora o hip-hop oriental e os estilos dos Balcãs sejam usados pelos DJ austríacos com mais frequência hoje em dia.

Durante o Campeonato Europeu de Futebol na Áustria (2008), estes espaços receberam a atenção especial do público como pontos de encontro “étnicos”. As equipas da Croácia e da Turquia jogaram várias vezes em Viena, inclusivamente uma contra a outra. Os adeptos de ambas estiveram presentes em número considerável, dado que muitos imigrantes destes países vivem em Viena, e muitos outros vieram da Croácia para assistir aos jogos. Aqueles que não conseguiram bilhete para o estádio precisaram de um sítio para ver os jogos, e é muito mais divertido ter companhia para o efeito. Assim, todos os cafés e bares acima mencionados tinham écrans gigantes para os jogos e todos encheram. Nos cafés turcos havia turcos, nos ex-jugoslavos havia croatas, mas também sérvios e bósnios. Há uma rua em Viena onde encontramos cafés de ambas as origens étnicas: Ottakringerstraße. O tempo estava bom e muita vida social ocorria fora. O trânsito foi cortado e depois de cada jogo havia comemorações com música ao vivo. Podiam ouvir-se *davul* e *zurna* turcos e num passeio próximo rock croata ao mesmo tempo. A exibição pública de música que normalmente é confinada ao interior de edifícios, mostrou à maioria vienense o que estava a acontecer. As reacções foram ambivalentes: houve comentários entusiásticos quando primeiro se aperceberam deste cenário animado, assim como reacções xenófobas. Na noite em que a Turquia jogou contra a Croácia, a polícia esperava motins em Ottakringerstraße e alertou para que fosse evitada, mas na verdade não houve violência. Pelo contrário: os adeptos croatas desapontados dançaram finalmente o *halay*, o *kolo* e o hip-hop com os “vencedores” turcos em Ottakringerstraße.

World music

A produção musical neste cenário limita-se praticamente a performances públicas, principalmente em palco, e destina-se na sua maioria a audiências austríacas, contrariamente ao que se passa em todos os cenários anteriores. O fenómeno citado como “a identidade é moldada e construída através, e como resultado, da performance” (Johnson, 2007) opera aqui de um modo diferente relativamente ao que se passa nos restantes cenários. As práticas musicais são aqui muitas vezes transformadas em contextos diferentes, as “raízes” são desafiadas, os clichés desempenham um papel importante. A razão reside nas expectativas dos públicos a quem estas performances são dirigidas. A cena musical é muito animada em Viena, devido à atracção que constitui como “Cidade da Música”. Muitos profissionais de origens culturais diferentes estão disponíveis na cidade e muitos tentam fazer música em conjunto. Fazem compromissos relativamente às suas diferentes tradições, claro, mas isso constitui desafio interessante e por vezes bem sucedido. A competição anual *Vienese World Music Award*⁶ também estimula muitas actividades e festivais como a *Balkan Fever*⁵ ou a *Salam Orient*⁶. O sítio do World Music Award, diz: “Entendemos a World Music como um vasto campo musical, que pode surgir em todos os géneros. As coisas que estes tipos de música têm em comum são encontradas nas raízes da tradição étnica, e não faz diferença se essas tradições são mantidas, desenvolvidas

ou abandonadas. A World Music Prize não é uma revista exótica, mas tenta revelar as diferenças artísticas naturais que podem existir”⁷

A individualidade artística parece importar mais do que a origem étnica do músico. Encontrámos muitos músicos imigrantes nesse cenário. Os géneros musicais diferem e podem encontrar-se no âmbito de um leque vasto, do “tradicional” ao “vanguardista”. Existem grupos de “etno-jazz” como *Fatima Spar and the Freedom Fries*, que juntam músicos de diferentes origens étnicas. A líder da banda, cantora Fatima Spar, é de origem imigrante. Os músicos são da Sérvia, Bulgária, Ucrânia, Áustria e Turquia. A maior parte da sua música pode ser definida como “Balcã”, mas Spar não gosta dessa definição. Numa entrevista em 2005 afirmou que a diversidade na sua música (desde a bossa nova até aos arranjos de canções *folk* da Anatólia) deveria ser mais enfatizada nos média. Não quer ser rotulada como “música imigrante” que toca “música dos Balcãs”. Não quer ser “culturalizada”. Fatima Spar seria reduzida à sua origem étnica (a sua cultura de origem) como artista, nas expectativas e na recepção do público.

Outros, pelo contrário, enfatizam esta faceta da sua identidade musical. A Wiener Tschuschenkapelle é um desses casos. Trata-se de um dos mais bem sucedidos conjuntos da cena multicultural e da world music em Viena. Lançou recentemente o seu nono álbum. Representam a Áustria quando actuam no estrangeiro. Um comentário no seu sítio sobre uma actuação no Canadá refere: “Por um lado, o Tschuschenkapelle Wiener é simplesmente um grupo de músicos da Austria, Turquia e sul da Europa que toca música dos Balcãs. Por outro, é uma declaração viva contra o racismo, preconceito e intolerância que são particularmente dirigidos aos imigrantes do sul da Europa e da Turquia, que vivem em Viena em grandes números.”¹⁰

A implicação política foi importante desde o início da fundação do grupo, que recentemente celebrou o seu 20º aniversário. A história do conjunto e, especialmente do seu fundador, Slavko Ninič, representa uma carreira típica da cena da world music vienense, que é bastante diferente dos cenários anteriores. Ao mesmo tempo, desafia a categorização em cenários, uma vez que a sua carreira musical demonstra claramente uma sobreposição.

Uma biografia musical que desafia a categorização: Slavko Ninić

Figura 12 - Slavko Ninić, cantor e líder do grupo Wiener Tschuschenkapelle (do material publicitário do grupo em 1997).



Slavko Ninić nasceu a 03.02.1954 em Komlatinci, uma pequena aldeia da Croácia, na época Jugoslávia. Os seus pais tinham vindo da Bósnia, sendo croatas étnicos. Ele lembra-se de ser algo discriminado na comunidade da aldeia, por ser “imigrante”. Começou a cantar cedo porque gostava de música mas nunca em público, apenas por diversão para a família e amigos. Experimentou a guitarra, mas como autodidacta e, principalmente para impressionar as raparigas. Depois de concluir a escola em 1972, veio para a Áustria com alguns amigos que queriam conhecer o mundo. Foi na altura em que a imigração em massa de trabalhadores se iniciou na Áustria. O país necessitava e, em virtude do boom económico, convidou os chamados *Gastarbeiter* – trabalhadores convidados que vinham principalmente da ex-Jugoslávia e da Turquia (ver acima). Slavko trabalhou para uma empresa de construção bem conhecida na época. Cansado de viver em cabanas de madeira e do trabalho físico, começou a estudar na Universidade de Viena, no Departamento de Intérpretes. Foi um momento muito importante no seu desenvolvimento musical, uma vez que começou a entreter os colegas na pousada de estudantes eslovena, cantando e tocando viola. O que ele tocava e cantava eram as canções que tinha aprendido na infância em Komlatinci, uma espécie de repertório de toda a Jugoslávia. Mais tarde, quando prosseguiu os estudos na Universidade de Zagreb, continuou as actividades de entretenimento na pousada de estudantes local, alargando consideravelmente o seu repertório. As suas fontes eram os outros alunos, assim como programas de rádio que privilegiavam o vasto repertório de estilos de música tradicional de todo o país.

Desenvolveu então a sua sensibilidade extraordinária para identificar as necessidades do público da época. A produção musical informal que fazia na pousada de estudantes parece ter sido uma boa escola, provavelmente muito melhor do que uma eventual educação musical formal. Em 1979, depois de concluir um mestrado em Sociologia em Zagreb, voltou para a Áustria por razões amorosas. Começou a tra-

balhar numa ONG, um centro de informação para imigrantes com grande relevância sócio-política. Aí, conheceu um intelectual turco que tocava *saz*, bem como um bandolinista austríaco. O encontro pessoal que culminou numa cooperação musical terá que ser visto à luz do contexto político da Áustria na época. Ele tinha mudado desde 1972: o racismo e a discriminação dos imigrantes eram graves, e a xenofobia crescente. As pessoas que tinham sido convidadas para trabalhar optaram por ficar – contrariamente ao conceito inicial de rotação. A economia ainda precisava deles, mas a sociedade negou-lhes um estatuto adequado. Os três jovens eram activistas políticos da ONG, tentando combater o racismo e a discriminação estrutural através de estratégias de capacitação. Os seus primeiros passos musicais podem ser vistos por esse prisma, embora em primeiro lugar estivesse o desejo de cantar e tocar música que consideravam ser das suas raízes culturais, para um público que aparentemente parecia atraído por ela. Este facto levou à sua primeira aparição pública e, finalmente, à constituição oficial do primeiro Wiener Tschuschenkapelle, em meados da década de 1980.

Havia mensagem política, mas mais ainda, havia necessidade pessoal de produção musical activa, especialmente para Ninić, bem como necessidade de criar uma espécie de “sensação de estar em casa” através da “sua” própria música transmitida às audiências. Isto acontece com muitos outros músicos imigrantes. Naquela época, em Viena, algo deste género era completamente novo. O “boom dos Balcãs” estava ainda longe mas, devido à história de Viena e à situação demográfica na década de 1980, fazia efectivamente sentido tocar este tipo de música. Os imigrantes da ex-Jugoslávia eram e ainda são o maior grupo de imigrantes na Áustria, cerca de 300.000 no momento.

Eles tocavam músicas da ex-Jugoslávia, canções turcas e alguma *rebetica* grega, utilizando voz, guitarra, *saz*, flauta e bandolim. Depois de algum tempo e vários espectáculos de sucesso, Slavko Ninić decidiu tentar ganhar a vida a partir da música. Nunca o tinha planeado, e o mesmo se aplica a outros músicos imigrantes em Viena. O facto de estar longe do seu contexto cultural anterior, de enfrentar preconceitos e ignorância, a necessidade de os combater, e a sensação de que poderiam fazer algo de bom para criar uma atmosfera em que se sentissem em casa através da música, fez deles músicos. Nem todos se tornaram profissionais (no sentido de ganhar a vida através da música), como Slavko Ninić, mas muitos tocam e cantam em público.

O repertório foi-se alargando, rotulado como “música dos Balcãs” embora incluía canções da Rússia e da Hungria e muitas vezes música *roma* de várias partes do mundo. Tocam músicas tradicionais vienenses também. Muitos músicos se juntaram à Tschuschenkapelle e deixaram-na depois. Os vários artistas foram tendo influência sobre o repertório e os arranjos do grupo. Normalmente não há partituras para os músicos. Uma pessoa, principalmente o líder da banda, sugere uma nova canção, toca-a para os outros e eles tentam fazer um arranjo colectivo. Os arranjos são muitas

vezes caracterizados pela criatividade individual e podem “desafiar as raízes”. Existe um processo de transformação em curso na “música tradicional”, graças à criatividade individual e/ou troca criativa, e também devido a um público maioritariamente austríaco, que necessita de apresentações que correspondam às suas exigências no que respeita a estilos musical e performativo. Após alguns ensaios, fazem uma actuação de “teste”, de modo a verificar como reage a audiência. Só depois do teste bem-sucedido é que a canção é integrada no seu programa.

Ninić nega que tocam world music:

“nós não tocamos world music, pois tal geralmente significa que um estilo encontra deliberadamente outro, e nada de bonito permanece”.

O desenvolvimento de Ninić sugere naturalmente mais do que um dos cenários. O estado actual poderá ser classificado como *world music* pelo público dos seus espectáculos, pela transformação musical e “desafio das raízes” que podemos encontrar na sua música.

Conclusão: imagens e representação - o papel da cidade

Até ao momento, o artigo centra-se nos imigrantes em Viena e na sua participação activa na cena musical na cidade. O papel da maioria austríaca foi considerado até certo ponto, assim como o dos factores económicos. Parece ter-se tornado claro que existem aspectos que suportam a ideia de construção da etnicidade através da performance musical, da criação do “lugar” pela música, da culturização e da desconstrução de imagens étnicas. Todas estas constatações resultam de pesquisa empírica. Trata-se de factos observáveis, documentados e interpretados. O papel desempenhado pela percepção da cidade de Viena e da sua representação musical no mundo não foi ainda referido. Apesar de não se encontrar no foco de pesquisa dos projectos de investigação, gostaria de concluir o artigo com duas breves reflexões sobre o tópico: duas experiências inesperadas que captaram a nossa atenção durante a pesquisa.

Uma aconteceu na comunidade imigrante da China. Os imigrantes da China em Viena são tão diversos como os dos outros grupos de imigrantes. A imigração iniciou mais tarde e seguiu mecanismos diferentes. Foi uma imigração grandemente motivada pelo sonho do sucesso económico e muitos imigrantes chineses são empresários e detêm restaurantes em Viena (Kwok, 2008).

No que diz respeito às suas actividades musicais, descobrimos que os espaços representativos que simbolizam a tradição vienense da música clássica têm uma atracção extraordinária para os chineses. A sala de concertos “de ouro” da Musikverein é o

lugar mais atractivo para os concertos chineses. Todos os anos, o Ano Novo Chinês é ali celebrado com um concerto. Uma orquestra da China é convidada a tocar para a comunidade chinesa na Áustria, financiada pela terra natal. Claro que há uma semelhança com o Concerto de Ano Novo Vienense, o evento televisivo altamente popular, que é transmitido todos os anos no dia 1 de Janeiro para muitas partes do mundo. Esta transmissão contribui para a imagem de Viena como “cidade da música”. O Concerto de Ano Novo Chinês ocorre mais tarde no ano (no calendário europeu) e a música é bastante diferente. E a imagem da cidade de Viena representada por esta sala de concertos é utilizada para a construção de outra identidade.

Figura 13 – Material publicitário.



Fonte: <http://www.chinamusic.cn>.

Figura 14 – Concerto chinês de Ano Novo na Musikverein em Viena, 2008.



Fotografia: Kim Kwok.

O outro evento aconteceu recentemente (Outubro de 2009). O *Festival Spot on Turkey Now* (“Atenção à Turquia Agora”) foi uma tentativa de apresentar música da Turquia numa outra sala de concertos bem conhecida e representativa, a Wiener Konzerthaus. O local escolhido e o programa sugerem que o objectivo foi evitar clichés e combater a culturização, fortemente discutidos na revista que acompanha o espectáculo (Spoton magazine, 2009). Houve abordagens diversas ao tópico no programa; desde a música clássica ocidental, à da corte otomana, passando pela *world music*, o cinema e a literatura. Entre os artistas que actuaram, estava, por exemplo, a referida Fatima Spar. Ofereceram um workshop de danças tradicionais da Turquia, no qual participei e captei a fotografia que se segue.

Vemos uma maioria de austríacos seguindo o instrutor de dança imigrante turco dançando um *halay*, género de dança tradicional da Anatólia, acompanhado por *saz* e *darbukka*, no foyer do Konzerthaus vienense. Observando a cena, de cima, o busto de Beethoven, lembra-nos que foi também imigrante em Viena, integrado de tal modo que actualmente serve como representante de Viena como a cidade da música.

Figura 15 - Workshop no Konzerthaus em Viena, 10.10.2009.



Fotografia: Ursula Hemetek

Notas

¹ Há desde 1990 um foco de investigação, ensino e publicações em Música e Minorias no Institute of Folk Music Research and Ethnomusicology. De entre os projectos realizados nos últimos anos, os de 2005-06 e 2007-09 são da maior relevância para este artigo: 1990-92: “Música Tradicional de Minorias na Áustria”; 1993-95: “Música Tradicional dos Roma na Áustria”; 1995-00: “Música dos Bósnios na Áustria”; 2005-06: “Produção Musical de Imigrantes em Viena”; 2007-09: “Indústrias integradas – empresários culturais imigrantes em Viena” Projecto-parceiro Projectos sobre imigrantes, Salzburgo (2004), Innsbruck (2005), Vorarlberg (2009) e eslovenos, Estíria (1999-01).

² O modo como definimos o termo no nosso projecto é principalmente centrado na condição especial vienesa. A *World Music Award Competition* anual, fornece a seguinte definição: “um vasto campo musical, incluindo todos os géneros de música (clássica, pop, jazz, rock, dança de sala (dance floor), música folk,...) com a característica comum de raízes étnicas tradicionais de um ou outro modo, não importando se essas raízes são acarinhadas, desenvolvidas ou ultrapassadas” [disponível em: <http://www.ikkz.at>, acessado a 19.05.2008]. Existem muitas outras definições e abordagens.

³ Este artigo resulta de uma co-apresentação entre o investigador e consultor Bernhard Fuchs, etnólogo a aprender saz, e Mansur Bildik, o tocador e professor de saz. Este estilo de escrita inovador deve ser considerado no contexto do debate de Writing Culture, que criticou representações típicas de outros na etnografia (Clifford, 1986; Berg e Fuchs, 1992).

⁴ Disponível em: <http://www.ikkz.at>, acessado a 19.05.2008.

⁵ Disponível em: <http://www.balkan-fever.at>, acessado a 19.05.2008.

⁶ Disponível em: <http://www.salam-orient.at>, acessado a 19.05.2008.

⁷ Disponível em: <http://www.ikkz.at>, acessado a 19.05.2008

⁸ Estou grata a Slavko Ninic por partilhar comigo a sua história, atitudes e conceitos artísticos, em duas entrevistas qualitativas (2000, 2005). Testemunhei o desenvolvimento do grupo através de observação participante ao longo dos anos e tive possibilidade de documentar muitos dos seus concertos (ver Hemetek, 2001).

⁹ ver <http://www.konzerthaus.at>

¹⁰ disponível em: <http://www.tschuschenkapelle.at/pages/Presse-en04.htm>, acessado a 19.05.2008.

Referências Bibliográficas

- Asad, T. (org.) (1973), *Anthropology and the Colonial Encounter*, Nova Iorque: Humanities Press.
- Bajrektarevic, S. (2007), “Musical Practice of Immigrants from the Former Yugoslavia and Turkey in Vienna III: The ex-YU immigrant population in Vienna and its wedding customs – A quest for identity”, in Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomuskologie, pp.77-91.
- Bauböck, R. (2001), “Gleichheit, Vielfalt, Zusammenhalt - Grundsätze für die Integration von Einwanderern”, *Wege zur*, Klagenfurt: Drava, pp.11-45.
- Berg, E. e Fuchs, M. (orgs.) (1992), *Kultur, soziale Praxis, Die Krise der ethnographischen Repräsentation*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bildik, M. e Fuchs, B. (2008), “Imparting Turkish Music in Vienna from 1984-2007”, in Hemetek, U. e Sağlam, H. (orgs.), *Music from Turkey in the Diaspora*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomuskologie, pp.21-36.
- Clifford, J. (org.) (1986), *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*, Berkeley: Calif.
- Hemetek, U. (2001), *Mosaik der Klänge. Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*, Viena, Köln, Weimar: Böhlau.
- Hemetek, U. (2006), “Das «Eigene» und das «Fremde» anhand des Minderheitenschwerpunkts des Instituts für Volksmusikforschung und Ethnomuskologie”, in Gruppe, G. (org.), *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: Das*

- 'Fremde' und das 'Eigene'?, Aachen: Shaker Verlag, pp.117-34.
- Johnson, H. (2007), "«Happy Diwali!» Performance, Multicultural Soundscapes and Intervention in Aotearoa/New Zealand", *Musical Performance in the Diaspora. Special Issue of Ethnomusicology Forum*, vol.16, n.º1, pp.71-94.
- Kwok, K. (2008), "Das Reich der Mitte auf der ganzen Welt" (China All Over the World), *Integration im Fokus*, n.º3, pp.40-43.
- Nettl, B. (1992), "Recent Directions in Ethnomusicology", in Myers, H. (org.), *Ethnomusicology: An Introduction*, Nova Iorque: W. W. Norton & Company, pp. 375-403.
- Ramnarine, T. (org.) (2007), *Musical Performance in the Diaspora. Special Issue of Ethnomusicology Forum*, vol.16, n.º1, pp.1-17
- Reyes-Schramm, A. (1979), "Ethnic Music, the Urban Area, and Ethnomusicology", *Sociologus*, n.º 29, pp.1-21.
- Reyes, A. (2007), "Urban Ethnomusicology Revisited. An Assessment of Its Role in the Development of Its Parent Discipline", in Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, pp.15-25.
- Saglam, H. (2007), "Musical Practice of Immigrants from the Former Yugoslavia and Turkey in Vienna II: Musical Identification and Transcultural Process among Turkish Immigrants in Vienna", in Hemetek, U. e Reyes, A. (orgs.), *Cultural Diversity in the Urban Area. Explorations in Urban Ethnomusicology 4*, Viena: Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie, pp.63-75
- Saglam, H. (2009), "Transmission of Music in the Immigrant Communities from Turkey in Vienna, Austria", in Clausen, B., Hemetek, U. e Saether, E. (orgs.), *Music in Motion. Diversity and Dialogue in Europe*, Bielefeld: transcript Verlag, pp.327-43.
- Spoton magazine* (2009), *Konzerthausnachrichten*, n.º 12.
- Stokes, M. (1997), "Introduction: Ethnicity, Identity and Music", in Stokes, M. (org.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg, pp.1-28.

■ Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa

Jorge de La Barre*

Resumo Este artigo discute os modos como a música e as cidades interagem num contexto acrescido de inter-conexões entre o local e o global. Na base da existência da assim chamada "cultura global", as cidades reinventam-se, promovendo várias auto-definições (às vezes conflituais). No caso de Lisboa, esta tendência é acompanhada por um desejo aparentemente acrescido de conectar ou re-conectar o mundo lusófono, que documenta eventualmente as auto-imagens de Lisboa como cidade inclusiva e multicultural. Neste processo, novas formas de etnicidade podem ganhar visibilidade na mercantilização da *Luso-world music* (ou seja, a *world music* praticada nos países lusófonos). No horizonte das cidades imaginadas como "megacidades transculturais", a música tende a ganhar espaço na promoção dos sentimentos de lugar e pertença na e à cidade.

Palavras-chave Circulação, etnicidade simbólica, comunidades emocionais, invenção da tradição, memória do lugar, transculturalismo

Abstract This paper discusses the various ways in which music and cities interact, in a context of increased inter-connectedness between the local and the global. On the premises of the existence of a so-called 'global culture', cities tend to reinvent themselves by promoting various (and eventually competing) self-definitions. In the case of Lisbon, this tendency is accompanied by a seemingly increased desire to connect (or re-connect) with the Lusophone world, eventually informing Lisbon's self-images as an inclusive and multicultural city. In this process, new forms of ethnicity may gain visibility in the marketing of Luso-world music (or world music as practiced in the Portuguese-speaking countries). At the horizon of imagined cities as 'transcultural megacities', music tends to gain agency in the promotion of senses of place and belonging, in and to the city.

Keywords Circulation, symbolic ethnicity, emotional communities, invention of tradition, memory of place, transculturalism

* Investigador Integrado no Instituto de Etnomusicologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (jorge.delabarre@free.fr)

■ Música, cidade, etnicidade: explorando cenas musicais em Lisboa

Jorge de La Barre

Os processos de internacionalização da cultura no espaço das metrópoles são cada vez mais visíveis.¹ Os valores transmitidos e reflectidos por esses processos, abertura e diversidade culturais, hibridismo, transculturação,... tornam-se cada vez mais legíveis. A *world music*, por exemplo, desde há cerca de vinte anos representa a circulação quase permanente de pessoas e de sons, num mundo hiper-conectado, aberto e sem fronteiras: um mundo que corresponde aliás ao nosso mundo globalizado, ou pelo menos à “imaginação diaspórica” (Dunn, 2002) que lhe é associada. Num mundo de migrantes, a memória e o sentimento do lugar seriam actualizados por uma música global des-territorializada que, partindo de um lugar específico, acaba por “falar de todos” à medida em que alcança a esfera da cultura global. Assim, pode-se dizer que, se a migração é o ícone da era global, a *world music* seria a sua banda sonora. A *world music* não pretende ser a detentora exclusiva da representação musical do mundo globalizado, mesmo quando tende a ser naturalizada como a sua “versão oficial”. Existem, em qualquer metrópole, cenas musicais pouco promovidas que, apesar de fazer uso de sonoridades globalizadas re-apropriadas, não deixam de comunicar sentimentos de pertença local fortes.² Este artigo procura mostrar o modo como os processos e valores relativos à internacionalização da cultura que, mais geralmente, se enquadram no contexto da “nova economia política e sua cultura” (Sennett, s.d.), podem ser explorados a partir de algumas manifestações musicais na cidade de Lisboa.

Ocupar o espaço: o grande afresco publicitário da Optimus

A Avenida da Índia, ao nível da estação de comboio de Alcântara-Mar: zona portuária abandonada, zona de passagem, “ex-não-lugar”. Um parêntese, um intervalo onde nunca se pára, onde é só passar – de carro ou de eléctrico, de autocarro, táxi ou comboio. Uma zona de passagem que se tornou espaço publicitário por fatalidade, porque justamente é só passagem, ligação, intervalo. A publicidade resiste ao lugar para fazer esquecer o próprio lugar, estimulando o olhar distraído do automobilista parado no sinal vermelho, para fazer esquecer a perfeita falta de interesse do próprio lugar e fazer pensar outra coisa. Tal como a publicidade na televisão a meio de um filme: publicidade como utopia de um outro lugar. Metáfora de uma outra viagem, por enquanto o próprio automobilista já está em trânsito entre dois episódios do “filme da cidade” de Lisboa: o episódio Cais do Sodré/Alcântara (se vier do centro), o episódio Alcântara/Cais do Sodré (se for para o centro).

A publicidade – a “propaganda” –, já tinha começado com os grandes afrescos da Revolução dos Cravos. O realismo socialista ocupava o espaço dos não-lugares para fazer sonhar aos amanhãs radiosos. Uma deslocação estética com um programa forte e uma legitimidade incontestável. Os anos 1980 viram esses afrescos transformados, vandalizados ou simplesmente esquecidos. Abandonados ao seu destino a tal ponto que hoje desapareceram quase completamente da paisagem (salvo em alguns lugares pouco conhecidos, fora do centro – lugares esquecidos do desenvolvimento urbano). Transferência lenta, progressiva, ao longo de duas décadas, 1990-2000, do programa político forte para a criação identitária orgânica, endógena dos *tags*, dos *graffitis* das culturas hip-hop urbanas: marcação do território. Dos territórios que justamente já não o eram: *no man's land*, não-lugares. Lugares de passagem que se tornaram outra coisa, sugerindo uma apropriação do tipo “X esteve aqui”...

“A juventude em busca de territórios identitários”, como referem os média... Territórios identitários, mais do que identidades territoriais, ou seja, identidades multi-territoriais espalhadas pelos micro-territórios – caminhos iniciáticos da cidade. Talvez essa juventude marcasse o fracasso das grandes políticas nacionais, ou cinicamente o seu sucesso definitivo. Após a orgia identitária dos *tags*, qual outro destino, fatalidade, do que a transferência de competência – controle do poder – para as empresas privadas, auto-proclamadas agitadores culturais, copiando e reciclando o *street art*, afirmando, reivindicando até, a necessidade da razão mercantil como se fosse a continuação natural do slogan punk “*Cash From Chaos*”:³ o amanhã radioso de um pós- “*No Future*”. Um caos controlado claro, de facto um não-caos.

Em paralelo, a fatalidade desses lugares de peso no meio da cidade – lugares industriais, zonas portuárias, zonas de passagem, não-lugares –, fatalidade de serem revitalizados, reabilitados, reinventados, como se fosse para consagrar a sua extinção definitiva enquanto lugares de origem, de memória – lugares do destino histórico das grandes lutas que já foram. E mais ainda: memória reinventada, reactualizada, mercantilizada. O Museu do Oriente, cujo edifício chamado Pedro Álvares Cabral, foi destinado durante a maior parte da sua longa existência à armazenagem de bacalhau, cujo persistente odor chegou a provocar alguma preocupação na fase inicial da obra. Arquitectura maciça do início dos anos 1940 – em pleno Estado Novo –, classificado Património Municipal e que regressou, paradoxalmente, ainda mais longe no tempo do passado, ao tempo da presença portuguesa na Ásia – colecção permanente do Museu. Da entrada do Museu, dando as costas ao rio, vemos o grande afresco mural na Avenida da Índia, nesse lugar que um dia com certeza existiu por si. O realismo pós-revolucionário tornou-se território identitário nas duas últimas décadas; agora é um grande afresco publicitário, espaço reinventado do ex-não-lugar para viajar algures em direcção ao mundo em rede das telecomunicações sem fio. Liberdade *wi-fi*, no mundo ideal dos híbridos homens-máquinas que tão facilmente fazem abstracção do lugar – de qualquer lugar que seja –, mergulhados no mundo do futuro, o tal mundo já acontecido hoje da “diáspora mental das redes”, como diria Baudrillard (1978).

Eis aqui o grande afresco da empresa Optimus, que por falta (excesso?) de imaginação, se contenta em copiar o *street art* que o precedeu, marcando aqui também um programa forte, político-tecnológico, baseado na ocupação permanente do lugar: à noite o afresco é iluminado; banalmente subliminal, não deixa de ser visível, sugerindo ou confirmando talvez assim a banalidade das necessidades de disponibilidade, interconectividade, flexibilidade permanentes do cidadão qualquer (Sennett, 2001). São empresas como esta que se propõem revolucionar o espaço urbano, não só através da tecnologia sem fio, mas também pela marcação artística, estética, o design publicitário em territórios que já não eram. Não-lugares que se encontram investidos de uma missão de passagem *low-cost*, viagem acelerada para outros lugares do futuro, para além dos amanhã radiosos da propaganda socialista ou dos territórios identitários monadários, desesperados. Mais “simplesmente”, os territórios do futuro já aconteceu hoje.

“Sorria, você está sendo filmado”: ironia do tipo “*Big Brother is watching you*”, com um “jeitinho” brasileiro – valor acrescido nacional, e que no fundo revela aquilo que Walter Benjamin observava na constante procura dos seus contemporâneos pela novidade: o gozo de consumir a sua própria alienação (Benjamin, 1935). A ocupação de espaço, já não pelas barricadas voltadas contra a ordem estabelecida, mas sim pela própria ordem estabelecida que se imagina organizadora de uma outra revolução cultural, por meio das tecnologias mais avançadas: eminentemente política, essa ocupação do espaço é também sinal da transferência do controle do poder do Estado para as empresas privadas. Privatização do controle enquanto garante da ilusão de segurança. Melhor seria esquecer os intervalos revolucionário e identitário que não podiam prevalecer, que não podiam continuar ocupando legitimamente o espaço público abandonado pelo Estado. O afresco *marketing, street art style* para tapar melhor, para garantir e assegurar contra o vandalismo dos *tags*; o afresco que protege tanto melhor que ele está a copiar e a imitar os *tags*. Identidade camaleão do próprio marketing-afresco que até tem o dom da ubiquidade e o cinismo da trans-territorialidade – só que este cinismo já nem sequer se nota mais. Cópia, reciclagem: abordagem *bottom-up* por assim dizer, *low-cost*, que de facto não é nada mais do que uma transcrição, apropriação, para as necessidades da causa mercantil. A mercadorização do espaço público, pelos painéis publicitários de empresas privadas que se imaginam agitadores e animadores culturais, cumpre pelo menos três funções: garantir o controle em lugar do Estado quando o próprio Estado desistiu; animar, colorir as paredes inúteis, sem função própria na cidade, numa estratégia cínica de reciclagem do vandalismo e de ocupação permanente; e finalmente vender, fazer vender, claro, estimular o imaginário do consumidor, fazê-lo viajar virtualmente dos não-lugares para outros universos *high-tech*, em plena liberdade. “O mundo fica assim mais perto”...

Há um paradigma aqui: as grandes empresas – mais modernas, mais rentáveis –, que se imaginam agitadores culturais ocupando o espaço (público? privado?) e pre-

tendem “criar cultura”, inventar estilos, estéticas de vida, etc. Dá-se uma transferência, uma migração do espaço público para o espaço publicitário privado, a migração da arte e da estética para o *marketing*, a mercadorização das estratégias identitárias na política identitária, para o mundo sem fronteiras de um futuro aberto.

A música entra aqui: para acompanhar a grande marcha rumo a esse futuro sem fio: é o festival *Optimus Alive!* A edição de Julho de 2009 “teve muito metal”: Metallica, Slipknot, Machine Head, Lamb of God, Mastodon, Ramp, entre outros. Além de música, o Optimus Alive! apresentou ainda pólos de: “Arte” (fotografias de concertos em Portugal), e de “Ciência & Ambiente” (atribuição de bolsas de estudo nas áreas da biodiversidade, genética e evolução, acção ambiental, ambiente e reciclagem, em parceria com a Câmara Municipal de Oeiras e o Instituto Gulbenkian de Ciência). Optimus: óptima agitação, intervenção cultural, científica, musical, e... mesmo “muito Metal”.

Outras Festas de Junho: o *Popular Soundclash* da *Red Bull Music Academy*

Outro exemplo, não de “telecoms” mas sim de *energy drink* (bebida energética), a Red Bull é o grande acompanhador das noites sem sono de qualquer grande cidade do mundo; é também acompanhador cultural, musical, através da Red Bull Music Academy. É outro grande exemplo deste paradigma. A Red Bull Music Academy não pretende trazer os Metallica a Lisboa – isso já faz a Optimus. Pretende por outro lado consolidar, e até criar, iniciativas musico-culturais locais, como já fez em várias partes do mundo, de Sidney à Cidade do Cabo, passando por São Paulo ou Londres. A Red Bull Music Academy em Lisboa é uma agitadora cultural no meio das festas mais emblemáticas da cidade – as Festas Populares de Junho –, com o seu ponto culminante, a Festa de Santo António no dia 12. O dia de Santo António assim reinventado em *Popular Soundclash* (é o nome Red Bull para o evento).

Dia 12 de Junho Lisboa entra na folia. Sardinha assada e música *pimba* em cada canto dos bairros populares. O *Popular Soundclash* tal como uma espécie de *off* da festa de Santo António: aqui os quiosques não são de sardinha assada, mas sim de *turntables* (gira-discos), e de *soundsystems* (mega-caixas de som). Além dos ex-não-lugares, reinventados em utopias e outras promessas de liberdade e telecomunicação sem fio, há os lugares, já investidos do peso duma história até mítica. O Miradouro de Santa Catarina, popularmente conhecido como o “Adamastor”, é lugar do *Popular Soundclash*. “Adamastor” porque, além da vista muito bonita sobre o Tejo e a Ponte 25 de Abril, tem a estátua homónima de *Os Lusíadas*. Simbologia do Adamastor, monstro-fronteira no caminho dos Descobrimentos – monstro aqui domesticado claro –, integrado no desenho da cidade, e que se tornou mestre incontestado do Miradouro. Talvez simbologia, sobretudo, da coragem do Outro do monstro, o não-monstro, humano, por enfrentar o incógnito dos Oceanos ou a ordem estabelecida da cidade: o Adamastor-miradouro, ponto de encontro famoso dos alternativos e outros

“maconheiros”. Lugares de história e de memória reinventados em lugares de marginalidade organizada: o Adamastor é lugar, desde há uns cinco anos, do “Off-Santo António”; aquele “Santo António *underground*” que pretende ser o *Popular Soundclash*. A Red Bull Music Academy promove assim uma prática outra da cidade durante as festas oficiais. Uma prática necessariamente legítima e cidadã (até tem espaço para crianças). Aqui, todos brincam, todos participam, todos têm direito a essa proposta diferente, aberta, tolerante. Nada de marchinhas ou de ranchos folclóricos aqui (eles desfilam oficialmente na Avenida da Liberdade), nada de Fado ou de Novo Fado. O que interessa aqui é o *soundsystem*: a caixa de som gigante, idealmente construída à mão pelos protagonistas, elemento central da festa, pois é ela que vai “dar o som”, as boas vibrações do reggae, *dancehall*, hip-hop, jungle, ou *drum 'n' bass* – dependendo do DJ que actua. Aí, o Adamastor desloca-se para recriar o ambiente dos subúrbios de Kingston, Jamaica – anos 1960 –, pois de lá vem a referência, quase mítica também, ao modo de ouvir música e conviver, de fazer festa de rua. Importação de uma certa ideia do popular, além do popular das Festas Populares de Junho em Lisboa: um outro popular. O popular das culturas urbanas globalizadas (reggae, *dancehall*, etc.), o popular das músicas mais ou menos periféricas, o popular do sentido de lugar como lugar de festa: a rua, a praça, o miradouro, o bairro. Outras ocupações do espaço. Dos espaços periféricos para outros espaços mais centrais, invitados, talvez apesar deles, de uma missão cultural *underground* e oficializante porque, no entanto, não deixa de se reivindicar de utilidade social, cultural, cidadã, etc. Os organizadores do Popular Soundclash elogiam o espírito de tolerância na diversidade, o encontro de todas as raças – “brancos, pretos, mulatos, chineses, verdes, azuis, sei lá...”, na partilha do prazer de ouvir música e *curtir*; a oportunidade única para os DJ portugueses mostrarem ao mundo que aqui também “há coisas boas”: o *kuduro* angolano *made in Lisbon* dos Buraka Som Sistema, o “hip-hop tuga” do Sam the Kid (com *samples* de Carlos do Carmo), a afirmação até, da capacidade da *Luso-world* music em ser remixada por grandes DJ internacionais (“Angola”, a música de Cesária Évora, remixada pelo Carl Craig, de Detroit, Michigan).

Trata-se do espírito da cidade, do anonimato e dos encontros, por coincidência, da fluidez. A música participando dessa magia urbana, acompanhando o ritmo das festas da cidade, assim como também resistindo às apostas festivas mais convencionais. Assim também, a maneira como as empresas privadas “criam” ou “recriam cultura”: uma cultura necessariamente global, mas no local – o local sendo a única garantia de legitimidade, de autenticidade. A multinacional Red Bull inventa-se como promotora endógena de uma cultura de rua, de bairro, a partir de músicas importadas, tanto mais autênticas quanto elas são periféricas, marginais. Demonstrando assim as boas intenções (cidadania, apropriação do espaço urbano pelo cidadão), e as boas práticas (participação de todos, tolerância, não-violência). Aqui, a Red Bull garante autenticidade local, afirmando presença no lugar – “*Adamastor a bombar... Quero ouvir baruuulhooh!*”. Da mesma maneira como a Optimus portuguesa traz para Portugal a cultura global do metal, ou seja uma aposta resolutamente

mainstream (o clube de fãs nacional dos Metallica chama-se “Portugallica”). Aposta que obviamente corresponde a uma procura de visibilidade maior, para mostrar como a Optimus fica ligada aos gostos do seu público, do seu mercado. “Ficar ligado, isso é que importa” (é o mínimo para uma empresa de telecomunicações...).

Os grandes rituais urbanos, assaltados pelas multinacionais que entenderam o potencial de agitação socio-cultural para vender mais. Um motivo que não tem nada a ver com o político das grandes lutas ou a desordem dos valores. A consolidação da relação com o cidadão-consumidor através da ocupação do espaço (espaço mediático, publicitário, espaço urbano, bairros, praças, etc.): o papel, a missão sócio-cultural, para além do produto propriamente dito. Fatia de mercado imaginada, necessariamente rentável na medida em que ela acompanha a venda. A noção de *customer-care* (serviço ao consumidor), que já ultrapassou a da qualidade de serviço, ocupa cada vez mais visivelmente a esfera da “criação cultural”. Criação elitista por definição (pois ela vem de cima, das multinacionais), mas imagina-se popular, democrática. *Telecoms* ou *energy drink*, o paradigma é o mesmo: o acompanhamento. O mundo das artes e dos eventos culturais cada vez mais preocupado com a dimensão participativa, cidadã, com a pretensão de envolver as populações locais na abordagem artística. Nas “artes participativas”, “performativas”, ou “cidadãs”, o simples morador torna-se o “herói do lugar”, sem saber nem porquê nem como: magia da representação... Além do produto, a própria vida do cidadão-consumidor: prevista, planeada, incluída no plano de desenvolvimento, o *business plan*.

Sinfonia *marketing*, o *business plan* integral vai bem mais além da simples relação compra-venda. A Badoit, água mineral francesa com gás, dizia: “*Il y a une vie après le repas*” (“Há uma vida depois da refeição”). Significado: “*Com Badoit, há*”. Circularidade, auto-referencialidade, auto-evidência. O objectivo último é acompanhar o cliente para além do próprio consumo. Garantir que ele voltará de novo, e de novo ainda. “*Come back*”, dizem as vendedoras dos *shopping malls* em Dallas, Texas. “Volte sempre”... Acompanhamento terapêutico, convivência *marketing*, que marca o fim do cidadão-livre de escolher. Ele só quer deixar-se tentar, seduzir pela magia da mercadoria, magia dos objectos, sedução dos objectos, mediados pelos vendedores-acompanhadores. Mediação última, da única relação que sobrevive a todas as outras porque é a mais cínica: a relação de consumo. O cidadão livre de tudo, porque ele é condenado, de facto, a errar, vaguear de centro comercial em centro comercial... Ocupação total, integral, do espaço. “E sempre com aquela musiquinha de ambiente, tão bonita, tão chata, não se consegue tirá-la da cabeça”. Papel, missão sócio-cultural das empresas, que já não se contentam em inventar o produto, mas sim em fornecer a vida que o acompanha. O *lifestyle*, estilo de vida, já não fornecido pelos líderes culturais ou políticos, mas sim pelas marcas. O *branding* (de *brand*, marca) como forma de vida. Ainda em França, a Renault Twingo nos anos 1990, estimulando o espírito criativo (?), responsabilizava o cidadão-consumidor consciente: “Nós fornecemos a Twingo, mas você é que inventa a vida que a acompanha” (“A

vous d'inventer la vie qui va avec). Algumas sugestões juntavam-se *clés-en-main* (chaves-na-mão), para os indecisos: cidade limpa, qualidade de vida melhor, consciência ambiental, etc. Todos os clichés do momento, traduzidos, re-injectados, reciclados, no sonho de uma vida melhor. “Interessante”: a última categoria de apreciação estética, que marca definitivamente o advento do “tudo é possível” – nas artes como na vida. Enfim, nas artes: artes, mercadoria, programa de televisão, propaganda, etc... “Tudo é possível”: agora, a Red Bull não só nos incita a imaginar a vida que convém com o produto, como ela também está a produzi-la, a inventá-la culturalmente.

Etnicidade na cidade: outros carnavais e outros Outros (continuando o Mesmo)

Além das empresas que se reinventam a partir das práticas de promoção cultural, a própria cidade também se reinventa, a partir da promoção do Outro, da inclusão do Outro: é a ideia de “imaginação do centro” (La Barre, 2007), uma tentativa cada vez mais afirmada de incluir a diversidade enquanto fonte de riqueza cultural. Nesse processo, a Lusofonia torna-se eventualmente um instrumento de promoção da cidade de Lisboa como cidade aberta, multicultural, etc.

Parece que o Outro nunca foi tão citado, referenciado, documentado, chamado a contribuir. O Outro, não tão como pessoa concreta mas sim como postura, ideia, atitude, ponto de vista: a cidade tem que ter espaço para o Outro. “Outro ponto de vista”, “Outro olhar”, “Outra realidade”, “Outras cenas”, “Outras Lisboas”, ... As narrativas do centro inclusivo estão cheias desse tipo de propostas que, claramente, se referem à periferia, ao não-centro, numa abordagem que implica necessariamente inclusão, legitimação, reabilitação. Mas nesse “outro olhar”, nesse “outro ponto de vista”, o centro permanece o mesmo, e o Outro é invenção, ou reinvenção do Mesmo. Tem a ver com o facto do centro entrar num exercício de olhar descentrado, exercendo a sua capacidade de se deslocar. O Outro é só pretexto: olhado, observado, representado. Esse olhar descentrado implica uma postura instável, por definição dinâmica, conflituosa, ambígua, que questiona a palavra certa, central, oficial, dominante. Idealmente, esse olhar vai à procura daquilo que Machado de Assis chamava o “país real” [por oposição ao “país oficial”] (Assis, 1861). Ora, hoje esse olhar descentrado está a oficializar-se. Faz parte da postura certa, da maneira como cada país se está a afirmar no mundo da cultura global. Mas então – ou, entretanto –, será que o Outro ainda existe? Profusão do apelo ao Outro, e o Outro que já não se encontra... O Outro-pretexto, o Outro imaginado, consumido: última instância do próprio desaparecimento do Outro, perda consequente das marcas do Mesmo. E finalmente, o Outro homenageado. Mas o contexto já é diferente: cultural, global, estético, turístico, mercantil até. O contexto não deixa de ser político, mas é a própria política que já se tornou outra: espectáculo, encenação da “coisa” cultural, multicultural, etc.

Acredito que existam afinidades entre a etnicidade simbólica de Herbert Gans (1979), as comunidades emocionais de Max Weber (1978) – o carismático, a figura carismática é o mediador da comunidade (ver também Maffesoli, 1996), e o *Tourist Gaze*, o “olhar do turista”, de John Urry (2001). Em comparação com as grandes categorias analíticas da sociologia, são “conceitos ligeiros” que apenas apontam a dimensão provisória, temporária, fútil até, dos fenómenos sociais. São sobretudo conceitos que sugerem a dimensão consumista e a mercadorização acrescida dos estilos de vida, das escolhas culturais, das emoções, dos afectos e das identidades (individuais e colectivas), num contexto de mediação banalizada. Neste sentido, o advento das *Brand Communities* (Muniz e O’Guinn, 2001) – espécies de *readymade* identitários portanto descartáveis – aparece como a consequência lógica do enquadramento integral das comunidades emocionais nos processos de “mercantilização da diferença” (Sanches, 2009). “A cultura da escolha identitária, sendo a cultura do dominador, tende a tornar-se a cultura dominante”, afirmou Bauman (1995). Apontando o papel doravante central das novas tecnologias nos processos de construção identitária – da blogosfera aos YouTube, MySpace, Facebook, etc., o antropólogo Viveiros de Castro caracterizou a “*identidade na era da sua reprodutibilidade técnica*” (2008), parafraseando uma das obras-primas de Walter Benjamin (1936). Assim, além da migração propriamente dita, além das migrações, a circulação e a mediação generalizadas: pessoas, sons, músicas, imagens, ideias, valores, maneiras de ser, etc.

Existem narrativas emprestadas à experiência migratória para explicar, por exemplo, a permanência de formas culturais mais ou menos folclorizadas e transplantadas em lugares de acolhimento, mesmo quando a própria experiência de migração já não faz parte da memória colectiva. Há uma memória do lugar enquanto lugar de referência afectiva, que não pode ser reduzida à experiência efectiva da migração. A própria etnicidade simbólica se desloca, se exporta, é importada. Ver por exemplo os rastas no Japão, ou o *gangsta-rap* em Cabo Verde. São várias, as formas culturais que tendem a esquecer aquilo que elas devem ao facto de ser – ou de ter sido – transplantadas. Os ranchos folclóricos portugueses na emigração, por exemplo, não deixam de ter efeitos em retorno no país de origem, na ocasião de festivais ou de encontros culturais. Mas, na circulação generalizada, também acontecem momentos, formas de consolidação, de sedimentação cultural, de retenção de modelos musicais (Carvalho, 1991, a propósito do fado em Nova Iorque). “Eles são mais portugueses do que eu”, diria um português visitando uma associação de segunda ou terceira geração em França ou no Luxemburgo (La Barre, 1997); “Mais portugueses do que os portugueses” dizem-se os portugueses dos ranchos folclóricos na emigração nos EUA (Carvalho, 1990). “Os mais gaúchos são... os cariocas”, diria com ironia um gaúcho visitando uma associação de folclore gaúcho no Rio de Janeiro...

A transplantação cultural implica um processo simbólico de tradução, re-transcrição, transfiguração até, que, em vários casos, marca a passagem da “ordem natural” do folclórico, para a “ordem estética, artística” do conhecimento, do procedimento re-

flexivo. Assim, além da comunidade ou do grupo migrante, a imaginação da transplantação; além dos laços de sangue ou de nascimento, a linguagem dos afectos, as comunidades emocionais. O “jogo de fronteiras” da etnicidade simbólica: fronteiras flutuantes, temporárias, fronteiras abertas, transculturais. A escolha de pertença, as subsequentes hierarquias de lealdade, a razão estética, artística, sensível. Além do biológico, as comunidades imaginadas, de Benedict Anderson (1983). Tudo aquilo que, de resto, está a ser valorizado no mundo global de hoje. O multicultural num contexto de *tourist gaze*, o olhar do turista generalizado. Passagem de uma cultura para a outra, de um grupo para o outro, grupo que aliás só existe durante o momento do encontro, do evento; grupo que entra em performance, que se constitui e se reconstitui, que se imagina consolidando-se, e se consolida imaginando-se, sempre reactualizado. Para a eficácia da representação, o vídeo do evento garante a sua perenidade no espaço virtual, mediático. Pois a imagem, a documentação, alarga as fronteiras do grupo para bem mais além do seu próprio espaço-tempo. Fronteiras imaginadas, provisórias, em movimento: em direcção a um algures temporal no futuro, um algures geográfico, sempre revelando outra coisa para além do próprio grupo. Magia da representação, aqui também. E o próprio lugar, o local, que só é relevante durante o tempo do evento. O local-pretexo (pretexo do encontro, do evento, da performance), mais do que o local-determinação (determinação do tipo segregação, enclave). A circulação resume assim os conceitos chave da antropologia urbana – fluidez da experiência urbana, imprevisibilidade. Circulação generalizada no espaço-tempo globalizado. Ao mesmo tempo, o carácter confortável, seguro, da escolha de pertença ao grupo – português, gaúcho, seja o que for. A escolha de pertença em meio urbano, talvez tanto mais vivida como autêntica quanto o grupo de referência está longínquo no espaço e no tempo, e... em meio rural.

Os processos de etnicização, de construção ou reconstrução da etnicidade, são obviamente processos de essencialização das diferenças. Existe ainda um interesse em manter as fronteiras – ou recriá-las –, mas hoje, o motivo é de tipo turístico. Trata-se de incentivar o exótico da alteridade. Sempre, se possível, dentro dos limites da negociação ou seja, “fora da exclusão”, no horizonte pelo menos, de uma promessa de inclusão progressiva. Na invenção – ou reinvenção – da “cultura negra” por exemplo, na tal construção de etnicidade, o trabalho colectivo dos média, das instituições públicas, dos empreendedores e das associações locais, converge em direcção a uma estetização, e à própria mercadorização turística do Outro, como refere Van Den Berghe (1994). O projecto turístico, de tipo turismo étnico, é mediação das diferenças (Carvalho, 2006; Costa, 2004; Marques e Costa, 2007). Assim, os “outros espaços” descobertos pelos “outros olhares” e outros “outros pontos de vista”, referem-se aos espaços do Outro; espaços do Outro que não deixam, em princípio, de ser espaços públicos, inscritos na maioria do tempo nos processos de revitalização, reabilitação, legitimação, etc.

A auto-encenação da cidade como espaço de diversidade desses “outros espaços” está sendo cada vez mais documentada, imaginada, em vários espectáculos que nos

levam a questionar o modo como Lisboa se auto-representa: “Lisboa Invisível”, “Outras Lisboas”, “Lisboa Mistura”, “Lisboa World Music Festival”, “Festa da Diversidade”, etc. São vários. Se a ambição multicultural é óbvia, a sensação muitas vezes é ambígua. A encenação alterna entre o respeito politicamente correcto e a provocação desnecessária. Respeito e consideração por um Outro comunitário por definição, que vive no gueto por fatalidade. Provocação, acentuação das diferenças desse Outro sublimado que não pode deixar de ser autêntico, exótico, selvagem, primitivo, etc. (Nesse caso, será que ele continua vivendo no gueto por escolha?). Aqui vem a romantização de uma “Lisboa invisível”, como se fosse a *part maudite* (parte maldita) da Lisboa visível. E é, e ao mesmo tempo não é. O Outro reduzido ao silêncio: invisível. Mas, a música, os ritmos, a dança, tão sensuais, tão autênticos... A música tem um papel específico neste processo, pois ela ocupa espaço também: espaço sonoro claro, e espaço de representação, para qualquer finalidade que se possa imaginar. A música é o instrumento... E parece que Lisboa desenvolve, ao longo da última década, a sua própria definição de *world music* – de *Luso-world music* – que tende a redefinir e afirmar o modo como Lisboa se auto-representa.

A globalização implica uma competição cultural, que se traduz em novas formas de (auto-)representação. A Etnomusicologia e a Sociologia da Música mostram como a produção musical local traz um sentido de reinvenção da tradição, assim como ideias de autenticidade. Em retorno, as cidades e os Estados-Nação estão construindo novas identidades em conformidade com os desafios do mercado global (Crane *et al.*, 2002). Os produtos culturais que encerram valores de diversidade, abertura, multiculturalismo, tornam-se vantagens nacionais – *national equities*. A interacção entre música e cidade, entre música e Estado-Nação está a mudar, através da promoção do lugar de onde elas vêm, as músicas locais estão-se transformando em mercadorias globais.

Em termos de escolha cultural, entramos no mundo das possibilidades *à la carte* e virtualmente infinitas, que é sinal definitivo do acontecimento da cultura como mercadoria. A própria determinação do espaço e do tempo na escolha cultural tradicional está sendo reinventada, transferida para o mundo global, à procura da autenticidade. Nesse mundo de escolha cultural *à la carte*, alguns podem fazer apostas arriscadas, bem *underground*, que dificilmente seriam sucedidas em termos de mercado (o fado vadio no Japão por exemplo, ou a noise music, que não se confunde com o metal, o seu equivalente *mainstream*). A nossa realidade é de uma circulação generalizada, de empréstimos múltiplos, que implicam transplantações assim como desarraigamentos, re-enraizamentos, deslocamentos, re-transcrições, reinvenções permanentes.

O Outro nas dinâmicas do “soft power”

Nessa possibilidade acrescentada de escolha *à la carte*, podemos ler a história dos Estados-Nação. Estamos numa fase de “pós-centralização cultural” – a própria centralização cultural foi o momento histórico essencial à constituição do Estado-Nação. O anti-regionalismo era pretexto e instrumento privilegiado para se “fazer Nação”. Ver por exemplo a afirmação progressiva do samba como música nacional no Brasil dos anos 1920 e 1930, a partir da então capital do Rio de Janeiro, com o papel central da Rádio Nacional. O processo inverso, de descentralização cultural, faz com que as culturas locais ganhem, reconquistem espaço, dentro da cultura nacional. Hoje, a necessidade de integração nacional, sempre inacabada, sempre no horizonte, co-existe cada vez mais com a necessidade de abertura e de visibilidade pelo mundo fora (através da promoção turística, por exemplo). Isso tem tradução em termos de atractividade, e sobretudo em vontades de criar ou manter um “soft power” (ou seja, um poder de atracção ou de influência indirecta, por meios culturais ou ideológicos), pelo mundo fora. Este “mundo fora” do Estado-Nação pode ser definido como o espaço da circulação global, dentro do qual as nações interagem e entram em competição. Assim, não podemos ignorar o papel das diásporas na promoção e visibilidade das formas culturais nacionais mais ou menos sedimentadas, reinventadas. Já não se trata de um grupo ou de uma comunidade migrante fechada, “mantendo a tradição” entre si, só entre si, mas sim de um potencial de visibilidade considerável, facilitado pelos meios de comunicação modernos. Isto tem consequências no grupo migrante em questão, e tem consequências também nos países de origem e de instalação. Por exemplo, as bandas brasileiras instaladas, e sobretudo reconstituídas em Nova Iorque (os Nation Beat, os Maracatu New York, os Forró in the Dark, a associação Samba Nation), têm um papel determinante na criação de uma música brasileira “autêntica” *made in New York*.

A questão das possibilidades de escolhas culturais quase infinitas, *à la carte*, não significa que todas as culturas sejam equivalentes, menos iguais ainda. Continuam, como é óbvio, as hegemonias culturais, do poder económico, financeiro, etc. Mas é importante entender que essa mudança de dinâmica desloca a questão para o campo do *soft power*, que é o poder da cultura, poder de persuasão, de atracção. O economista John Kenneth Galbraith afirmou que a globalização apenas era um conceito inventado pelos Estados Unidos para as políticas da economia entrarem noutros países (in Madeley, 2000). Agora, com a circulação generalizada, os “novos fluxos” tendem a esconder as velhas hegemonias. Ao mesmo tempo, é de reconhecer que passamos de uma lógica de expansão e apropriação – o Estado colonial seria o melhor exemplo –, a uma lógica do Estado moderno ou pós-moderno, pós-colonial, que é uma lógica de tipo *soft power*: uma lógica de atracção. A competição no espaço de circulação global tem muito mais a ver com essa lógica de atractividade do que com uma lógica de expansão-apropriação (graças à circulação generalizada e às novas tecnologias, a apropriação é, ela mesma, cada vez mais considerada um direito imprescindível,

taken for granted, numa palavra só um *fait accompli*). É justamente o sentido do *soft power*, poder de atracção: um potencial de atractividade que tem a ver com a sedução, o desejo, muito mais do que com a agressividade do expansionismo. Nesse jogo de atracção/sedução cultural aparecem também novos actores, e novos centros. Assim, o mapa colonial, ou pós-colonial, não é o mais relevante para entender o processo multi-cêntrico cada vez mais hegemónico.

O “re-cosmopolitanismo” é o processo em que os países e as cidades se auto-representam, nomeadamente através da promoção de eventos culturais, musicais, que acentuam os valores de diversidade e de abertura culturais (Ribeiro, 2006). Assim, o re-cosmopolitanismo é também a maneira como as cidades competem no mercado da cultura global.⁴ Os eventos culturais oficiais promovem os valores da vida cosmopolita. Operados pelo Estado aos níveis local e nacional, tentam projectar a ideia de uma sociedade pós-nacional aberta à circulação onde a palavra-chave é a tolerância. Entretanto, não é irrelevante pensar que essa imaginação pós-nacional continua sendo nacionalmente definida, na medida em que transporta necessariamente sentimentos específicos do local (ou do nacional) de onde surgiu (Castro, 2003; Silva, 2003; Stokes, 2003). Se a globalização da cultura é um processo homogeneizador como é muitas vezes descrita, é na quase obrigação que cada cidade ou país tem de inventar, reinventar e promover a sua especificidade cultural enquanto “marca” local ou nacional, para ganhar atracção e competitividade na cena global – mais do que no resultado de um mundo ou de uma cultura global supostamente homogeneizados. De maneira talvez paradoxal, uma certa homogeneização está de facto no carácter de injunção que tem a necessidade aparente de promover as “diferenças competitivas”. No caso de uma “Lisboa musical”, isto parece traduzir-se na promoção de uma cidade detentora de um conjunto único de músicas lusófonas para além do fado – do Brasil à África lusófona.

Os processos de re-cosmopolitanismo permanecem construções definidas, e determinadas nacionalmente, de maneira semelhante aos modos como cada país europeu teve que inventar, reinventar e promover a sua especificidade cultural no processo da construção europeia (La Barre, 2006). Por este motivo também, as próprias entidades como a UE (União Europeia) ou a CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), continuam debatendo, além das definições e dos discursos oficiais comuns, representações nem sempre convergentes.

Mesmo assim, a tendência geral vai no sentido de uma definição mais flexível das identidades nacionais. Naturalmente, a globalização da economia e da cultura traz consigo essa vertente pós-nacional, multicultural. Mudanças nos discursos podem ser observadas: discursos sobre o Outro e a diferença. O Outro já não é para civilizar, ele já está incluído de facto – mesmo quando for só nas margens da sociedade. Os discursos sobre a autenticidade ou sobre a mistura global (o *global mélange*, Pieterse, 2003) só se entendem dentro do quadro histórico do Estado pós-nacional, pós-

-colonial, pós-moderno, “pós-...”, quando colocados em perspectiva com os discursos sobre a pureza e o sangue, característicos do velho quadro do Estado-Nação. Por consequência, o fetichismo da autenticidade está a mudar também. Na criação artística por exemplo, a “arte pura” já não existe, agora é só “arte híbrida”.

Os discursos sobre a pureza, o hibridismo, a autenticidade, só se entendem dentro do quadro das suas relações mútuas, quando colocados num sistema de oposições. E tendem a esconder a realidade complexa das lutas pelo poder, pela legitimidade, visibilidade, etc. Por exemplo, o encanto pelo exótico e o seu consumo, escondem fenómenos complexos de apropriação. Complexos, pelo facto da permanência da circulação, no espaço e no tempo: a noção de origem perdeu-se no tempo, e no espaço também. É que o próprio *soft power*, poder de atracção, também é factor de circulação, e também implica a permanência da apropriação: é o mercado livre da cultura sem fronteiras.

Ontem, a única justificação do Estado colonial era a sua acção na periferia. As colónias estavam nas margens de um império governado a partir do centro. A justificação do império era colocada na promoção da sua acção fora da metrópole, nunca dentro do centro. Agora, no mundo pós-colonial (pelo menos nos ex-centros coloniais), o Outro está em toda parte: está no centro. Ora, a necessidade de promover, de valorizar o Outro, também faz parte do re-cosmopolitanismo. “Nós”, já não enquanto construtores de civilização como ontem, mas sim enquanto arquitectos do mundo aberto, da diversidade global de hoje, “promovendo o Outro, promovemo-nos a nós também”.

Atracção e apropriação: as leis da circulação. Nesse processo de reinvenção-consumo do exótico, o Outro tem as virtudes quase mágicas de reanimar, rejuvenescer a Europa, graças à “verdade primitiva” das suas artes, danças, músicas, etc. Permanecemos nesse paradigma ainda, e por isso, a representação do Outro é sempre ambígua. Só que, entretanto passámos, em termos de representação, do “dar a ver”, ao “dar a voz”. Nos dias dos impérios coloniais, a preocupação essencial era de justificar a marcha colossal no caminho da civilização, através do expansionismo, da apropriação do Outro – primitivo, exótico, etc. Era o “dar a ver” a marcha pela civilização. Por contraste, os novos valores de multiculturalismo, cidadania, boas práticas – e talvez também, simplesmente, a má consciência –, colocam a nova preocupação de “dar a voz” ao Outro, respeitar as diferenças, as maneiras de ser e de dizer, etc. Assim, já não existem centros ou periferias, mas sim um sistema-mundo, multi-cêntrico, de sociedades idealmente iguais e abertas, onde a circulação é permanente e multi-direccional.

A música é o *subtext* para um outro contexto: o Estado colonial de ontem – sistema de dominação-civilização –, ou o sistema aberto de hoje, da economia dos câmbios e das telecomunicações, que valorizam naturalmente, logicamente, a circulação cultural e

o hibridismo. Assim, hoje como ontem, a música reflecte (e às vezes reforça) a ordem das coisas (Blacking, 1973). Mas ela pode também denunciar as ambições do poder na sua auto-representação através da música, das artes, da cultura, etc. A música traz consigo essas duas dimensões. Hoje, a *world music* representa abertura e diversidade – valores des-territorializados que correspondem idealmente ao mundo global actual. Ao mesmo tempo, a banalização mediática da noção de “autenticidade”, nomeadamente gerada pela própria globalização das “músicas do mundo”, alimenta uma curiosidade para músicas propriamente locais, consideradas tanto mais autênticas que elas não chegaram (ainda) à visibilidade na esfera da cultura global. Potencialmente, as chamadas “música do povo”, “música-alma do povo”, “música *underground*”, ou “música da periferia” chegam a representar uma espécie de Outro da *world music*. Mudam-se as definições relativas à autenticidade na era global: a “autenticidade do local” é reinventada e reafirmada enquanto autenticidade “genuína” ou “verdadeira”; dificilmente podia ser suspeita de representar qualquer Outro para além dela própria. Baseada no local ou seja, no “não-global”, essa “autenticidade do local” aparece deste facto como uma forma de resistência.

Resistência? As “músicas da periferia”

O interesse actual revela-se nas “músicas da periferia”: marginais por definição, emergentes em certos casos, em várias cidades e periferias do globo (o *favela funk* no Rio de Janeiro, o *tecnobrega* em Belém do Pará, a *cena metal* no Recife; o *rap underground*, o *kuduro* em Luanda ou em Lisboa; o *grime* ou o *dubstep* e muitas mais). Certas músicas consideradas periféricas são de facto extremamente populares. Se os média têm o poder de valorizar e até definir certas cenas musicais e as distinções culturais subsequentes (em detrimento de outras que ficam ignoradas), o sucesso popular, a popularidade efectiva e a “relevância social” não são necessariamente reflectidos no discurso mediático. Existe uma “zona de penumbra” que junta o sucesso de massa com a invisibilidade nos média oficiais (Vianna, 2003, 2006a, 2006b). A negativização de certos géneros musicais – às vezes a criminalização, na maioria das vezes por razões puramente estéticas ou de distinção socio-cultural como no caso do *favela funk* carioca –, tendem a reforçar as representações de um “Outro” cultural-musical necessariamente subalterno e marginal: um Outro que, de facto, não partilha o código de valores estéticos estabelecido (ou, mais simplesmente, o chamado “bom gosto”).

Em paralelo, a indústria musical oficial está em crise e cada vez mais minoritária, no domínio da produção e do consumo musicais. A “música do povo” (ou seja, a música que realmente é popular) consegue cada vez mais sustentar-se sem a interferência dos agentes ou instituições oficiais. No Brasil, por exemplo, a grande e real *hit-parade* é cada vez mais independente da indústria cultural oficial e legal. É de reconhecer a vitalidade da economia paralela, e o modo como certas cenas consideradas marginais

e periféricas conseguem organizar-se e sustentar-se com o recurso às tecnologias modernas de produção e difusão musicais. Esta situação reflecte uma mudança profunda nas relações entre o centro e a periferia, e nas próprias fronteiras entre os dois. Fronteiras que, obviamente, são socialmente construídas. Os média, as instituições públicas e privadas participam activamente nessa construção, que acaba por estabelecer distinções hierárquicas no âmbito da música popular, entre aquilo que é considerado aceitável, tolerável, e o “resto”, ou seja, as músicas que acabam por ser estigmatizadas. É esse poder de definição, de inclusão das cenas consideradas legítimas, ou pelo contrário, de exclusão das cenas consideradas bárbaras, que se está tornando obsoleto, à medida que as próprias cenas marginalizadas vão ganhando visibilidade graças às suas capacidades de organização endógena. Apesar de representar uma forma de violência simbólica, que também é uma questão política, de democracia e cidadania, a falta de reconhecimento, a exclusão das cenas mais populares do discurso oficial provoca uma redefinição das fronteiras do popular, do aceitável, assim como da própria identidade local. Por serem músicas supostamente extremas, violentas, radicais, políticas, ou “inexistentes” (isto é, músicas que não correspondem aos critérios de apreciação estética em vigor), essas músicas excluídas do discurso oficial, criminalizadas até (em vez de serem reconhecidas e legitimadas enquanto contributo para a diversidade cultural e musical), não deixam no entanto de representar um sentimento de pertença ao lugar, à cidade [Fradique, 2004]. O centro critica a “falta de qualidade estética”, mas não pode mais pretender ser hegemónico culturalmente. Assim talvez, no limite, a cultura “real” seja hoje em dia definível como tudo aquilo que acontece fora dos média e dos órgãos oficiais: na informalidade.

Parece importante pensar no poder de resistência das músicas marginais, poder esse que em grande parte reside no facto de serem estigmatizadas. Essa resistência faz com que outros mundos culturais venham sendo criados, em paralelo, inventados à margem, na periferia (Lionnet e Shih, 2005). Será que, com as tecnologias de ponta, a periferia está a inventar cultura, novas músicas, e até novos *business models* (modelos de negócio)? Essa capacidade da periferia criar, inventar cenas é que questiona também a maneira como se cria e se promove cultura, dentro e sobretudo fora de um centro em perda de hegemonia. As questões de autenticidade já não se encontram necessariamente nos próprios estilos musicais ou nas próprias sonoridades (que podem perfeitamente ser globais, emprestadas, recicladas), mas continuam certamente baseadas na identidade local: é a “autenticidade do lugar”, com a dimensão necessariamente política da mensagem musical. As músicas periféricas têm essa capacidade única, literalmente orgânica, de falar (directa ou indirectamente) dos problemas sociais actuais (ver por exemplo as narrativas dos *favela funk*, *rap underground* ou *kuduro* sobre as condições de vida e de exclusão ou, no caso do metal, a recusa – barulhenta – dos valores dominantes enquanto valores de exclusão, ou pelo menos de não-inclusão).

É preciso entender como é que uma cena musical se mantém viva fora do sistema de representação oficial, quais as vontades (endógenas) de legitimação, dentro da relação, sempre complexa, entre o cosmopolitismo da apropriação musical, o regionalismo da pertença, e a estigmatização da própria cultura musical. É possível que uma cena musical constituída em volta da marginalidade, deseje somente continuar a ser diferente, distinguindo-se cada vez mais do oficial para fugir da representação oficial, institucional, ou simplesmente *não* ser representado, ficando assim mais ou menos deliberadamente no “buraco da representação do nada” (Araújo, 1999, 2007) que talvez até garanta maior autenticidade. Neste caso, a relocação dos ex-centros hegemónicos no sistema multi-cêntrico global das metrópoles recria fronteiras de legitimidade/ilegitimidade, entre o aceitável e portanto oficializado, e o inaceitável e portanto excluído (ou pelo menos deliberadamente ignorado). De um lado a ética da responsabilidade (razão) e os seus valores de universalismo e humanismo, a inclusão progressiva e finalmente indiferente de “todos” numa *world music* indiferenciada, repetitiva; do outro lado, a ética da convicção (emoção), as “músicas da periferia” com o seu potencial de resistência no cinismo, no silêncio, na perfeita indiferença em ser representado pelo centro, revelando assim, denunciando, esgotando até, os impasses, as contradições da “sociedade repetitiva” (Attali, 1977). Resistência, aliás, directamente proporcional ao grau de exclusão que ‘sofre’.

Notas

¹ Este artigo é uma versão revista e aumentada de uma palestra intitulada *Música e Migrações: Circulação na (Etni) Cidade*, proferida pelo autor em Agosto de 2009 no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no âmbito da série “Música em Debate (VII)”. O autor agradece ao Professor Samuel Araújo pelo convite para a palestra, e às Professoras Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Maria de São José Côte-Real pelas revisões do texto e sugestões.

² Uma cena musical (do inglês *music scene*) pode definir-se como um conjunto local e discreto de espaços e lugares variáveis onde se encontram ocasionalmente músicos, produtores e fãs partilhando um gosto relativamente a um certo género musical, e a um estilo de vida distinto e escolhido. Uma cena musical é mais ou menos independente do mercado musical multinacional. Embora na maioria invisíveis, algumas cenas musicais podem chegar à popularidade e incentivar inovações musicais – o reggae de Kingston-Jamaica, o punk de Londres, ou o hip-hop do Bronx, etc. É bastante comum para qualquer cidade, ter uma cena hip-hop, uma cena techno, uma cena punk, uma cena *indie*, uma cena metal, e muitas outras cenas, baseadas em outros géneros musicais. Andy Bennet e Richard Peterson sugeriram vários níveis de relevância para a análise de cenas musicais: local, translocal, e virtual (Bennet e Peterson, 2004).

³ Ver o filme “documentário ficcional” de Julien Temple, *The Great Rock 'n' Roll Swindle* (1980).

⁴ De maneira similar, John Urry definiu a “reflexividade do turismo” (*tourism reflexivity*), ou seja, a maneira como os lugares – países, nações,... – se reinventam para “entrar” na ordem global (Urry, 2001).

Referências Bibliográficas

- Anderson, B. (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso.
- Araújo, S. (1999), “The Politics of Passion. The Impact of Bolero in Brazilian Music Expressions”, *Yearbook for Traditional Music*, vol.31, pp.42-56.

- Araújo, S. (2007), "O fruto do nosso amor", in Nestrovski, A. (org.), *Lendo música: 10 ensaios sobre 10 canções*, São Paulo: Publifolha, pp.163-78.
- Assis, M. (1861), "Comentários da semana", *Diário do Rio de Janeiro*, 29.12.1861.
- Attali, J. (1977), *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*, Paris: PUF.
- Baudrillard, J. (1978), *A l'ombre des majorités silencieuses, ou La fin du social*, Paris: Cahiers d'Utopie.
- Bauman, Z. (1995), "Searching for a Center That Holds", in Featherstone, M., Lash, S. e Robertson, R. (orgs.), *Global Modernities*, Londres: Sage Publications, pp.140-54.
- Benjamin, W. (1935 [1978]), "Paris, Capital of the Nineteenth Century", in *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, Nova Iorque: Schocken Books, pp.146-62.
- Benjamin, W. (1936 [1969]), "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", *Illuminations: Essays and Reflections*, Nova Iorque: Schocken Books, pp.217-42.
- Bennett, A. e Peterson, R.A. (ed.) (2004), *Music Scenes. Local, Translocal, and Virtual*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Blacking, J. (1973), *How Musical Is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Carvalho, F.A. (2006), "O lugar dos negros na imagem de Lisboa", *Sociologia – Problemas e Práticas*, n.º 52, Lisboa, pp.87-108.
- Carvalho, J.S. (1990), *Ranchos Folclóricos: A Strategy for Identity Among Portuguese Migrants in New Jersey*, Tese de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.
- Carvalho, M.S.J.C.-R. (1991), *Retention of Musical Models: Fado Performance Among Portuguese Migrants in New York*, Tese de Mestrado, Nova Iorque: Columbia University.
- Castro, E.V. (2008), "A identidade na era de sua reprodutibilidade técnica", in Ferreira, P. P. e Freire, E. (coord.), *Nada*, n.º11, Lisboa: Urbanidade Real, pp.34-51.
- Castro, P.F. (2003), "Notas sobre modernidade e nacionalismo", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 13, Lisboa, pp.145-62.
- Costa, F.L. (2004), *Turismo étnico, cidades e identidades: espaços multiculturais na cidade de Lisboa* (disponível em: <http://www.ces.uc.pt/lab2004/inscricao/pdfs/painel74/FranciscoLimaCosta.pdf>, acedido a 20.09.2009).
- Crane, D., Kawashima, N. e Kawasaki, K. (orgs.) (2002), *Global Culture. Media, Arts, Policy, and Globalization*, Londres: Routledge.
- Dunn, C. (2002), "Tropicália, Counterculture and the Diasporic Imagination in Brazil", in Perrone, C.A., e Dunn, C. (orgs.), *Brazilian Popular Music & Globalization*, Londres e Nova Iorque: Routledge, pp.72-95.
- Fradique, T. (2004), "Escalas de prática e representação: a música rap enquanto projecto de imaginação espacial", in Pais, J.M., Brito, J.P. e Carvalho, M.V. (coords.), *Sonoridades luso-afro-brasileiras*, Lisboa: ICS, pp.335-55.
- Gans, H.J. (1979) "Symbolic Ethnicity: The Future of Ethnic Groups and Cultures in America", *Ethnic and Racial Studies*, n.º2, pp.1-20.
- La Barre, J. (1997), *Jeunes d'origine portugaise en association. On est européen sans le savoir*, Paris: L'Harmattan.
- La Barre, J. (2006), *Identités multiples en Europe? Le cas des lusodescendants en France*, Paris: L'Harmattan.
- La Barre, J. (2007), "Imaginations of the Center: Music Scenes in Lisbon", palestra proferida na FIEALC 2007 (Federacion Internacional de Estudios Sobre America Latina y el Caribe), Macau.
- Lionnet, F. e Shih, S.(orgs.) (2005), *Minor Transnationalism*, Londres: Duke University Press.
- Madeley, J. (2000), "How Clare Short Fails the Poor", *New Statesman*, 22 de Maio (disponível em: <http://www.newstatesman.com/200005220018>, acedido a 05.11.2009).
- Maffesoli, M. (1996), "The Emotional Community: Research Arguments", in Gelder, K. e Thornton, S. (orgs.) (2005), *The Subcultures Reader*, Londres: Routledge, pp.193-212.
- Marques, M. e Costa, F.L. (2007), "Building a Market of Ethnic References. Activism and Diversity in Multicultural Settings in Lisbon", in Rath, J. (org.), *Tourism, Ethnic Diversity and the City*, Londres: Routledge, pp.181-94.
- Muniz, A.M.Jr. e O'Guinn, T.C., (2001), "Brand Community", *The Journal of Consumer Research*, vol.27, n.º4, pp.412-32.
- Pieterse, J.N. (2003), *Globalization and Culture: Global Mélange*, Lanham e Plymouth: Rowman & Littlefield.
- Ribeiro, G. L. (2006), *Diversidade cultural enquanto discurso global* (disponível em: http://publique.rdc.puc-rio.br/desigualdade/medial/Ribeiro_desdiv_n2.pdf, acedido a 20.09.2009).
- Sanches, M.R. (2009), "Redesenhando os limites. Lisboa pós-colonial e outras fortalezas europeias na pós-modernidade", in Miranda, M. e Goodwin, P. (orgs.), *Under-Construction Greater Lisbon*, Lisboa: Mónica de Miranda e Paul Goodwin, pp.26-7.
- Sennett, R. (2001), "A Flexible City of Strangers", *Le Monde Diplomatique*, Fevereiro (disponível em: <http://www.taller-commons.com/downloads/Richard-Sennett.pdf>, acedido a 20.09.2009).
- Sennett, R. (s.d.), *The New Political Economy and Its Culture* (disponível em: http://www.virginia.edu/iasc/HHR_Archives/Democracy/2.1FSennett.pdf, acedido a 20.09.2009).
- Silva, M.D. (2003), "Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre exotismo e «vocalização imperial»", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º13, pp.113-43.
- Stokes, M. (2003), "Music Nationalism and Transnationalism in the «New Global Order»", *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º13, pp.163-80.
- Urry, J. (2001), *Globalizing the Tourist Gaze*, Lancaster University (disponível em: <http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/urry-globalising-the-tourist-gaze.pdf>, acedido a 20.09.2009).
- Van Den Berghe, P.L. (1994), *The Quest for the Other: Ethnic Tourism in San Cristóbal, Mexico*, Seattle: University of Washington Press.
- Vianna, H. (2003), *A música paralela* (disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/a-musica-paralela>, acedido a 20.09.2009).

Vianna, H. (2006a), *Central da periferia* (disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/central-da-periferia-texto-de-divulgacao>, acessado a 20.09.2009).
Vianna, H. (2006b), *Paradas do sucesso periférico* (disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/paradas-do-sucesso-periferico>, acessado a 20.09.2009).
Weber, M. (1978), *Economy and Society*, Berkeley: University of California Press.

■ Música afegã na Austrália

John Baily*

Resumo Baseado na investigação realizada em Melbourne e Sydney em 2009, este artigo discute a migração afegã para a Austrália, a emergência da sociedade multicultural, a promoção cívica do "Precinto do Bazar Afegão" (*Afghan Bazaar Precinct*) em Dandenong (Melbourne), os géneros de música afegã performados na Austrália, com biografias breves de alguns dos músicos, e uma apreciação de CD produzidos na Austrália. O artigo conclui que a comunidade afegã/australiana (menos de 25.000 na totalidade) é muito reduzida para permitir o franco desenvolvimento da profissão na música afegã. O resultado é uma vigorosa cena musical amadora servindo uma comunidade de amantes da música. O trabalho de três compositores australianos contemporâneos influenciados pela música afegã é discutido para mostrar como a cultura da comunidade imigrante tem enriquecido a cultura australiana.

Palavras-chave Afeganistão, Austrália, multiculturalismo, gravações, profissionalismo, teclados.

Abstract Based on research carried out in Melbourne and Sydney in 2009, this paper discusses Afghan migration to Australia, the emergence of the multicultural society, the civic promotion of the Afghan Bazaar Precinct in Dandenong (Melbourne), the genres of Afghan music performed in Australia, with brief biographies of some of the musicians, and a survey of CDs produced in Australia. The paper concludes that the Afghan-Australian community (less than 25,000 overall) is too small to support a fully-fledged Afghan music profession. The result is a vigorous amateur music scene catering for a community of music lovers. The work of three contemporary Australian composers influenced by Afghan music is also discussed, to show how the culture of this immigrant community has enriched Australian culture.

Keywords Afghanistan, Australia, multiculturalism, recordings, professionalism, keyboards.

* Professor Emérito de Etnomusicologia, Coordenador da Unidade de Música do Afeganistão no Departamento de Música, Goldsmiths, University of London (j.baily@gold.ac.uk).

■ Música afegã na Austrália

John Baily

Introdução

A minha investigação acerca da música afegã começou na década de 1970, com dois anos de trabalho de campo etnomusicológico, sobretudo na cidade provincial de Herat e períodos menores na capital, Cabul. A minha investigação em Herat foi muito abrangente, sobre a performance de vários géneros: urbano e rural; folclórico, popular e erudito; vocal e instrumental; tradicional e moderno; profissional e amador; feminino e masculino; e várias formas de canto religioso que não se integram bem na categoria de “música”, como o *zikr sufi*, as lamentações xiitas e a recitação corânica. O mundo separado das práticas musicais das mulheres em Herat foi investigado pela minha mulher Verónica (Doubleday, 1988), de modo que, em conjunto, abrangemos praticamente todo o espectro de performance instrumental e vocal. No momento da escrita etnográfica, o resultado mais visível dessa investigação (Baily, 1988), centrei-me na actividade dos músicos profissionais masculinos activos na cidade de Herat. A investigação acerca do contexto musical alargado informou a etnografia mas teve uma presença menor no meu livro.

Depois da revolução *Saur* – a tomada do poder político pelo *Communist Peoples’ Democratic Party of Afghanistan* a 27.04.1978 – realizei uma série de visitas curtas (2 a 8 semanas) para trabalho de campo entre afegãos no exílio. Peshawar (Paquistão) em 1985 e, ao longo dos anos, Mashhad (Irão), Fremont (Califórnia), Hamburgo (Alemanha) e Dublin (Irlanda). Trabalhei e toquei com vários membros de uma das mais prestigiadas famílias de músicos de tradição hereditária do bairro dos músicos de Cabul (*Kabul’s Kucheh Kharabat*), entretanto a residir em Londres. Após um hiato de 17 anos passei sete semanas de novo em Herat, em 1994, durante o período da coligação, e fiz cinco visitas a Cabul após a derrota do governo das forças taliban, em 2001. Muito recentemente, em 2009, passei nove semanas na Austrália tentando aperceber-me do estado da música do Afeganistão numa das suas mais distantes residências. O presente artigo, que pode ser considerado não mais do que um relatório preliminar, é baseado em informações reunidas durante esta visita. Um relato mais completo será publicado a seu tempo.¹

A minha “jornada académica” ao longo dos últimos 35 anos passou de uma etnografia detalhada das práticas musicais numa “cidade muçulmana pré-industrial” (English, 1973) para um foco nos processos de globalização produzidos como resultado de movimentos migratórios (geralmente) forçados. Sem planos para tal, o trabalho levou-me ao tema complexo da música e migração (para um sumário da investigação anterior nesta área, desenvolvida por Adelaida Reyes e outros, ver Baily e Collyer, 2006). Para perceber a cultura musical e a sua performance em situação

migratória, temos que considerar variáveis como: distância geográfica entre países de origem e acolhimento; semelhança cultural em termos de linguagem, religião e.o.; dimensão das comunidades, constituição étnica e demográfica; atitudes oficiais perante os migrantes; e projectos para o futuro em termos de segurança, emprego, e eventual integração na sociedade de acolhimento. Na situação migratória, a música pode ser estática ou progressiva, isto é, pode valorizar-se a tentativa de reter o que é visto pelos migrantes como a sua música “tradicional”, algo que os conecta com o seu (frequentemente imaginado) passado, ou a criação de novos géneros que incorporem elementos da cultura musical da sociedade de acolhimento e apetrechem a música para o seu novo ambiente social.² O recente reconhecimento dos grupos migrantes como fontes de inovação cultural, em vez de sublinhar repetição do passado, aponta para a “possibilidade de uma vida criativa, distintiva e enriquecedora nos países de acolhimento com uma tolerância pelo pluralismo” (Cohen, 1997:26).³ A música pode direccionar-se para dentro ou para fora, isto é, restringir-se à comunidade, reforçando ou conservando a identidade, ou ser usada para anunciar e publicitar a cultura dos próprios às outras que ocupam o mesmo espaço, incluindo a de acolhimento.

Exilados do Afeganistão vivem hoje em muitas partes do mundo. Paquistão e Irão, países vizinhos, tiveram, até há pouco, populações muito alargadas de refugiados enquanto o Uzbequistão e o Tajiquistão aceitaram muito menores números. Na Europa, os principais sítios de povoamento são a Alemanha, Reino Unido e França. Na América do Norte há comunidades muito grandes, nos EUA e no Canadá. Na cidade de Toronto estimam-se 100.000 residentes. A Austrália e a Nova Zelândia têm pequenas mas significativas colónias. Algum do meu trabalho recente tem sido descobrir como se caracteriza a *música como informação* entre o Afeganistão e a diáspora afegã, e dentro da própria diáspora (Baily, 2007). A transmissão da música tem ocorrido através dos movimentos migratórios das pessoas, incluindo músicos, tournées de concertos de músicos que habitam num país e actuam noutra, gravações áudio e vídeo, rádio, televisão e internet. Tem havido uma mudança na localização dos centros de criatividade musical, longe do próprio Afeganistão para certos sítios na periferia, notavelmente EUA e Alemanha (Baily, 2007). A minha pesquisa na Austrália foi conduzida para verificar como os afegãos-australianos se encaixam no panorama geral.

Fixação/Povoamento afegão na Austrália

Os primeiros afegãos chegaram à Austrália na década de 1860. Tiveram um papel importante na abertura do interior do país, inicialmente para propósitos de exploração e, mais tarde, para a circulação de bens. Percebeu-se que os cavalos e as juntas de bois não eram apropriados para os desertos arenosos do interior australiano, e foi proposto que o camelo seria o apropriado para este terreno difícil. Os camelos necessitavam de condutores, pessoas com perícia no seu tratamento e com conhecimento

na sua condução. Com os camelos importados por barco, principalmente de Karachi, veio um número de camelheiros. Alguns eram *pashtuns* do Afeganistão ou da província fronteiriça do noroeste do que era então a Índia britânica, outros eram *baluchis* e *punjabis*. Apesar desta diversidade, eram geralmente conhecidos colectivamente como “afegãos”, um termo abreviado para “gão” (*Ghan*). Estima-se que entre 1860 e 1920 tenham chegado mais de 2.000 camelheiros à Austrália, com os cerca de 20.000 camelos importados. As suas povoações eram conhecidas como “cidades dos gãos” (*Ghantowns*), e a linha de caminho-de-ferro de Adelaide (na costa) a Alice Springs (no interior), que seguiu uma estrada pioneira de camelheiros, ficou conhecida como a “Linha Gão” (*Ghan Railway*). Muitos camelheiros fizeram contratos de três anos e regressaram a casa. Outros ficaram e a seu tempo iniciaram os seus próprios negócios de tracção cameleira e importação animal. Esta comunidade está extensamente documentada em duas publicações recentes de Stevens (1989) e Jones e Kenny (2007). Os camelheiros não trouxeram família, e houve uma quantidade de casamentos com mulheres aborígenes. Os descendentes destes pioneiros mantêm-se hoje, assim como algumas mesquitas por eles construídas. Tanto quanto sabemos, a interacção com a cultura aborígine não teve repercussões musicais.

Depois da Segunda Guerra Mundial, muitos afegãos foram estudar para a Austrália, ao abrigo do *Plano Colombo*, organização que surgiu numa conferência da *Commonwealth* de ministros dos negócios estrangeiros, em Colombo, Ceilão (Sri Lanka), em Janeiro de 1950. Foi criado um comité consultivo para providenciar enquadramento no qual os esforços de cooperação internacional pudessem ser promovidos para elevar os níveis de vida das populações na região. Originalmente concebido para um período de seis anos, o Plano Colombo foi prolongado várias vezes até 1980, ano em que foi prorrogado indefinidamente.⁴ A Austrália foi um dos membros fundadores do Plano Colombo. Outros afegãos foram estudar ao abrigo de outros regimes, tais como Safar Sarmed, que trabalhou como meu assistente de investigação em Herat, em 1974. Estudou na Universidade de New South Wales, mestrado de Engenharia, em 1977 e, tal como muitos outros afegãos na Austrália naquele tempo, ficou depois da Revolução Saur de 1978, que marca o início da guerra que tem deflagrado desde então. Uma vez identificado o conflito no Afeganistão como outra frente da Guerra Fria entre a URSS e o ocidente [consolidada pela invasão das tropas da URSS em Dezembro de 1979] tornou-se relativamente fácil receber asilo político na Austrália, como foi também o caso em alguns outros países ocidentais. Aqueles já na Austrália eram capazes de apoiar os membros da família e outros. Ao longo dos anos, Safar Sarmed apoiou cerca de 100 pessoas, familiares e alguns amigos. Com a queda do último regime afegão de esquerda, em 1992, quando a coligação de partidos Mujahideen chegou ao poder em Cabul, o asilo político tornou-se mais difícil de obter, o Afeganistão é agora considerado um país em paz. A situação tornou-se algo mais fácil para os imigrantes desde que os taliban tomaram o poder. Entretanto, grupos criminosos de traficantes de pessoas abriram rotas do Afeganistão para as ilhas do sul da Indonésia e daí para a Austrália, e verificamos a chegada de afegãos em barcos, procurando

asilo. Este processo de imigração é descrito com algum detalhe por Najaf Ali Mazari, em “O Fabricante de Tapetes de Mazar-e-Sharif” (*The Rugmaker of Mazar-e-Sharif*) (Mazari e Hillman, 2008). Durante a minha visita à Austrália em 2009, ocorreu o muito mediatizado incidente do barco com quase 50 imigrantes em busca de asilo, a maioria dos quais afegãos, que explodiu três dias após ter sido apreendido por um navio australiano de patrulha marítima, junto a Ashmore Reef, 200 milhas a norte da Costa Kimberley na Austrália ocidental, com significativa perda de vidas e terríveis queimaduras em muitos. A causa da explosão, provavelmente num tanque de combustível no barco dos que procuravam asilo, não foi identificada.⁵ A Austrália, particularmente durante o governo de Howard, tornou as coisas muito difíceis para os imigrantes apreendidos em situação ilegal, prendendo-os por longos períodos em campos de internamento, como o infame em Woomera, no sul da Austrália.

Em 2009, o Centro de Recursos Migrantes da Região Sudeste (“South Eastern Region Migrant Resource Centre”) publicou números relativos à população afegã na Austrália, de acordo com o Censo do Instituto Estatístico Australiano de 2006: a população total afegã na Austrália era de 17.865, da qual 5.848 estavam em Victoria, 6.699 em New South Wales, 2.339 na South Australia, 1.782 na Western Australia, e pequenos números em Queensland, Northern Territory, Tasmania e Canberra, Australia Capital Territory (2009:23-4). Como o próprio estudo admite, os números não podem ser precisos, e estão agora desactualizados em alguns anos, contudo, é claro que a população afegã na Austrália em 2009 era bastante reduzida, provavelmente com menos de 25.000 indivíduos. Este facto tem significado para a vida da música afegã na Austrália. O mesmo censo de 2006 indicava a presença de cerca de 330.000 muçulmanos na Austrália. O próprio Afeganistão é etnicamente diverso, com *pashtuns*, *tajiks*, *uzbeks* e *hazaras* formando os grupos maiores. O relatório do Centro de Recursos Migrantes dá as seguintes estimativas para o próprio Afeganistão: *pashtun* 42%, *tajik* 27%, *uzbek* 9%, *hazara* 9% (2009:8). Nenhuma das outras etnias constitui mais do que 4% da população. Os quatro grupos étnicos principais estão representados na Austrália, mas o relatório não dá informação da sua dimensão, relativamente uns aos outros. Por causa da extensa investigação, minha e da Verónica, na música herati, e pelo facto do nosso acesso aos afegãos-australianos ter sido mediado por Safar Sarmed, nativo do Herat, a minha experiência da música afegã na Austrália foi inclinada para esta comunidade.⁶

A Austrália como uma nova nação imigrante

A produção musical de qualquer comunidade imigrante pode ser influenciada pela cultura de acolhimento. Que características da cultura australiana podem ajudar-nos a compreender a reacção afegã à vida nesta parte do mundo? A Austrália é um país de imigrantes que destituiu as populações aborígenes que aí viviam há pelo menos 40.000 anos, num processo de imigração que começou com a chegada da

“Primeira Frota” em 1788, com 734 prisioneiros britânicos condenados ao degredo. Tem assistido a sucessivas vagas de imigrantes desde então. Como é que os novos imigrantes afegãos se encaixam? Na tentativa de compreender aspectos relevantes da vida australiana para o propósito do meu estudo, contei com a ajuda orientadora de Gary Bouma, Professor Emérito de Sociologia na Universidade Monash, perito em Sociologia da Religião, com especial referência à Austrália. Quando o encontrei, em Abril de 2009, apresentou-me um quadro bastante cor-de-rosa da Austrália como sociedade multicultural de sucesso, e gentilmente cedeu-me bastantes das suas publicações para consulta. A sua perspectiva é muito orientada para a religião, com uma variedade de afiliações que a imigração produziu na Austrália. Explicou-me porque é que um conflito inter-religioso tem sido evitado por bem sucedidas políticas multiculturais federais e estatais. Para perceber temos que regressar à imigração australiana dos inícios do século XX.

Quando os vários governos coloniais australianos se uniram para a criação de um estado federal em 1901, o que implicou que as colónias previamente separadas de New South Wales, Victoria etc. se tornassem estados federais, passando a adoptar a célebre política “Austrália branca” entretanto promulgada, formou-se a Austrália. Como declarou o Procurador-Geral e, mais tarde, Primeiro-Ministro, Alfred Deakin, de modo não ingénuo em 1901, tendo em mente um potencial aumento da imigração japonesa e chinesa: “*Não são as más qualidades mas as boas qualidades destas raças estranhas que as tornam tão perigosas para nós. É a sua energia inesgotável, o seu poder para se aplicarem em novas tarefas, a sua resistência e baixo nível de vida, que as tornam tão competidoras*” (La Nauze, 1965:279).

A imigração para a Austrália passou então a fazer-se largamente a partir do Reino Unido e da Irlanda, apesar da política “Austrália branca” não ter discriminado significativamente outros europeus do norte e do sul. Depois da Segunda Guerra Mundial, houve uma mudança gradual na política do governo. A ideia de “branco” foi alargada a outras nações europeias, nomeadamente a italianos e a gregos, e a seu tempo, a libaneses e a egípcios, proveniente de países tendo substanciais populações cristãs. Em 1973, a política “Austrália branca” parecia terminada. Quando os novos imigrantes foram pela primeira vez admitidos de fora das ilhas britânicas, a política cultural era de assimilação: esperava-se que os imigrantes se tornassem verdadeiros australianos pela adopção de todos os aspectos da pré-existente cultura anglo-céltica dos australianos brancos falantes de inglês. Esta política mudou durante a década de 1960 e a assimilação foi substituída pela integração como política. Nesta, os migrantes não eram desencorajados de manter muitos aspectos das suas culturas tradicionais, incluindo a linguagem, religião, celebração de festivais e cozinha. A política de integração foi gradualmente substituída pela do multiculturalismo, com políticas formuladas em termos dos direitos das minorias a manter as suas culturas e a ter acesso a serviços governamentais culturalmente apropriados. É mais explícita agora a abertura à diversidade, com tolerância para com as mino-

rias étnicas para que retenham, mantenham e celebrem a sua cultura, língua-mãe, cozinha, religião, festivais, etc.

Usando dados dos Censos que revelam as dimensões dos vários grupos em 1981, 1986 e 1991, Gary Bouma é entusiasta na explicação da baixa tendência para o conflito religioso inter-grupos na Austrália (Bouma, 1995). Compara a Austrália com outras ex-colónias britânicas multiculturais: Canadá e Nova Zelândia. Diz ele: “*não tem havido história de conflito violento inter-grupos ao contrário do que se passa no Canadá, na Nova Zelândia e em toda a Europa*” (1995:296). Lista seis factores que explicam o sucesso da Austrália como sociedade multicultural plural: (1) relativa redução da dimensão de grupos religiosos minoritários, como muçulmanos, em comparação com a larga dimensão de anglicanos e católicos; (2) inexistência de sobreposição entre diferença étnica e religiosa, i.e., membros de diferentes credos vêm de muitos contextos étnicos diferentes, enquanto algumas comunidades étnicas são religiosamente diversas; (3) baixo nível de guetização residencial; (4) ausência de politização da diferença religiosa, dando lugar a igualdade de oportunidade a nível individual, independentemente das comunidades às quais a pessoa possa pertencer, às características pessoais, ou ao estilo de vida e identidades que a pessoa possa seleccionar; (5) longa história de resolução de conflito inter-grupos através da legislação e dos tribunais; (6) existência de organizações efectivas promovendo relações positivas inter-grupos. Bouma talvez desvalorize a importância dos conflitos inter-grupo no passado, por exemplo entre católicos e protestantes/anglicanos na primeira metade do século XX. Todavia, achei os seus argumentos úteis para a compreensão da situação actual.

Neste contexto, os imigrantes afegãos têm sido capazes de aproveitar ao máximo a Austrália como “terra de oportunidade” – frase frequentemente articulada (em inglês) pelos afegãos-australianos, e tema maior da autobiografia de Najaf Ali Mazari (Mazari e Hillman, 2008). Vindo de uma pequena aldeia no norte do Afeganistão para se tornar proprietário de um negócio bem sucedido de carpetes em Melbourne. Os afegãos que encontrei pareceram-me uma comunidade relativamente afluente, com famílias bem estabelecidas, a residir em casas frequentemente luxuosas em subúrbios confortáveis. Nesta população estão presentes os quatro principais grupos étnicos do Afeganistão: *pashtuns, tajiks, hazaras e uzbeks*. Os dois ramos principais do Islão, sunitas e xiitas, estão também representados. Os afegãos estão obviamente conscientes das diferenças entre estes grupos, no entanto, este facto não se tem tornado uma fonte maior de conflito, pelo que se pode concluir que a tolerância supostamente característica da sociedade multicultural se estende a estes grupos. Os maiores conflitos que se verificam na comunidade afegã são de dois tipos principais: diferenças inter-geracionais, com tensões entre o tradicionalismo das gerações mais velhas e o modernismo das mais novas; e problemas de casamentos desfeitos e divórcio, onde as ideias tradicionais afegãs acerca dos papéis dos géneros no casamento estão em contraste com aquelas da sociedade australiana corrente.

Dandenong como estudo de caso⁷

Como noutros países com diversidade étnica, há na Austrália uma tendência para o desenvolvimento de enclaves étnicos de negócio: italiano, grego, chinês, vietnamita, libanês, indiano, etc., e agora afegão. O relatório do Centro de Recursos da Migração da Região Sudeste lista quatro áreas governamentais locais com mais de 1.000 afegãos no Censo de 2006: Grande Dandenong (Victoria), 2.485; Auburn (New South Wales), 2.214; Casey (Victoria), 1.517; e Paramatta (New South Wales), 1.076. Dado que Dandenong fica perto da Monash University, e pareceu desde logo particularmente interessante, visitei a área algumas vezes.

Grande Dandenong (“A Cidade da Oportunidade”) é um subúrbio da cidade de Melbourne, a cerca de 30 quilómetros do centro da cidade. No dia seguinte à minha chegada à Austrália, fui levado por Safar Sarmed à Thomas St., com a sua plethora de comércio afegão, muitas mercearias, lojas de kebab, de tapetes e restaurantes. Thomas St. foi, até há pouco, uma área de comércio bastante delapidada, com instalações vazias, e problemas com sem-abrigo, toxicodependentes e alcoólicos. Como parte da política Melbourne 2030, foi inaugurado um programa de regeneração urbana, sob o lema “Reabilitando o Centro de Dandenong”. Thomas St. foi designada “Precinto do Bazar Afegão” e associada a um logótipo com a imagem de um camelo, aludindo aos antigos camelheiros do século XIX. Em Abril de 2009, a imagem surgiu subitamente disseminada por toda a rua sob a forma de cartões de negócio, posters nas montras, e grandes outdoors, e um documentário de televisão acerca do Precinto do Bazar Afegão.⁸ Para promover o comércio e a cultura afegã, Dandenong estabeleceu o seu circuito cultural ao Bazar Afegão. O folheto atractivamente desenhado para o efeito refere:

“CIRCUITOS CULTURAIS AO BAZAR AFEÇÃO

Experimente os encantos da cultura, moda, comida e música afegãs, através da cordial hospitalidade de uma larga variedade de comerciantes no Precinto do Bazar Afegão de Dandenong.

O seu guia turístico irá levá-lo em passeio a um canto afastado do mundo, mostrando-lhe a sedutora cultura afegã onde pode experimentar a música exótica, a moda singular e a comida tentadora.

As visitas ocorrem uma vez por mês e incluem visitas a lojas da especialidade, uma introdução à longa história do Afeganistão na Austrália, aos intrigantes tapetes e carpetes, à autêntica música afegã, incluindo uma prova das deliciosas comidas que irão excitar todos os seus sentidos. Depois partilhe a diversão da visita numa refeição num restaurante afegão local. Visitas grátis, refeições opcionais.”

O seu guia é Bashir Keshtiar, líder da comunidade afegã, gerente de uma delegação local do Banco Nacional da Austrália, e também um dos muitos apresentadores de programas afegãos no SBS (*Special Broadcasting Service*, a rádio comunitária da

Austrália multicultural e multi-lingue). O texto do folheto tem vários pontos de interesse: alusão à era dos camelheiros afegãos e conseqüentemente à longa história do Afeganistão na Austrália, e duas referências à autêntica música afegã. Dandenong pareceria ser um exemplo admirável do multiculturalismo australiano em acção. Há uma comparação interessante com Fremont, na Califórnia, que também tem uma vasta comunidade afegã, e é conhecida localmente como “Pequena Cabul” (“*Little Kabul*”) (Baily, 2005:223). Há uns anos, comerciantes afegãos de Fremont requereram às autoridades municipais a designação oficial de “Pequena Cabul” para a área com maior concentração de comerciantes afegãos. O pedido foi recusado.

A performance (ao vivo) da música afegã em Melbourne e em Sidney

Tal como noutras partes da diáspora afegã, existem duas categorias principais de música que, à falta de melhor terminologia, caracterizo como música popular e música erudita. A “nova” música popular afegã tem-se desenvolvido nos últimos 50 anos e hoje está fortemente enraizada na tecnologia moderna dos teclados electrónicos. O pioneiro deste estilo pode ser identificado como Ahmad Zahir, por vezes conhecido como o “Elvis Presley afegão”, uma figura muito significativa do passado e um modelo durável, no sentido em que um grande número das suas canções está disponível em CD e na internet, muitas das suas canções estão ainda a ser performadas e o seu estilo é copiado por muitos.⁹ Além do harmónio indiano comum, extensivamente usado no Afeganistão, ele tocava também órgão eléctrico e acordeão, e era frequentemente acompanhado por instrumentos ocidentais, tais como trompete, saxofone, flauta, bateria, etc. É interessante notar que o sítio oficial de Ahmad Zahir na Internet é gerido a partir de Sidney pelo especialista em tecnologias de informação, Karim Yousufzai.¹⁰ Ouvi canções de Ahmad Zahir descritas como “clássicas” na Austrália, tão importante se tornou o cânone. Muitas outras canções de outros cantores de tempos anteriores à guerra continuam a ser performadas, e algumas delas apareceram como canções folclóricas em várias partes do Afeganistão, tendo sido apropriadas por artistas da rádio (Baily, 1981). Na categoria de música popular encontramos uma distinção entre “música lenta” e “música rápida” a primeira sendo largamente canções de amor românticas e a última empregue para danças em ocasiões festivas, especialmente em festas de casamento. Há muitos cantores deste tipo de música na Austrália, sobretudo homens jovens. Alguns são semi-profissionais, actuando em espectáculos ao vivo, enquanto outros são amadores que tocam para o seu próprio prazer e para entreter os seus amigos em festas privadas.

Outra grande categoria é a música erudita, um estilo intimamente relacionado com o do norte da Índia (música hindustani), e enraizada nos mesmos princípios do *rag* (modo melódico) e do *tal* (ciclo métrico). O principal género de música erudita no Afeganistão é o *ghazal*, uma forma de canção usada para o canto da poesia clássica persa e pashto, habitualmente do tipo espiritual e místico, interpretada num estilo

aproximamente relacionado com o estilo *ghazal* da Índia. O grande mestre desta música em Cabul, desde a década de 1950 até à de 1980, foi Ustad Mohammad Hussein Sarahang, de treino clássico, que não só cantava os géneros indianos clássicos *khyal*, *thumri*, e *tarana*, como também era um mestre do *ghazal*, sendo especialmente notado pelas suas interpretações de poesia do poeta indo-afegão, Bedil (cf. Wikipédia).¹¹ Este tipo de música é agora de interesse menor na diáspora, como no próprio Afeganistão. Há géneros instrumentais que acompanham este canto, habitualmente tocado no *rubab*, *lute* e tambores *tabla*. Há alguns cantores amadores do estilo *ghazal Cabuli* na Austrália, e vários músicos afegãos profissionais tocando música erudita em *sitar*, *rubab* e *tabla*.

O tipo de música comum no Afeganistão mas pouco representado na diáspora é a música folclórica (*folk*) regional tal como a tocada em instrumentos indígenas, tais como *dutar* e *tanbur* (dois tipos de alaúde de braço comprido), *sarinda*, e *ghaichak* (dois tipos de alaúde friccionado), e vários tipos de flauta. Uma razão é a dificuldade na obtenção destes instrumentos fora do Afeganistão. Uma excepção é o uso da *dambura* (alaúde de braço comprido) por migrantes *hazara*, que tenho observado no Canadá e na Austrália. Mas enquanto as performances possam ser desprovidas de instrumentos tradicionais e seus sons distintivos, as canções folclóricas são muitas vezes performadas apenas com canto no estilo de música popular acompanhado pelo teclado.

A música tem um papel importante na cultura afegã. Considera-se apropriada para a celebração de certos rituais de passagem (casamento, nascimento, circuncisão) e outras ocasiões festivas, tais como os *Eids* (marcando o final do mês de jejum e o clímax da peregrinação *Hajj*), o Aniversário do Profeta, e as celebrações do Ano Novo (*Now Ruz*) por ocasião do equinócio da Primavera, usualmente a 21 de Março. Em particular, a música é uma parte essencial da celebração do casamento afegão, visto como uma ocasião de alegria, para ser acompanhada com música “rápida” (*up-tempo*) para dançar, tanto a solo individual como em dança de grupo, e, dependendo das circunstâncias, dançada por ambos homens e mulheres. Nestes eventos, na Austrália, a música é habitualmente providenciada por músicos profissionais e semi-profissionais baseados localmente. Para além destes eventos organizados, há numerosas sessões musicais privadas quando grupos de amigos se juntam para jantar, e depois tocam e cantam pela noite dentro as velhas canções da terra natal e as novas melodias da diáspora, acompanhados por harmónio e *tabla*. Há concertos de beneficência e caridade, e visitas ocasionais de grandes estrelas da música afegã, tais como Farhad Darya, Mahwash e Wahid Qasemi, que são assistidos por centenas de jovens afegãos, que gostam de dançar em massa em frente do palco. Os restaurantes afegãos têm por vezes performances ao vivo, tal como previsto para os circuitos do Dandenong afegão.

Outro tipo de prática musical digno de consideração é o que se pode chamar “música doméstica das mulheres” (Doubleday e Baily, 1995). No Afeganistão, este tipo de prá-

tica musical desenvolveu-se na privacidade do lar, consistindo no canto a solo ou em grupo, acompanhado por *daireh*, um grande tambor de quadro equipado com sinos de pelota e anéis (*pellet bells and rings*) dentro do quadro. O instrumento mais importante para as mulheres. Este tambor era também usado para tocar os ritmos de uma série de danças. As mulheres adultas tocam este tipo de música em associação com ocasiões alegres, tais como noivado, compromisso, ou festas de casamento, e após o nascimento de um bebé. A prática musical das mulheres tende a ser inclusiva, com um elevado grau de participação da audiência. Proporcionava circunstâncias ideais para as meninas ouvirem, aprenderem e participarem activamente na prática musical, com dotadas e motivadas participantes adultas. A música caseira constituía a principal experiência de enculturação das crianças. O tipo de música a que eram expostas desde a mais tenra idade no calor do ambiente doméstico era o estilo que constituía a “música das crianças”. Foi esta a fundação na qual a música afegã se baseou. Um bom exemplo é o ritmo 7/8 denominado *mogholi*, que os ocidentais consideram difícil mas as crianças afegãs aprendem sem esforço, expostas que lhes estão desde o nascimento (ou mesmo antes).

Não encontramos facilmente este tipo de prática musical na diáspora afegã, mas ele existe na Austrália. Veronica Doubleday, a minha mulher, é especialista neste tipo de música. Numa série de festas privadas onde cantava e tocava o tambor, outras mulheres juntavam-se cantando com gosto. Numa festa privada mista de heratis em Melbourne, depois de comerem em conjunto com os homens, as mulheres, incluindo a Veronica, retiraram-se para outra divisão, de onde se ouviam os sons do canto, do harmónio, da percussão nas mesas e muito riso, deixando os homens entretidos a ver televisão e numa conversação desconexa acerca de como muita gente no Reino Unido detém segundas casas para arrendar. Em Sidney, entrevistei mulheres afegãs jovens de uma família apreciadora de música que descreveram festas onde as mulheres afegãs se juntam para tocar tambores (*drums*) e cantar em conjunto.

Músicos afegãos na Austrália

Nos primeiros tempos da recente imigração afegã, nos finais das décadas de 1970 e 1980, havia muito poucas pessoas com competências performativas. Nesses tempos havia poucas festas de casamento. Frequentemente, quando era necessária música para um *Eid* ou *Now Ruz*, eram tocadas cassetes gravadas. Porém, gradualmente foi aparecendo quem tivesse capacidades e habilidades musicais. Uma nova geração de afegãos cresceu na Austrália, experimentou música no sistema escolar e foi encorajada a fazer a “sua própria” música. Muitos dos músicos mencionados abaixo podem ser localizados na Internet.

Ghulam Sakhi Hasib Delnawaz chegou a Sidney no final da década de 1970, cantor amador, viu algumas das suas canções difundidas pela Rádio Afeganistão na déca-

da de 1960, sob o nome de Delnawaz (“Tocador do Coração”), incluindo o seu muito apreciado *Qolin Baf*, acerca do fabrico de carpetes na cidade de Aqcha, no norte do Afeganistão. Era frequentemente acompanhado por Nesruddin Sarshar, o tocador de *tabla* (ver abaixo). Por muitos anos foi conhecido como cantor semi-profissional em Sidney. Mais tarde dedicou-se ao cântico religioso, e nas festividades subiria ao palco para cantar apenas uma ou duas canções.

Bareq e Mirwais Naseer eram membros do famoso grupo de “música nova” *Baran* (“Chuva”) em Cabul na década de 1980. Um terceiro irmão, membro do *Baran*, Asad Badie, vive na Áustria. Bareq e Mirwais são semi-profissionais da nova música popular, com teclados, caixas de ritmo, sequências de acordes e coros vocais. Trabalham extensivamente com o irmão mais novo, Tamim Naseer, teclista e arranjador, engenheiro aeroespacial em Melbourne.

Zahir Yusuf é cantor semi-profissional educado na Austrália. É taxista na área de Dandenong. Como cantor, é regularmente contratado para cantar em casamentos afegãos e outros eventos. Actua com Yama e Ali Sarshar, mas aceita pequenos trabalhos menos remunerados, onde actua sozinho, como *one-man band*, cantando e acompanhando-se ao teclado, com a caixa de ritmos incorporada. Prefere fazer aquilo a que por vezes chama música clássica (cantando poesia clássica persa), mas o seu trabalho pago como músico requer que toque sobretudo música popular afegã, tanto no estilo de “música lenta” como no de “música rápida”.

Entre os músicos afegãos eruditos, podemos mencionar os seguintes:

Ustad Khalil Gudaz é alegadamente o melhor tocador actual de *sitar* na Austrália. Nasceu em Cabul em 1963, numa família com interesse especial na prática amadora de música. Em pequeno, aprendeu a tocar *rubab* e *tanbur* com Ustad Mohammad Omar, um dos mestres músicos de Cabul. Trabalhou como músico na Rádio Afeganistão na década de 1980. Começou a aprender *sitar* com um professor na Embaixada Indiana em Cabul, numa época em que a Embaixada organizava cursos de música para vários instrumentos. Em 1988 recebeu uma bolsa de estudos para estudar *sitar* na Índia, na Shri Ram Bharatiya Kala Kendra, Nova Deli, e mais tarde na Prayag Sangeet Samiti, Allahabad. Talvez mais importante, tornou-se aluno de Ustad Amjad Ali Khan, um dos grandes mestres de *sarod*. Recebeu assim um treino aturado em teoria e prática da música hindustani (clássica do norte da Índia). Emigrou para a Austrália em 1998, patrocinado pelo seu irmão, e fixou-se em Melbourne. No trabalho musical, Khalil Gudaz faz música hindustani e afegã. Em 2009, adoptou um novo modelo de *sitar* desenhado para Ravi Shankar, sendo um pouco mais pequeno do que o modelo normal, com tampo inferior plano, parafusos de afinação em vez de cravelhas, e um microfone incorporado. O que o distingue é a sua performance de melodias de canções populares e folclóricas afegãs no *sitar*, que ele faz com bom gosto e sensibilidade, com uma forte influência da música hindustani, com orna-

mentos especiais e pequenas passagens improvisadas. Nisto segue o exemplo de vários vocalistas afegãos de primeira linha, tais como Ustad Qassem (cantor da corte na década de 1920) e o já mencionado Ustad Sarahang, ambos treinados na música vocal indiana que cantam canções afegãs folclóricas com uma forte influência da música clássica. Mais recentemente, Gudaz tem cantado poesia Rumi, em composições da sua autoria baseadas sobre *rag*, acompanhando o canto no *sitar*. É único na performance de um novo tipo de música clássica afegã. Um pequeno exemplo deste novo estilo cantado pode ouvir-se no seu recente CD *Bamyán* (ver abaixo). É músico profissional a tempo inteiro, vivendo das actuações, na Austrália. Dirige uma escola de música privada, onde ensina *sitar*, *rubab*, *tabla*, harmónio e canto, e tem alguns alunos não afegãos. É um dos muito poucos músicos afegãos-australianos com perfil internacional, tendo participado em tournées de concertos na Ásia, Europa e América do Norte. Toca *sitar* no CD *Ghazals Afghans*, da cantora Mahwash, gravado em França e editado em 2007, e no álbum *Yadgar*, da cantora Yunus, produzido pela editora Bakhtar Music, de Hamburgo.

Nesruddin Sarshar, usualmente conhecido como Ustad Sarshar, vive na Austrália desde o final da década de 1970 tendo-se fixado depois da revolução *Saur* de 1978. Oriundo de uma família de músicos amadores de Cabul, recebeu treino aturado em *tabla* tocando para músicos no Kucheh Kharabat. Toca também *sitar*, *dholak*, *rubab*, *tanbur*, harmónio, flauta e canto. Foi um dos primeiros músicos afegãos na Austrália e actualmente é conhecido principalmente como tocador de *sitar*, tendo sido aluno de Ustad Shamim Ahmad Khan, discípulo de Ravi Shankar. Trabalha também para o governo australiano como intérprete, especialmente no processamento de novas chegadas ilegais da Indonésia de barco. Tem dois filhos músicos muito talentosos, Yama e Ali.

Yama Sarshar, nascido em Sidney em 1982, é um excelente tocador de *tabla* e *dholak* tendo começado muito novo, sob a tutela do pai. Em 1997 foi para Mumbai estudar no Ustad Alla Rakha Institute of Music, e tem sido aluno de Ustad Alla Rakha e dos seus filhos Fazal Qureshi e Zakir Hussein. Quando o encontrei, em 2009, tinha acabado de regressar de outra visita à Índia, patrocinada por uma bolsa de estudos do Australian Arts Council para prosseguir os seus estudos com Zakir Hussein. Yama toca em casamentos afegãos e outros concertos e frequentemente acompanha artistas indianos de visita ao país. Tem tocado em muitos concertos na Índia.

Ali Sarshar, irmão mais novo de Yama Sarshar, tem formação em música indiana, recebida de seu pai. Completou um curso diplomado na Roland Company que inclui formação em engenharia de som, performance com teclados, teoria e prática de música ocidental e fluência na notação ocidental. Combina capacidades de engenharia de som, arranjo, e composição. É membro chave no negócio de gravação da família Sarshar: Estúdios Sash. Tem um papel muito criativo, não só na tecnologia de gravação, como compondo, e arranjando suportes musicais de gravação para cantores.

O seu cartão de negócios dá uma boa ideia da gama de serviços disponíveis, incluindo organização de eventos, providenciando música ao vivo, serviço de restauração e treino musical.

“Estúdio Sash. O seu gestor total de eventos

Nós fornecemos os nossos clientes com tudo o que é necessário para planear e gerir os seus eventos especiais, desde casamentos, festas privadas, cerimónias corporativas, cerimónias religiosas, concertos, e muito mais.

O Estúdio Sash é especializado em Música Indiana ao Vivo, desde Música Ambiente até Grande Banda; Banda de Música Afegã ao Vivo com a possibilidade de escolha de qualquer artista local ou de longe; os Melhores Dançarinos de Bollywood da Austrália, e muito mais... Equipados com as mais recentes tecnologias musicais e de gravação para darmos ao nosso cliente a mais actualizada tecnologia... podemos ainda satisfazer todas as suas preferências de restauração, desde indianas, afegãs e uma enorme variedade de outros Menus até à escolha na utilização de alguns dos principais chefes australianos [...Nesruddin Sarshar] é um dos principais tutores musicais da Austrália [...] ensinando Canto, Sitar, Harmónio, Rubab e Dhol...”

A família Sarshar constitui um conjunto viável, com Nesruddin no *sitar* ou harmónio se for cantar, Yama, na *tabla* e/ou *dholak*, e Ali nos teclados. Com este formato, acompanham qualquer cantor afegão que necessite de uma banda para uma festa de casamento ou outra performance. Em 2007 a família Sarshar gravou a maior parte da música para o filme *Son of a Lion* (ver abaixo). A família recebe rendimentos de uma variedade de actividades, e nisto parecem típicos, como muitos outros afegãos-australianos, prontos para trabalhar em várias frentes simultaneamente.

Hosein Shirzad e **Sultan Miazoi**. Tocadores de *rubab* semi-profissionais, antigos alunos de Ustad Mohammad Omar, mantêm algum repertório de música erudita instrumental Cabuli. Hosein Shirzad, de Herat, antigo sapateiro, é também um construtor de *rubab* muito qualificado, com uma oficina em casa, em Melbourne. Tem feito melhoramentos estruturais no *rubab*, e criado alguns instrumentos novos do tipo *rubab*.

A indústria discográfica afegã na Austrália

O negócio de CD/DVD constitui uma parte importante da cena musical afegã na Austrália. Os CD e DVD são vendidos principalmente no tipo de lojas conhecidas nos EUA por “mercado afegão” e na Austrália por “mercearia afegã”, que tipicamente disponibiliza todo o tipo de ingredientes necessários à cozinha afegã, as ervas e especiarias, os frutos secos e nozes, feijões, produtos de leite seco, carne *halal*, e pão afegão acabado de cozer. Estas mercearias habitualmente também disponibilizam uma se-

lecção de música, CD e DVD, incluindo muitos de música de filmes indianos, que se mantém muito popular entre as audiências afegãs. Há uma série de mercearias afegãs na área de Auburn em Sidney, e na área Dandenong em Melbourne. É por certo significativo que a música seja vendida em lojas de alimentos, e há uma interessante ligação aqui entre a dieta e a identidade, “tu és aquilo que comes”. Do mesmo modo, CD e DVD de música e dança também conferem identidade; “tu és aquilo que ouves”. De facto, a música afegã é frequentemente descrita como *qaza-ye ruh*, que significa “alimento espiritual, ou nutrição”, uma ideia derivada do Sufismo. Esta ligação entre alimentos e música pode também ser encontrada noutras comunidades imigrantes.

A maior parte dos CD e DVD de música afegã que se pode encontrar nas mercearias de Dandenong é importada dos EUA e da Alemanha, com uma muito menor selecção de CD afegãos-australianos produzidos localmente. Durante a minha visita à Austrália, adquirei vários destes, todos de artistas masculinos. Seis deles foram gravados no Estúdio Sash em Sidney. O estúdio está situado na garagem da luxuosa, ampla nova casa ocupada pela família Sarshar na área Blacktown, em Sidney. A cabine de gravação em si é minúscula, pouco mais de um metro quadrado de área, e a cabine de controle é do mesmo tamanho. É aqui que Ali Sarshar tece a sua magia.

Ao contrário das companhias de produção de CD na Alemanha e nos EUA, o Estúdio Sash não oferece um adiantamento aos artistas que grava. Ele dirige-se àqueles que querem fazer os seus próprios CD. Normalmente um cantor aproxima-se do estúdio para sugerir fazer uma gravação. No pequeníssimo estúdio, o cantor grava as canções que quer no seu CD, acompanhado pelo seu próprio harmónio, ao som do sinal (*click track*). Depois, durante as semanas seguintes, Ali Sarshar cria “a música” isto é o acompanhamento, usando tantos canais quantos precisar, recebendo ajuda do seu irmão Yama para juntar alguns canais de percussão com *tabla* e/ou *dhol*. Uma vez finalizado o acompanhamento, o cantor retorna ao estúdio e volta a gravar as suas canções, agora sem harmónio, sobre “a música”. Isto, em si, pode levar algum tempo. Podemos ver que, em termos técnicos, este é um processo bastante avançado.

O custo é de 300 dólares australianos por faixa. Tipicamente o cantor quer 10 faixas. Em teoria, de acordo com o combinado, o cantor pode voltar as vezes que quiser para fazer qualquer mudança que quiser no acompanhamento ou na sua própria performance. Quando o trabalho é acabado ele paga 3.000 dólares pelo *master* e pelo trabalho artístico da capa do CD, também desenhada pelo multi-talento Ali Sarshar. O artista paga a uma empresa de duplicação de CD a quantia de 2.000 dólares por 1.000 cópias, e cabe ao artista a tarefa de distribuição. Os CD vendem-se por 7 ou 8 dólares nas lojas, e quando o logista toma a sua parte há pouco, se algum, lucro para o artista. Assim o CD em si não é uma proposta comercial. É usado para promover o artista e angariar chamadas para actuações ao vivo. Em termos globais os CD produzidos na Austrália têm uma distribuição limitada. Os artistas afegãos-australianos

acham difícil conseguir a distribuição dos seus produtos noutros pontos do Ocidente e em consequência não há escoamento fora da Austrália. As exceções são os CD de Bareq e Mirwais, e o CD *Souvenir* de Khalil Qudaz, que são distribuídos na Europa e nos EUA pela Chorasán Musik, baseada em Hamburgo.

De modo a aprendermos um pouco mais acerca da indústria de gravação, vale a pena considerar alguns dos CD de afegãos-australianos produzidos na Austrália. Tentei recolher o maior número possível de discos nas mercearias afegãs em Sidney e Melbourne. Nenhum destes CD tem um número de catálogo. Esta pequena colecção cobre quase todo o espectro de géneros musicais afegãos encontrados na diáspora. Não há mulheres cantoras, nem gravações de música doméstica de mulheres.

Yama Sarshar, Jugalbandi, Estúdios Sash – Álbum de quatro faixas instrumentais, mostrando Yama como percussionista, o seu pai Nesruddin tocando *sitar*, *saz* turco por Deniz Sensis, e guitarra eléctrica e “efeitos” por Steve Vizesi. Jugalbandi é o termo para dueto. No interior da capa está escrito “*Eu primeiramente gostaria de agradecer a Deus Todo-Poderoso. Agradeço também ao Conselho Australiano das Artes (Australian Arts Council) por me terem dado a oportunidade de tornar possível este projecto. Gostaria de agradecer também aos meus músicos pelo seu esforço e trabalho árduo, o meu Pai, Irmão, Steve e Deniz, e todos os meus amigos e amantes da música. Eu espero que gostem deste CD – Yama*”. Estas dedicatórias encontram-se em alguns destes CD.

Spirit of Music [Espírito da Música], Estúdios Sash – Álbum instrumental, com Ustad Sarshar - *sitar*, Shri Sangeet Mishra - *sarangi*, Yama Sarshar - *tabla*, e Ali Sarshar - sintetizadores de fundo e harmónio. O tocador de *sarangi* era visitante da Índia. As peças incluem *alap* e *gat* no Rag Jaijai Vanti, um *dhun* no Rag *Pilu*, uma canção folclórica indiana e uma canção folclórica afegã.

Zahir Yusuf, Sahil, Estúdios Sash – Zahir Yusuf, taxista e cantor semi-profissional fez gravações com músicos do Kucheh Kharabat durante uma visita a Cabul há alguns anos atrás. Este é o seu primeiro CD gravado na Austrália, com o Estúdio Sash, segundo os procedimentos acima indicados, acompanhado por Yama e Ali Sarshar. Sahil é o nome do filho bebé de Yusuf. O álbum é uma mistura de música de dança rápida, música lenta, e *ghazals*.

Kamal Nasir Dost, Nawhy Del [Melodia do Coração], Estúdios Sash – Vocal, acompanhado por *sitar*, *tabla/dholak* e teclados. Uma colecção maioritariamente de canções lentas românticas, muito ao estilo da música do cinema indiano, algumas com relativamente sofisticadas sequências de acordes.

Hussain Damoon, Voice of the Heart [Voz do Coração], Estúdios Sash – Vocal acompanhado por *sitar*, *sarangi*, teclados e uma forte presença da *tabla*. Muito do som Sash, com abundância de efeitos no teclado e um uso claro de sequências de acordes. O álbum exhibe um conjunto alargado de ambiências e “sentimentos”.

Naim Shams, Qarsak Panjshir, Dance Evolution [Evolução da Dança], Estúdios Sash – Álbum de música rápida para dançar, como o título sugere, apropriado para festas de casamento, com Naim Shams cantando, acompanhado por teclado e percussão.

Khalil Gudaz, Souvenir [Recordação], CD 2, (não dá detalhes sobre o estúdio de gravação) – CD instrumental de música de *sitar*, com Ustad Arif na *tabla*. Gravado em Peshawar em 2000 e produzido pelo Arya Supermarket, em Oakleigh, Victoria. Este negócio tornou-se o Aryan Restaurant em Dandenong, o proprietário, Yergash Rahimi providencia serviços de restauração para casamentos afegãos e outras festividades, e também importa CD da Alemanha e dos EUA para distribuição na Austrália. Um dos poucos CD produzidos na Austrália distribuídos na Alemanha e nos EUA, através da Chorasán Musik, baseada em Hamburgo.

Khalil Gudaz, Bamyan, Aryan Music Centre, Dandenong – Álbum de música instrumental de *sitar* incluindo uma composição original no Rag Bamyan, baseada numa escala de quatro notas usada na música hazara. Outras faixas são interpretações de Gudaz de melodias de canções folclóricas e populares afegãs. A última faixa dá uma pequena amostra do seu novo estilo de “canto com *sitar*” de modo a despertar o interesse pelo seu próximo álbum. Foi produzido por Yergash Rahimi, do Aryan Music Centre, em Dandenong.

Mirwais & Bareq, Aryan Music Centre, Dandenong – Álbum de música rápida para dançar e várias canções lentas do cinema indiano. Os irmãos cantores Mirwais e Bareq Naseer, com o seu irmão Tamim, tocador de teclado. Também distribuído na Europa e EUA pela Chorasán Musik.

Sultan Miazoi, Rohnawaz (não dá detalhes de gravação ou produção) – Selecção de melodias de canções populares das décadas de 1960 e 70. Sultan Miazoi (o seu nome artístico é Rohnawaz) é um bom tocador de *rubab*, antigo aluno de Ustad Mohammad Omar, em Cabul, acompanhado aqui na *tabla* por Pandit Ram Chander Saman.

Mir Wais Yousufzai, Jahan-e Man [O Meu Mundo], gravado nos Estúdios JMF e nos Estúdios Arcadia Solutions, em Sidney – Canções originais muito influenciadas pelo estilo de Ahmad Zahir. Mir Wais é um cantor amador e tocador de harmónio e acordeão. O seu irmão Karim gere o sítio oficial de Ahmad Zahir na rede.

Mir Wais Yousufzai, Ehsas [Sentimentos], gravado nos Estúdios Bloom, em Sidney – Mais de Mir Wais no estilo de Ahmad Zahir, sobretudo com acompanhamento de harmónio e *tabla*.

G. Nayel, Live, A Collector's Edition of Ghazals, Ba Yadat Shab-o-Rooz [Ao Vivo, Uma Edição para Coleccionadores de Ghazals, Dia e Noite nas Tuas Memórias], gravado num concerto ao vivo em Sidney, 2006, produzido por Dr. NA Khalidi – Ghaus Nayel, canto e harmónio, com Rahin Damoon na *tabla*. Nayel é um cantor amador de *ghazal* ao estilo de Cabul que teve alguns *ghazals* difundidos na rádio e na televisão em Cabul.

Wafi Jamal, Afghanistan, produzido por K.C. Music – Uma mistura de novos estilos de música popular com rap.

Compositores australianos e música afegã

Com a excepção do rap talvez, não há muita evidência de que os músicos afegãos-australianos incorporem ideias extraídas da arte contemporânea da música popular ocidental no seu trabalho. A ocidentalização e modernização da música popular afegã começou no próprio Afeganistão, nos anos 1960-80, e desenvolveu-se mais no ocidente, especialmente nos EUA. Por outro lado, curiosamente, há exemplos de compositores australianos contemporâneos de música erudita inspirados na música do Afeganistão. Entre os demais, mencionamos Peter Sculthorpe, Amanda Brown e Sadie Harrison.

Peter Sculthorpe é o compositor moderno mais proeminente na Austrália. Na sua busca dedicada, durante as décadas de 1950 e 1960, de um idioma australiano identificável para a sua música, recusou os modelos e as influências europeias clássicas tradicionais, confidenciando na famosa entrevista ao jornal londrino *The Times*, em 1966: “A Europa é o passado: a Austrália, a Indonésia e o Pacífico Sul são o futuro” (Skinner, 2009). O trabalho de Sculthorpe incorpora estas ideias, assim como uma forte crença na necessidade de justiça no que respeita aos grupos minoritários na Austrália. O seu *Quarteto de Cordas N.º 16* (2005) foi inspirado numa coleção de cartas escritas por indivíduos que procuram asilo em centros de detenção australianos (Austin, 2003). O 1.º, 3.º e 5.º andamentos do quarteto são livremente baseados numa canção de amor tradicional do Afeganistão Central, quase certamente uma canção folclórica *hazara*, enquanto o 2.º e 4.º andamentos usam uma escala afegã semelhante. “O uso deste material permitiu a Sculthorpe não só aludir a uma crise do presente, como também lhe permitiu assinalar pela primeira vez a longa presença dos camaleiros afegãos na Austrália, com os quais a sua composição está tão relacionada” (Skinner, 2009). Os andamentos são intitulados Solidão, Raiva, Desejo, Trauma, e Liberdade, reflectindo as emoções dos detidos.

Amanda Brown, compositora, criou a música para o filme *Son of a Lion [Filho de um Leão]*, filmado na província da fronteira noroeste do Paquistão em 2004-05 por Benjamin Gilmour (Gilmour, 2008). Nas notas que acompanham o CD da banda sonora desta metragem, Brown escreve: “Nunca tendo antes ouvido música da região do Afeganistão/Paquistão, antes de embarcar na composição eu tive muita investigação para fazer em termos de uma compreensão geral da história da música e dos estilos, dos instrumentos e suas tonalidades e âmbitos, e mais importante, encontrar músicos locais que pudessem efectivamente tocar esses instrumentos” (Brown, 2008). Os músicos afegãos que encontrou, Ustad Sarshar e os seus dois filhos, gravaram a maior parte da banda sonora para o filme. Venceu o prémio do Inside Film Award para a melhor banda sonora de 2008 e o CD foi nomeado para o Prémio de Música da Associação da Indústria de Gravação Australiana [*Australian Recording Industry Association*], em 2009.

Sadie Harrison. Compositora envolvida na música afegã. Nascida em Adelaide, tem vivido no Reino Unido desde 1970. A sua obra *The Light Garden Trilogy [A Trilogia do Jardim de Luz]* foi inicialmente inspirada no livro *The Light Garden of the Angel King. Travels in Afghanistan with Bruce Chatwin [O Jardim de Luz do Rei Anjo, Viagens no Afeganistão com Bruce Chatwin]*, de Peter Levi. Depois de o ler, deixou-se fascinar com ideia de Bagh-e Babur, o jardim em Cabul onde o Imperador Babur, o primeiro da dinastia Mughal, se encontra enterrado. A peça incorpora elementos estruturais de música erudita instrumental afegã tal como delineada por Baily (1997). As três partes da trilogia são *The Light Garden [O Jardim de Luz] (2001)*, *The Fourteenth Terrace [O Décimo-Quarto Terraço]*, e *Bavad Khair Baqi! [Possa esta Divindade Viver para Sempre!] (2002)*. No CD *The Light Garden*, as partes da trilogia são intercaladas entre quatro peças de música tradicional afegã, tocadas pelo Ensemble Bakhtar, se-deado em Londres, do qual sou director.

Conclusões

Podemos utilmente começar a observar como é que os afegãos se adaptaram à vida na Austrália, recorrendo às variáveis realçadas na introdução deste artigo. Obviamente, a Austrália fica geograficamente longe do Afeganistão, apesar de não mais do que a Califórnia. Mas estar do outro lado do mundo, “do lado de baixo”, como eles dizem, introduz uma espécie de distanciamento psicológico. Na Austrália, está-se de certo modo “fora de contacto”, “fora do radar”. A Austrália está também distante do Afeganistão em termos sócio-culturais. Imposta sobre a cultura aborígine indígena está uma camada de cultura anglo-céltica, com pouco mais de 200 anos, e consagrada na política de imigração da “Austrália branca”, introduzida em 1901. A Austrália é esmagadoramente cristã (anglicanos, católicos, ortodoxos), a língua dominante é o inglês, verifica-se a paixão pelo desporto, vestuário – mesmo desporto – casual, tendência para famílias nucleares, pouco respeito pelas gerações

mais velhas, pouca preocupação com a honra da família, liberdade sexual, política democrática, solidariedade entre a classe trabalhadora (“camaradagem”), atitudes positivas perante o multiculturalismo, oportunidades para o aperfeiçoamento pessoal e sucesso económico. Os afegãos têm-se adaptado bem a este ambiente cultural e abraçaram o *ethos* liberal e tolerante da sua nova casa. As tendências islamitas são silenciadas, como se verifica pela relativa escassez do velamento, a ausência geral de fortes ideologias anti-musicais, e a ausência de conflito inter-sectário entre sunitas e xiitas. A tolerância é também evidente na ausência de fortes tensões inter-étnicas entre as diferentes secções de população afegã (*pashtuns, tajiks, hazaras, uzbeks* e outros).

Agora, quanto ao assunto da música afegã na Austrália, nós vemos que Melbourne e Sidney correspondem ao mesmo padrão que encontrei na Califórnia (Baily, 2005), Londres e Hamburgo (Baily, 2008). Isto sustenta a ideia de que há duas partes para a diáspora afegã, a próxima e a distante, a “oriental” e a “ocidental”, os países que estão geográfica e culturalmente próximos do Afeganistão, e aqueles que estão mais afastados. Encarando a Austrália como parte da “diáspora afegã no ocidente”, vemos que a vida musical afegã na Austrália, em comparação com os EUA ou Alemanha, é em larga medida condicionada pela relativamente pequena dimensão da comunidade, entre 20 e 25 mil pessoas. Isto não é suficiente para sustentar uma vigorosa profissão na música afegã. Não há grandes estrelas e são muito poucos os músicos profissionais a tempo inteiro. Tal como está, têm que complementar o seu rendimento ensinando nas suas próprias pequenas escolas de música, geridas privadamente. Só há duas empresas de média, muito pequenas, a Arya Music e os Estúdios Sash. Há algum patrocínio do estado para a produção de gravações comerciais e para viagens para formação musical, ao estrangeiro. E há canais de rádio e televisão multiculturais patrocinados pelo Estado que têm alguma programação musical afegã. O resultado parece, inesperadamente, ser uma vigorosa cena musical amadora, direccionada para uma comunidade de amantes da música.

Na comunidade afegã-australiana há vários músicos inovadores, especificamente Ustad Khalil Gudaz e os membros da família Sarshar. Eles são bem sucedidos tanto como portadores de música indiana (hindustani) como de música afegã, apontando indirectamente os vínculos históricos entre a cultura musical das duas regiões. Eles são capazes de interessar um vasto leque de audiências, afegã, indiana e “australiana branca” que patroniza a cena da música do mundo. Eles actuam no âmbito da comunidade afegã – em casamentos e outras ocasiões festivas – e no da grande comunidade australiana, por exemplo em festivais mundiais ou internacionais de música, tais como o *Mid West Music Festival, Aurora Music Festival, Womadelaide*, e o *Sidney Jazz Festival*. Contudo, não muito desta criatividade flui da Austrália para o Afeganistão ou para outras partes da diáspora afegã. É um tráfico de um sentido, que mostra que o modelo de fluxo musical na periferia proposto por Baily (2007) é uma visão simplificada que requer mais

refinamento. O caso da Austrália mostra como as condições locais criam irregularidades no fluxo da informação musical.

O trabalho dos compositores de música erudita mencionados é particularmente interessante porque mostra como, por várias razões, a cultura dos imigrantes recentes enriquece a cultura australiana principal. Ele fornece um bom exemplo do modo pelo qual os grupos migrantes são uma fonte de inovação cultural, suportando a crença de Robin Cohen na “*possibilidade de uma vida criativa, distintiva e enriquecedora nos países de acolhimento com uma tolerância pelo pluralismo*” (Cohen, 1997: 26).

Notas

¹ Gostaria de agradecer ao *Goldsmiths* da Universidade de Londres, os períodos de licença para investigação e às seguintes instituições pelo apoio financeiro: The British Institute of Persian Studies, The British Academy, Committee for Central and Inner Asia, The Arts and Humanities Research Council, The Leverhulme Trust, e à Monash University, em Vitória, a minha instituição de acolhimento durante o período desta investigação. Agradeço igualmente aos australianos Graeme Smith, Gavin Gatenby e Philippa Heale pelos seus valiosos comentários críticos de uma versão preliminar deste texto; e à equipa do Instituto de Etnomusicologia, em Lisboa, pela sua perícia no trabalho editorial.

² Nota da edição: Este ênfase no valor da retenção de imagens do que é visto por aqueles que migraram como a sua música “tradicional” foi identificado como “retenção de modelos musicais” em relação à prática performativa do fado entre migrantes portugueses na região de Nova Iorque (Carvalho, 1991) e como expressão de nacionalismo exacerbado (“mais portugueses do que os portugueses”), relativamente à prática dos ranchos folclóricos no mesmo contexto migrante (Carvalho, 1990).

³ Ver Baily e Collyer, 2006:171

⁴ <http://www.colombo-plan.org>

⁵ Este é actualmente um assunto sob inquérito. Há indicações de que a explosão foi deliberadamente provocada (<http://news.theage.com.au/breaking-news-national/asylum-seeker-boat-fire-was-deliberate-20091001-gdzw.html>) (acedido a 13.01.2010).

⁶ Actualmente, os *heratis* são classificados como *tajiks*, apesar de provavelmente nunca se terem considerado como tal. Localmente auto-denominam-se *herati*, ou talvez *farsiwan*, falantes de persa.

⁷ Crê-se que este nome seja uma versão alterada da palavra aborígine *Tanjenong*, que significa “montanhas elevadas”, e se refere ao recorte que se observa da área (cf. Wikipedia).

⁸ O tema do *cameleiro gão* aparece estampado por todo o lado na Austrália Central, em estátuas de bronze, logótipos, etc. (Gavin Gatenby, p.c. 16.11.2009).

⁹ Ahmad Zahir, nascido em 1946, veio de uma família da elite abastada. O seu pai foi Primeiro-Ministro durante um curto período. Foi assassinado em 1979, alegadamente devido às suas orientações políticas (cf. Wikipedia).

¹⁰ <http://www.ahmadzahir.com>

¹¹ *Ghazalkhani*, canto de *ghazal*, era sobretudo uma prática cultivada por famílias de músicos hereditários do Kucheh Kharabat, o bairro dos músicos, em Cabul. Os antepassados de muitos destes músicos eram migrantes da Índia que eram empregados na corte real a partir da década de 1860.

Referências Bibliográficas

- Austin, J. (org.) (2003), *From Nothing to Zero. Letters from Refugees in Australia's Detention Centres*, Footscray, VIC: The Lonely Planet.
- Baily, J. (1981), “Cross-cultural perspectives in popular music: The case of Afghanistan”, *Popular Music*, n.º1, pp.105-22.
- Baily, J. (1988), *Music of Afghanistan: Professional Musicians in the City of Herat*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Baily, J. (1997), "The naghma-ye kashâl of Afghanistan", *British Journal of Ethnomusicology*, n.º6, pp.117-63.
- Baily, J. (2005), "So Near, So Far: Kabul's Music in Exile", *Ethnomusicology Forum*, vol.14, n.º2, pp.213-33.
- Baily, J. (2007), "The Circulation of «New Music» between Afghanistan and its transnational community", comunicação apresentada na Conferência sobre Música no mundo do Islão, Assilah [disponível em: <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Baily-2007.pdf>], acessado a 14.01.2010]
- Baily, J. (2008), *Scenes of Afghan Music*, Londres, Cabul, Hamburgo, Dublin: DVD Goldsmiths.
- Baily, J. e Collyer, M. (2006), "Introduction: Music and Migration", in Collyer, M. e Baily, J. (orgs.), *Journal of Ethnic and Migration Studies - Special Issue on Music and Migration*, vol.32, n.º2, pp.167-82.
- Bouma, G.D. (1995), "The Emergence of Religious Plurality in Australia: A Multicultural Society", *Sociology of Religion*, vol.56, n.º3, pp.285-302.
- Brown, A. (2008), *Inlay notes for CD Son of a Lion*, Carolyn Johnson Films, THINK 1004.
- Carvalho, J.S. (1990), *Ranchos Folclóricos: A Strategy for Identity Among Portuguese Migrants in New Jersey*, Tese de Mestrado em Artes, Nova Iorque: Columbia University.
- Carvalho, M.S.J.C.-R. (1991), *Retention of Musical Models: Fado Performance Among Portuguese Migrants in New York*, Tese de Mestrado em Artes, Nova Iorque: Columbia University
- Cohen, R. (1997), *Global Diasporas*, Londres: UCL Press.
- Doubleday, V. (1988), *Three Women of Heart*, Londres: Jonathan Cape. [2ªed.- 2006, Londres: I.B.Tauris].
- Doubleday, V. e Baily, J. (1995), "Patterns of musical development among children in Afghanistan", in Fernea, E. W. (org.), *Children in the Muslim Middle East Today*, Austin: Texas University Press, pp.431-46.
- English, P. (1973), "The traditional city of Herat, Afghanistan", in Brown, L.C. (org.), *From Madina to Metropolis: Heritage and Change in the Near Eastern City*, Princeton: The Darwin Press, pp.73-90.
- Gilmour, B. (2008), *Warrior Poets. Guns, Movie-Making and the Wild West of Pakistan*, Millers Point, NSW: Murdoch Books Australia.
- Harrison, S. (2003), *booklet for THE LIGHT GARDEN Trilogy*, METIER MSV CD92084.
- Jones, P. e Kenny, A. (2007), *Australia's Muslim Cameleers. Pioneers of the Inland 1980s-1930s*, Kent Town, South Australia: Wakefield Press.
- La Nauze, J. A. (1965), *Alfred Deakin: a biography*, Melbourne: Melbourne University Press.
- Mazari, N. e Hillman, R. (2008), *The Rugmaker of Mazar-e-Sharif*, Elsternwick, Victoria: Insight Publications.
- Migrant Resource Centre (2009), *Afghan people in south east Melbourne. Perspectives of a migrant and refugee community*, Dandenong, Victoria: South Eastern Region Migrant Resource Centre.
- Skinner, G. (2009), *booklet for the CD Peter Sculthorpe, The String Quartets, 3*, Tall Poppies TP206.
- Stevens, C.(1989), *Tin Mosques & Ghantowns. A History of Afghan Cameldrivers in Australia*, Melbourne: Oxford University Press.

A música como indicador de inserção social: padrões nacionais em Melbourne

Marcello Sorce Keller*

Resumo A investigação acerca das músicas migrantes é mais importante e crucial para o estudo das culturas musicais do que aparentemente possa parecer. Não conhecemos uma cultura musical se não observarmos como ela reage à experiência da migração, do possível abandono, desrespeito, hostilidade e discriminação. Os imigrantes encontram-se numa condição na qual as formas tradicionais de comportamento são desafiadas ao ponto do abandono ou da adaptação. O modo como reagem diz muito acerca de como os seus portadores se integram ou se justapõem no diferente tecido social que encontram. O comportamento musical pode ser considerado como um indicador de inserção ou integração social, ou pelo contrário, de marginalidade e exclusão; uma série de exemplos adoptados de investigações recentes em Melbourne (entre migrantes suíços, malteses, italianos, turcos e arménios) ajudará a clarificar este ponto.

Palavras-chave Migração, música, inserção social, integração, Melbourne

Abstract Research on migrant musics is more important and crucial to the study of musical cultures at large, than we usually make it. We do not really know a musical culture, until we see how it reacts to the experience of migration, and experience possible disregard, disrespect, hostility, and discrimination. Moreover, immigrants find themselves in a condition in which traditional forms of behaviour are challenged by the new environment; at which point the choice is either to abandon or adapt them. How they react tells us much about how their carriers are amenable to integrate and merge into a different social fabric. In other words, musical behaviour can be looked at as an indicator of social adjustment, integration or, on the contrary, of marginality or malaise. A few examples taken from recent research in Melbourne (among Swiss, Maltese, Italian, Turkish, Armenian migrants) help clarify the point.

Keywords Migration, music, social adjustment, integration, Melbourne

* Membro Honorário da Universidade de Malta e Investigador Associado da School of Music da Monash University em Melbourne, (mskeller@tiscali.com).

■ A música como indicador de inserção social: padrões nacionais em Melbourne

Marcello Sorce Keller

Roger Norrington para começar ...

O famoso maestro Roger Norrington (2004) publicou há alguns anos um artigo na revista *Early Music* onde dizia: “*Este curto ensaio não se trata de uma comunicação académica ao estilo do que é comum nesta revista. É talvez mais um apelo para uma conferência imaginária... Este ensaio é um chamamento para o desenvolvimento de investigação, um cri de coeur*”.

Por muito que os meus interesses musicais destoem dos de Roger Norrington e que o título do seu artigo, *The Sound Orchestras Made* não tenha grande relação com o meu, gostaria de apropriar as suas palavras de abertura. Justifica-se porque o que vou transmitir é também um *cri de coeur*, uma chamada à conversão.¹ Não que de-seje converter o coração de alguém, mas gostaria muito de despertar a curiosidade dos meus leitores e, se possível, persuadir alguns deles a participar num tipo de investigação na qual eu gostava de ter mais companhia. A pesquisa sobre músicas migrantes é, justamente, um tema bastante relevante na Etnomusicologia contemporânea. Porém, é também muito importante para o estudo das culturas musicais de um modo mais alargado do que aquilo que podemos pensar. A razão para isso é: a) não conhecemos realmente uma cultura musical até percebermos o modo como reage à experiência migratória e b) o modo como reage a essa experiência diz-nos muito sobre a maneira como os indivíduos que a praticam se integram ou se justapõem no diferente tecido social que encontram. Por outras palavras, o comportamento musical pode ser encarado como um indicador de integração social ou, pelo contrário, de marginalidade ou mal-estar. Uma série de exemplos adoptados de investigações recentes realizadas na Austrália ajudará a clarificar este ponto.

Malta e Suíça...de todos os lados

Suponhamos que desejamos estudar as tradições musicais de Malta. O lugar indicado para começar é, obviamente, a própria ilha de Malta – mas seria errado acreditarmos ser esse o único lugar a investigar. Na verdade, faz todo o sentido procurar música maltesa noutros locais fora de Malta, porque a cultura maltesa na ilha, no seu próprio espaço, confronta-se com ausência de competição e é tida como garantida por toda a gente. De facto, eu iria tão longe no meu argumento ao ponto de dizer que, do mesmo modo que não conhecemos o verdadeiro carácter de uma pessoa até ele ou ela entrar em confronto com outro indivíduo que represente um conflito de interesses, também é possível afirmar que não conhecemos o suficiente

de uma cultura até ela ser confrontada com situações de competição, e talvez até de negligência, desrespeito, hostilidade e discriminação. Por outras palavras, por muito que pareça óbvio que as culturas devam ser primordialmente investigadas no seu território, no contexto em que se desenvolveram, a verdade é que algumas das suas atitudes mais arreigadas apenas se tornam visíveis na observação do modo como reagem à experiência de deslocação e transplante. Isso sucede porque os imigrantes se confrontam frequentemente com condições em que as suas formas tradicionais de comportamento são postas à prova em novos ambientes, ao ponto de terem de ser abandonadas ou terem de adaptar-se. Ao confrontarem-se com este tipo de situações os indivíduos tomam consciência dos valores que encaram como essenciais ou “centrais” (não sujeitos a compromissos), e daqueles que, pelo contrário, são “periféricos”, “acessórios” (portanto, abertos a negociação).

Muitos cenários contemporâneos pelo mundo sugerem-nos tal ângulo de observação, e exemplos da História da Música, recente e não tão recente, esperam ser considerados. Até casos bastante interessantes de muitos dos migrantes italianos que se fixaram na América e se tornaram músicos profissionais e campeões da música americana podiam ser analisados sob este prisma: Nick La Rocca (trompetista, autor do famoso *Tiger Rag*), Frank Signorelli (um dos pianistas em discos de Bix Beiderbecke), Joa Pass (aliás Joe Passalacqua, célebre guitarrista), Joe Venuti (o mais famoso violinista jazz de todos os tempos), Peter Rugolo (arranjador de Stan Kenton), Chuck Mangione (trompetista e compositor), Bill Russo (compositor-arranjador na orquestra de Stan Kenton), Tony Scott (aliás Anthony Joseph Sciacca, distinto clarinetista) e, *last and not least* – Frank Sinatra. A música destes intérpretes era tão americana como a tarte de maçã. Significa isso que eles já não se sentiam (ou não eram) italianos? Ou que a música americana poderia ser uma parte das suas vidas, sem perturbar o que eles sentiam ser a herança italiana que realmente importava para eles, e talvez a música não fizesse parte dessa herança?² Claro que isso é difícil de dizer: as contribuições dos imigrantes italianos para o jazz e para a música popular americana não foram ainda investigadas do ponto de vista das suas identidades nacionais ou transnacionais. Podem ser colocadas questões similares numa grande variedade de contextos, não apenas quando os indivíduos migram e têm de decidir o quanto se preocupam com a música com a qual cresceram (e que de modo activo ou passivo praticaram) na sua terra natal; mas também no caso das pessoas que adoptam música que não é aceite pelo grupo social de que fazem parte e que, por isso, se tornam marginais no seu próprio meio, sociedade ou território.³

A minha declaração de que as formas tradicionais de comportamento não encontram competidores ou desafios no seu território original necessita de ser melhor explicada porque, efectivamente, há excepções. Na verdade, verificam-se situações em que o comportamento tradicional é fortemente questionado inclusivamente no seu habitat original, por exemplo, quando os processos de modernização ou de contacto cultural podem afectar de forma relevante o *status quo*. Em circunstâncias extremas,

toda uma sociedade pode ser levada a substituir um sistema musical por outro – a adoção generalizada de música ocidental pela maior parte da população da Coreia constitui um bom exemplo deste aspecto.⁴ Isso não parece perturbar o sentimento coreano de pertença identitária. Podemos encontrar outro exemplo interessante no caso daqueles adolescentes europeus, muitas vezes politicamente identificados com a esquerda, e logo veementemente anti-americanos, e ainda assim tanto da sua consciência musical é ocupada não pelas suas tradições nacionais mas pelo rock e pop americano que ouvem avidamente. Isso provavelmente significa que fizeram da música americana parte da sua identidade, e já não a entendem como de outrem e como “música americana”. Mas é habitualmente fora, entre imigrantes, que estes desafios e adaptação ocorrem quotidianamente na música, como nos outros aspectos do comportamento humano.

Os malteses em Malta ainda praticam uma forma vibrante de canto vernacular, denominada *għana spirtu pront*, um tipo de canção que requer habilidade instantânea para responder, constituindo duelos de rima improvisados, de algum modo comparável à música rap.⁵ Neste género de canção, escalas modais arábicas e progressões de acordes europeus interagem livremente, enquanto os cantores, acompanhados por algumas guitarras, argumentam um com o outro. Este tipo de performance é idealmente associado a um ambiente social coeso de pessoas que se conhecem bem umas às outras e facilmente percebem o humor feito a expensas de algum deles. Se este ambiente social, em que todos se conhecem uns aos outros, não existe, não funciona realmente. Agora acontece que grupos de malteses na Austrália estão a revivificar este tipo de canção (Klein, 2005). Perguntamo-nos porquê, dado que as motivações podem ser bastante diferentes: apego obstinado e nostalgia à terra de origem (conduzindo a formas de sobrevivência marginal), desejo de recuperação de uma tradição quase perdida (e depois pode ocorrer revivificação e reconstrução com possível introdução de maneirismos na performance) (Katz, 1968), e desejo de adaptação (e depois fusão, onde hibridismos de vária ordem podem acontecer).⁶ No caso das canções maltesas, poderia ser um desejo de reconstruir uma rede de relações sociais entre compatriotas, sem equivalente na sociedade australiana, onde as canções *għana* podem ser instrumentais no alcance desse objectivo. E depois, quando a intenção é tornar a música do seu grupo acessível aos de fora, por exemplo quando a de um grupo imigrante é levada para o palco e literalmente exibida num festival, como sucede frequentemente em Melbourne, as atitudes em jogo podem ser bastante diferentes; tanto assim que uma tradição sendo exibida pode mais ou menos conscientemente ser transformada, por um desejo de a tornar agradável, sem gosto adquirido para tal (Duffy, 2005). Na verdade, os conteúdos e as intenções de comportamento musical (incluindo atitudes de audição) encontradas entre os imigrantes não poderiam ser mais diversificadas. O caso dos suíço-alemães constitui um bom exemplo disso mesmo.

Os suíço-alemães em Melbourne ouvem por vezes a sua *schweizerische Volksmusik* (equivalente alemão do *country*, popular na Baviera e na Áustria) e por vezes aprendem mesmo também a fazê-la ali, na Austrália. Aprendem a fazer esta música que, no tempo da sua juventude, na Suíça, rejeitaram como música dos seus pais, sendo atraídos pelos Beatles e Rolling Stones.⁷ Nada no seu comportamento actual trai qualquer desejo, seja como for, de transmitir aos seus descendentes o gosto adquirido pela música tradicional suíça; nada da sua atitude revela qualquer pena de que possa, a dado momento, ser esquecida. Será uma mera coincidência o facto da comunidade suíço-alemã estar tão bem integrada no tecido da sociedade australiana? De facto, os suíço-alemães em Melbourne nunca expressam qualquer desejo de regressar ao seu país de origem. Eu gostaria de compreender melhor estes aspectos. É por isso que gostaria de ter a oportunidade de comparar as minhas observações com as de outros académicos que se debruçam sobre a música enquanto indicador de adaptação social: integração, isolamento, ou mal-estar.

Faz sentido comparar maçãs e laranjas (... se estiverem no mesmo cesto)

Não há dúvida de que: o estudo do comportamento musical, tomado como um indicador de integração social, é nada menos do que uma tarefa descomunal. Tantos factores e variáveis estão em jogo: distância geográfica e cultural, dimensão da comunidade, constituição geracional, razões para deixar a terra de origem, vagas sucessivas de imigração, política cultural da terra de origem para manter o contacto com os cidadãos fora, variável facilidade, frequência das visitas a casa, etc. Mesmo assim, após tudo dito e feito, quando olhamos para as populações maltesas, suíças, arménias, ilhéus Cook, populações falantes de francês de várias nacionalidades, não podemos evitar a forte percepção de como estes grupos diferem amplamente nas suas atitudes para se adaptarem e integrarem no ambiente australiano. Por muito colossal que a tarefa de perceber tais atitudes através da música realmente seja, as cidades cosmopolitas tornam-na, possivelmente, um pouco mais exequível. Melbourne, por exemplo, onde cerca de cinquenta grupos nacionais se fixaram, oferece a possibilidade de observar que estratégias seguem as comunidades de tão diferentes origens, de modo a encontrarem, basicamente, o mesmo desafio: adaptação ao mesmo ambiente urbano. Isto torna a tarefa de observação comparativa, se não exactamente simples, pelo menos não tão desesperante quanto seria comparar os italianos na Argentina com os paquistaneses em Londres. Em Melbourne eles todos têm de confrontar-se com o mesmo desafio e, de facto, praticamente todos os imigrantes que vivem em Melbourne (italianos, turcos, indianos, etc.) organizam eventos musicais destinados a exibir a música que costumavam ouvir e praticar antes de chegarem à Austrália; quase todos os grupos mostram, e aqui estou a pensar sobretudo nos imigrantes de primeira geração, diferentes graus de apreciação à música que encontram na Austrália – o que abre também um campo de observações atractivo.

Esta conexão lembra-me a velha história de Ishi, o índio californiano, último membro sobrevivente da tribo Yahi, descoberto em 1911 e estudado pelos antropólogos Alfred L. Kroeber e Thomas Talbot Waterman. Ishi era, literalmente, o último de uma tribo “perdida” que, a dado momento entra na Califórnia do século XX (Kroeber, 1961). O que considero mais fascinante nesta história não é tanto o testemunho que ele forneceu relativamente a uma cultura desaparecida, mas o modo como ele reagiu ao estilo de vida da América do início do século XX. Neste aspecto, Kroeber (1972) e Waterman (1917) não nos dizem muito. Tentaram documentar as canções que ele conhecia, mas não tentaram determinar as suas reacções à música americana da época, o que também teria sido muito interessante.

Acerca de Platão e de algumas outras coisas

Todos nós nos lembramos como o filósofo grego Platão acreditava que a manutenção das convenções do estilo musical era algo fundamental para a perpetuação da ordem social e política. Mais interessante ainda, ele acreditava que, de modo a medir o “clima moral” de uma sociedade, devíamos “marcar a música” (Anderson, 1994; Fubini, 1976). Esta não é a ocasião para lembrar o que a longa história desta perspectiva platónica da música desenvolveu, e o que pode ainda ser valorizado acerca dela. Só desejo enfatizar o quanto eu gostaria de convencer os políticos de que o comportamento musical deve ser observado e estudado sempre que nos confrontamos com um fenómeno migratório; e dizer-lhes que os gostos e as práticas musicais (e a sua mudança ao longo do tempo) ajudam a medir o grau de facilidade ou de dificuldade que os imigrantes enfrentam no balanço entre a assimilação e a coabitação, e a manutenção de um número suficiente de elementos culturais que fazem com que valha a pena continuarem a identificar-se com a sua origem nacional (Sorce-Keller, 2005d). O comportamento musical tem muito a ver com o modo como os indivíduos se sentem relativamente ao seu presente e ao seu passado.⁸

Através da performance musical e da participação exibimos, e por vezes até ostentamos, o nosso sentimento de pertença a uma dada cultura, nação, grupo étnico ou social. Através da música, tornamos claro a nós próprios quem somos, ou pensamos que somos, ou gostaríamos de ser, ou pensamos que deveríamos ser. E em situações de conflito, o grau de disposição de cada uma das partes para ouvir a música do outro diz muito acerca do grau de inimizade em jogo. Será demasiado dizer que se os políticos israelitas e palestinianos soubessem o que se passa musicalmente em Jerusalém e em Gaza, poderiam interagir melhor uns com os outros? Talvez, e ainda, se olharmos para a situação entre Israel e os palestinianos, a música e a política não nos contam exactamente a mesma história. Existe uma fusão muito promissora de estilos musicais naqueles territórios. Se quisermos realmente saber o que é que a maioria dos israelitas e dos palestinianos sentem acerca do seu próprio futuro, ouvir a música que eles fazem, e a música de que eles gostam não seria provavelmente uma perda de tempo.

Sabemos quão frequentemente diferentes povos reclamam a mesma música, performance ou repertório como pertença sua. Isso deve ser significativo. Sem dúvida, qualquer estrutura sonora dada pode ser compatível com os hábitos de entendimento de mais do que uma cultura. Todos associarão a esses sons as suas próprias memórias, sentimentos e atitudes. Por outras palavras: as canções podem ser simplesmente partilhadas ou reclamadas como pertença própria por vários povos em simultâneo; especialmente por grupos ou culturas fundamentalmente semelhantes. Mas grupos diferentes podem também reclamar a mesma música como sua e alegar que todas as outras culturas que a fazem são “derivadas”, sendo a sua a “autêntica” e “original”.⁹ Ou então, quando a música é partilhada, o desejo de identificação com grupos maiores pode ser a razão.¹⁰

Não há falta de exemplos da complexidade dos padrões de identidade, como são expressos através do comportamento musical. Por toda a Anatólia pode ouvir-se um género muito especial de música popular, denominado *arabesk*. Martin Stokes (1992) lembra-nos que as pessoas ouvem-no até no Líbano e no Egipto. O *arabesk* tem algo em comum com o *rock mizrahi* em Israel e a *rebetiko* da Grécia – de todas as coisas (experimentem dizer aos gregos e aos turcos como as suas músicas estão relacionadas...e vejam como eles reagem!). Estes assuntos merecem atenção académica. Julgo não exagerar ao dizer que qualquer política que não tenha em consideração o comportamento musical se arrisca a negligenciar padrões essenciais de interacção social. Se desejamos realmente saber como as pessoas se sentem acerca do seu futuro, dos seus vizinhos, deles próprios, é boa ideia ouvirmos a música que fazem, partilham, exibem, e a música que rejeitam. Uma questão fundamental poderá ser: será mais fácil aceitar a música que os imigrantes encontram no país de acolhimento quando há um forte desejo de se tornar parte do novo ambiente? Tendo a pensar que sim. Será que a chamada “sobrevivência marginal” expressa forte apego ao passado, potencialmente resistente à inserção social no país de acolhimento? Também me inclino a pensar que sim. A verdade é que não é possível simplificar. Cada caso é ligeiramente diferente e a nossa compreensão da migração permanece bastante incompleta, apesar do enorme corpo de literatura existente sobre o assunto.

Música para chorar, música para rir

A grande comunidade turca em Melbourne tem recursos para organizar programas de televisão e competições onde os jovens exibem o seu talento na performance de canções tradicionais. Os arménios organizam eventos nos quais a sua cultura nacional é celebrada, com ressonâncias quase religiosas (e.g., padres ortodoxos abençoam o público e os músicos). Durante um concerto realizado em Agosto de 2004, foram tocadas várias canções tradicionais *folk* arménias de modo a soarem mais como canções eruditas do que como canções populares.¹¹ As canções *folk* suíço-alemãs nunca poderiam ser cantadas com tal atitude de seriedade sem parecerem ridículas.¹²

Pelo contrário, quando os habitantes das ilhas de Tonga e Cook organizam eventos musicais e de dança, a atmosfera é relaxada e informal. Durante um serão musical a que assisti (em Julho de 2004, organizado pela Igreja Unitária de Melbourne, que encoraja jovens a aprender práticas tradicionais e a adaptá-las aos seus gostos e atitudes), a música tradicional dos ilhéus de Cook e Tonga era intercalada com episódios “techno” e “hip-hop” nos quais incidentalmente os jovens manifestavam a mesma leveza e toque de elegância que torna a sua dança mais tradicional tão graciosa e agradável de observar. Todos na audiência, novos e velhos, eram convidados a participar, independentemente da origem nacional.

A enorme comunidade italiana em Melbourne subvenciona jornais, revistas,¹³ estações de rádio¹⁴ e pequenos negócios de retalho para a venda de vídeos, CD, e DVD de música popular italiana. Em Melbourne, nas lojas de música, não necessariamente apenas nos bairros italianos de Carlton, pode encontrar-se música popular italiana *mainstream*, sub-géneros que apenas conhecem circulação regional na Itália, e mesmo canções que estão agora bastante fora de moda, na sua maioria esquecidas – e mais questões vêm à mente...

Conclusões

Estas realidades esperam estudo comparativo. Se algo falta na extensa literatura dos estudos de imigração (sociológicos, antropológicos, etnomusicológicos, etc.) é a dimensão comparativa. Quão diferentes são os imigrantes malteses na Austrália, nos seus gostos e desgostos musicais, relativamente aos australianos de outras origens? A observação casual sugere que as diferenças são bastante acentuadas. Enquanto algumas pessoas ficam comovidas e choram ao ouvir música da sua terra de origem, outras apenas riem e dançam. É necessário muito trabalho para perceber o que se passa neste âmbito. Alguém está disposto a ajudar? Pode ser útil encetar uma orientação platónica em Etnomusicologia!

Notas

¹ O artigo elabora e combina a comunicação Memórias Musicais da terra de origem: Padrões nacionais em Melbourne [39ª Conferência Mundial do ICTM, Viena, Áustria, 09.07.2007], e a conferência “Porque é tão importante conhecer o comportamento musical dos imigrantes”, Universidade de Melbourne, 08.05.2008. Baseia-se em 3 viagens de investigação à Austrália, pelas quais agradeço à Escola de Música/Conservatório da Universidade Monash, Melbourne, e à Fundação Freilich da Universidade Nacional Australiana, Camberra. Ambas patrocinaram com alojamento e apoio financeiro.

² O mesmo poderá ser dito dos músicos de origem francesa, como Stéphane Grappelli (violinista de origem italiana) e Django Rheinhardt (guitarrista cigano belga).

³ A “subcultura punk” em Inglaterra da década de 1970 poderá constituir um bom exemplo.

⁴ Alfred Louis Kroeber (1963) foi um dos primeiros antropólogos a debruçar-se sobre processos de perda e de substituição resultantes de contactos culturais.

⁵ Até ao presente, a análise mais completa deste repertório foi feita por Marcia Herndon (1971).

⁶ E também revivalismo, reconstrução, substituição/troca, imitação, compartimentação, modernização, etc.

⁷ Talvez valha a pena lembrar aos leitores não suíços que na Suíça falante de alemão, *Volksmusik*, como é reconhecido pelos não-especialistas, é um género musical igualmente popular na Alemanha e na Áustria. É um tipo de *Volksmusik* que tem pouco em comum com a “música folk” que usualmente interessa aos folcloristas e aos etnomusicólogos. Por esse motivo talvez seja melhor apelida-la de *neue Volksmusik* (o que ajuda a perceber-na como um género musical bastante associado a elementos modernos: através do uso de guitarras eléctricas, elementos musicais apropriados dos estilos jazz e *country*, o uso do acordeão diatónico, *Schwyzerörgely*, sendo disseminado via CD, televisão e programas de rádio) ou como *volkstümliche Musik* (música estilo folk). Tudo isto é, de algum modo, comparável à situação na Sérvia e no Montenegro, onde os repertórios e os géneros autóctones são geralmente denominados como *narodna musicka* (i.e., música “nacional”, “folk”, ou “do povo”); versões modernizadas e estilizadas deste tipo de música que, por vezes, incorporam elementos importados do ocidente ou de outras regiões do mundo, são por vezes apelidadas de *nove narodne pesme* (novas canções folk) ou *novokomponovana narodna muzika* (“música folk composta na actualidade”) (Ringi, 2003).

⁸ Não é incomum encontrar indivíduos que eram pobres e mesmo indigentes na sua terra de origem, e que não pretendem lembrar muito o seu passado uma vez estabelecidos noutro país – nomeadamente canções tradicionais ligadas a memórias de trabalho duro e de privação.

⁹ Adela Peeva, *Whose is this song?*, Adela Media Bulgária, VHS, 2003: filme que mostra como em toda a área dos Balcãs as pessoas se identificam com um estilo melódico específico, resistindo e mesmo rejeitando qualquer sugestão que mostre que esse estilo pode ter tido origem noutro país que não o seu.

¹⁰ Na antiga Jugoslávia os estrangeiros notavam com frequência que, como na Croácia e na Eslovénia, se verificava uma maior abertura à música popular ocidental do que na Sérvia e na Macedónia – provavelmente como indicador de abertura.

¹¹ Com arranjos relevantes de Komitas Vartabed e Arax Mansurian.

¹² É intrigante que na área de falantes de alemão, uma canção erudita possa mais depressa tornar-se folk do que vice-versa. Um destes exemplos é mencionado por Alfred Einstein (1974:41) ao lembrar o quão agradável ficou Brahms quando, folheando uma colecção de canções folk, descobriu que um dos seus *Lieder*, *In Stiller Nacht* se tinha tornado num *Volkslied*! Tinha sido publicado nessa colecção por um autor anónimo ostentando essa categoria musical!

¹³ Por exemplo, o jornal *Il Globo*, e a revista trimestral *Italy Down Under – The National Magazine of the Italian Australian Affairs and Culture*, publicada em Melbourne.

¹⁴ *Rete Italia*, KHZ 1593 AM.

Referências Bibliográficas

- Anderson, W.D. (1994), *Music and Musicians in ancient Greece*, Itaca: Cornell University Press.
- Aubert, L. (org.) (2005), *Musiques migrantes*, Genebra: In Folio.
- Baily, J. e Collyer, M. (2006), “Introduction: Music and Migration”, in Collyer, M. e Baily, J. (orgs.), *Journal of Ethnic and Migration Studies – Special Issue on Music and Migration*, vol.32, n.º2, pp.167-82.
- Blacking, J. (1978), “Some Problems of Theory and Method in the Study of Musical Change”, *Yearbook of the International Folk Music Council*, n.º9, pp.1-26.
- Cheda, G. (1976), *L'emigrazione ticinese in Australia – Storia dell'emigrazione, elenco degli emigrati*, 2 vols., Locarno: Armando Dadò Editore.
- Duffy, M. (2000), “Lines of Drift: Festival participation and performing a sense of place”, *Popular Music*, n.º19, pp.51-6.
- Duffy, M. (2005), “Performing identity within a multicultural framework”, *Social and Cultural Geography – Special issue on Music and Place*, vol.6, n.º4, pp.677-92.
- Einstein, A. (1947), *Music in the Romantic Era*, Nova Iorque: W.W. Norton.
- Fubini, E. (1976), *L'estetica musicale dall'antichità al settecento*, Turim: Einaudi.
- Herndon, M. (1971), *Singing and Politics: Maltese Folk Music and Musicians*, Dissertação de Doutoramento, EUA: Tulane University.
- Katz, R. (1968), “The Singing of the Baqqashot by Aleppo Jews. A Study in Musical Acculturation”, *Acta Musicologica*, n.º40, pp.65-85.

- Keller, M. S. (2005), "Musica come rappresentazione e affermazione dell'identità nelle musiche tradizionali e le musiche occidentali", em Nattiez, J.-J. (2005) (general ed.) *Enciclopedia della Musica*, V (L'unità della musica), Torino: Einaudi, pp.1116-129.
- Klein, E. (2005) "Maltese Australian Spiritu Pront Performance and Debates of Home", *Journal of Intercultural Studies*, vol.26, n.º12, Fevereiro-Março, pp.57-73.
- Kroeber, A. L. (1963), *Anthropology: Culture Patterns and Processes*, Nova Iorque: Harcourt, brace & World, a Harbinger Book.
- Kroeber, A.L. (1972), *The Mill Creek Indians and Ishi: Early Reports by A. L. Kroeber*, University of California Printing Department.
- Kroeber, T. (1961), *Ishi in Two Worlds. A Biography of the Last Wild Indian in North America*, Los Angeles: University of California Press.
- Nettl, Bruno (1978) [org.], *Eight Urban Musical Cultures, Tradition and change*, Urbana e Chicago: University of Illinois Press.
- Norrington, R. (2004), "The Sound Orchestras Made", *Early Music*, Fevereiro 2004, pp.2-5.
- Porter, J. (1978), "The Traditional Music of Europeans in America", *Selected Reports in Ethnomusicology*, vol.3, n.º1, Los Angeles: University of California, pp.1-23.
- Ramnarine, T. (org.) (2007), "Musical Performance in the Diaspora", *Ethnomusicology Forum*, vol.16, n.º1, pp.1-17.
- Ringi, D. (2003), *Schweizer Volksmusik im Zeitalter der technischen Reproduktion*, Zúrique: Studentendruckerei.
- Sorce-Keller, M. (2005a), "Deutschschweizer in Melbourne: eine musikalische Gemeinschaft", *Schweizer Musikzeitung*, March, pp.1-4.
- Sorce-Keller, M. (2005b), "The Swiss-Germans in Melbourne: Some Considerations on Musical Traditions and Identity", in Willmann, J. (org.), *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft*, Neue Folge, pp.131-54.
- Sorce-Keller, M. (2005c), "La musique de l'émigration suisse et italienne aux États-Unis", in Aubert, L. (org.), *Musiques migrantes*, Genebra: In Folio, pp.197-210.
- Sorce-Keller, M. (2005d), "Musica come rappresentazione e affermazione dell'identità nelle musiche tradizionali e le musiche occidentali", in Nattiez, J.-J. (org.) *Enciclopedia della Musica*, V (L'unità della musica), Turim., Einaudi, pp.1116-129.
- Stokes, M. (1992), *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*, Clarendon Press.
- Waterman, T.T. (1917), "Ishi, the Last Yahi Indian", *Southern Workman*, vol.46, n.º10, pp.528-37.

Música e migração: os curdos em Berlim

Dieter Christensen*

Resumo Baseado no trabalho de campo no Norte do Curdistão – províncias turcas de Siirt e Hakkari, em 1958 e 1965 – e entre migrantes curdos em Berlim em 2005-2008, este artigo explora as transformações e as perdas no comportamento expressivo relacionado com a música no processo de migração transnacional.

Palavras-chave Curdos, migração, Berlim, música

Abstract Based on fieldwork in Northern Kurdistan - the Turkish provinces of Siirt and Hakkari - in 1958 and 1965 - and among Kurdish migrants in Berlin/Germany in 2005-2008, this essay explores the transformations and losses of music-related expressive behavior in the process of trans-national migration.

Keywords Kurds, migration, Berlin, music

* Professor Emérito e ex-Director do Centro de Etnomusicologia da Columbia University, Nova Iorque (dieterchristensen@hotmail.com).

Música e migração: os curdos em Berlim

Dieter Christensen

Qual é o papel da música, e aspectos relacionados do comportamento expressivo,¹ nos processos migratórios? De que modo a música afecta esses processos? Como é que a migração afecta as propriedades da música, os padrões de performance e os sentidos da música? A migração é aqui entendida como um processo social que afecta a comunidade de origem dos migrantes, a comunidade de acolhimento, e os indivíduos que se movem entre ambos os espaços geográficos, individual ou colectivamente, pelas mais variadas razões. Este artigo debruça-se principalmente sobre os curdos que se estabeleceram na Alemanha, oriundos da República da Turquia. O Curdistão, sua terra natal na Ásia Ocidental, não sendo um estado independente, abrange territórios dos países denominados por República da Turquia, República Árabe da Síria, República do Iraque, e República Islâmica do Irão. O estudo baseia-se em trabalho de campo efectuado em 1958 e 1965 nas províncias de Siirt (em curdo: Sêrt), Şirnak (Şirnex) e Hakkari (Hekari/Çolamerg),² no sudeste da Turquia; em pesquisa sobre a presença curda em Berlim ao longo da década de 1960; e entre migrantes curdos em Berlim entre 2005 e 2008.

Quem são “os curdos”? Não há unanimidade sobre a questão, tanto entre académicos como entre os próprios curdos. Por turcos, Martin van Bruinessen entende “*todos os nativos que falam dialectos associados às línguas iranianas Kurmanji ou Zaza, assim como os indivíduos falantes de turco que ainda se consideram curdos (ou que voltaram a considerar-se curdos)*” (Bruinessen, 1989:613). A definição pode ser ampliada, *mutatis mutandis*, aos curdos originários e/ou habitando a Síria, o Iraque e o Irão, e aos falantes de línguas iranianas aparentadas, tais como Sorani/Mukriyani, Hawrami, etc. Estes dialectos e linguagens são frequentemente incompreensíveis entre si. Para complicar ainda mais, no Irão e no Iraque são usadas versões modificadas da escrita árabe, enquanto na Turquia e na Síria é usado um alfabeto latino modificado, nos locais onde não foi banido pelo governo. Esta diversidade aplica-se também à religião – além de várias escolas do Islão, Alevi (por muitos considerada separada do Islão), Yezidi, Ahl-i Haqq, e crenças cristãs que separam os grupos curdos, verificam-se ainda diferenciações acentuadas no que respeita aos modos de vida – do estilo de vida urbano ao agrícola/sedentário, do semi-nómada ao inteiramente nómada. Em resumo, “os curdos” são tudo menos um grupo homogéneo, sendo-o apenas através do nacionalismo crescente de finais do século XIX, dos média que atravessam fronteiras nacionais (rádio e televisão ao longo do século), e da crescente migração que a integração étnica avança lentamente.

A música e as comunidades de origem dos migrantes

De que modo a migração afecta a música – ou melhor, o comportamento expressivo com ela relacionado – nas comunidades de origem dos migrantes?³ Nesta secção do artigo, vou debruçar-me sobre as comunidades em Şirnak e Hakkari, com as quais nos familiarizámos durante o nosso trabalho de campo em 1958 e em 1965. Nessa época, a população de Hakkari e Şirnak era constituída quase totalmente por curdos, sendo a vasta maioria deles muçulmanos. Existiam pequenas bolsas de cristãos sírios na cidade de Şirnak e nas pequenas aldeias de Uludere (em curdo: Qilaban) – tais como Şiköy – que apresentavam hábitos curdos tanto no vestuário como na língua curda para além da neo-aramaica (Suryani ou Kildani). Verificava-se ainda uma pequena presença de turcos – oficiais administrativos, soldados, polícias, *jan-darma* (*gendarmes*, alfandegários) e professores; e na região leste de Hakkari existiam alguns “turcos” que aí haviam sido reinstalados a partir da Macedónia. A antiga população local era constituída por agricultores não tribais na zona dos vales – o Vale Qilaban (Uludere) de Şirnak e o Vale Gevar (Yüksekova) de Hakkari, a leste do Rio Grande Zab; e por curdos tribais semi-nómadas nas restantes zonas. A economia era baseada na agricultura e na pastorícia de subsistência – sobretudo ovelhas, com algum comércio ilegal de rebanhos nas zonas fronteiriças com o Iraque e o Irão. As identidades étnicas eram conceptualizadas no âmbito de noções locais – sub-tribais e tribais para os (antigos) grupos nómadas, os *aşîr*; ou apenas regionais – aldeias ou grupos de aldeias – para os grupos não tribais *kurmanç*. Variantes no comportamento expressivo – dialectos locais, vestuário, música e dança – marcavam a diferença nos grupos locais e seus descendentes, e uma consciência de partilha alargada de comportamentos separava o “nós curdos” dos “estrangeiros” tais como os turcos. Os contactos com o mundo exterior, à época, consistiam no serviço militar compulsório para os homens, usualmente na Anatólia Ocidental ou Central, o que também reforçava a familiaridade básica com a língua turca que as mulheres na sua maioria não partilhavam; visitas muito ocasionais a mercados citadinos, como Siirt, Diyarbakir ou Van; e, desde finais da década de 1930, na oportunidade ocasional para ouvir emissões de rádio,⁴ em curdo, a partir da Rádio Yerevan na Arménia Soviética, e a partir de uma emissora iraniana e de uma estação de rádio em Bagdade.

Entre os Göyan, os aldeões da província de Şirnak Oriental, e os semi-nómadas Ertoşî de Hakkari Ocidental, as principais ocasiões para a performance pública⁵ de música e de dança eram os casamentos, que habitualmente juntavam convidados da mesma aldeia ou da mesma tribo, com outros de locais vizinhos ou de tribos amigas. A principal actividade centrava-se em torno da prática de dois tipos distintos de dança:⁶ danças em linha nas quais os próprios dançarinos cantavam; ou danças em linha acompanhadas por um tambor e um oboé (*dehol û zorne*), sem acompanhamento do canto, em que os instrumentistas não eram membros da tribo ou residentes das aldeias, mas sim músicos profissionais *mitirb*,⁷ contratados para a ocasião, de pequenas cidades tais como Cizre (em curdo: Cizra Botan). O canto das danças can-

tadas, assim denominadas aqui para as distinguir das danças apoiadas em música instrumental, seguia um padrão antifonal: dois coros de dois ou três homens cada um, em alternância; ou coros de mulheres; ou dois ou três homens respondiam a duas ou três mulheres, sendo que em qualquer dos casos os cantores faziam parte do grupo de dançarinos (Christensen, 1963, 2002). Existiam padrões de movimento distintos e uma terminologia complexa para as danças acompanhadas por canto, enfatizando movimentos e posições de braços e de ombros *yamilla ya sivilik* e *yamilla ya giran* (com o ombro leve ou pesado), ou a imitação de movimentos de animais como no *siwarkî* (montar a cavalo). Musicalmente, as danças cantadas são caracterizadas por frases curtas repetidas por cantores em alternância e por um âmbito melódico pequeno (Christensen, 1963).

Figura 1 - Dança cantada de mulheres Ertoşî, num casamento, 1958.



Figura 2 - Dança cantada siwarkî. Herink, Gevar 1965.



Figura 3 - Mulher Ertoşî com os seus melhores ornamentos num casamento, 1958.



Figura 4 - Homens Ertoşî vestidos para o casamento, 1958.



Figura 5 - Dança acompanhada pelo oboé (*dehol û zorne*) num casamento Ertoşî. 1958.



A outra manifestação significativa do comportamento expressivo público era o canto e o contar de narrativas amorosas (*hejîkirin*) ou marciais (*şêr, mêrxweş, mêrxas*) na sala de hóspedes, ou tenda, do “dono do casamento” ou do responsável pela vila ou pela tribo. Os intérpretes da performance seriam membros masculinos do grupo, reconhecidos pelos seus dotes e talento como contadores de histórias. Todavia, não teriam estatuto profissional, e não usariam instrumentos musicais. Alternativamente, o mesmo *mitirb* (músico profissional) que providenciara a música para a dança e que acompanhara o canto com um instrumento de percussão ou de corda, “narraria” histórias para uma audiência masculina, com as mulheres a ouvir numa divisão anexa, ou através de uma cortina que separava o interior da tenda.

Figura 6 - Cantor *mitirb*, de Cizre, com o seu cordofone de três cordas friccionadas, *riçak*, com espigão, na sala de hóspedes de uma tenda de um chefe Ertoşî, 1965.



Nas aldeias a leste do Rio Grande Zab, especialmente na zona do Vale Gevar, a estrutura social predominante subordinou os camponeses a grandes latifundiários. Enquanto que na celebração dos casamentos se recorria a danças cantadas similares àquelas da Hakkari Ocidental, não existia *mitirb* para tocar *dehol û zorne*. Porém, alguns camponeses locais tocavam para acompanhar as danças, usando o clarinete duplo *dûzele*, e os anfitriões dos casamentos ou proprietários de terras podiam recorrer aos serviços de bardos conhecidos a nível local ou regional – *dengbêj* ou *lawjebêj* – para “narrar” épicos, novamente sem recorrer ao uso de instrumentos.

Esta era a situação nas décadas de 1950 e 1960, da qual saíram os primeiros migrantes laborais curdos em direcção à Alemanha, inicialmente a partir de redes migratórias como aquela iniciada por um jovem *ertoşî* que veio para Berlim a fim de continuar a sua educação técnica. Foi seguido por dois irmãos que se empregaram na área da indústria e que sem grande demora chamaram as respectivas famílias, criando assim um núcleo que serviu de suporte para outros migrantes oriundos da

mesma região. Trouxeram consigo um conhecimento da cultura expressiva *hakkari*, mas não gente suficiente que possibilitasse o replicar dos eventos performativos da sua região de origem.

Com o agravar da situação política na Turquia desde o início da década de 1970, o desenvolvimento do movimento militante para a independência do Curdistão (Partido dos Trabalhadores do Curdistão – PKK *Partîya Karkerên Kurdistan*) e a destruição de aldeias curdas no norte do Iraque, aumentaram as pressões entre a população curda do leste da Anatólia para se deixar assimilar pela maioria turca ou para imigrar. Nas províncias de Şirnak e Hakkari, várias aldeias numa vasta faixa ao longo da fronteira foram arrasadas pelos militares turcos e a sua população foi expulsa.⁸ A proibição da migração de Verão para os pastos altos das montanhas, essencial para a subsistência pastoril dos *ertoşî* e de outras tribos semi-nómadas da área, obrigou à saída forçada da sua terra. As famílias tomaram refúgio em cidades maiores, com as quais estavam familiarizadas por via da frequência dos respectivos mercados (tais como Van e Diyarbakir), mas muitos dirigiram-se para as grandes cidades da Anatólia Central e Ocidental (tais como Ankara e Izmir), ou mesmo para Istambul, onde, disseminados entre outros residentes urbanos, tiveram de procurar novas fontes de rendimento que lhes permitisse assegurar a sobrevivência. Na grande maioria dos casos perderam o apoio de um grupo social suficientemente alargado para permitir a manutenção e a prática da sua cultura expressiva tribal ou local. Muitos deles mudaram-se para as “terras prometidas da Europa”, particularmente para a Alemanha.⁹ Resumindo, no caso das comunidades agrícolas e pastoris de Siirt e Hakkari Ocidental atrás indicadas, a partida de migrantes individuais ou em pequenos grupos para a Alemanha não teve impacto nas práticas musicais e coreográficas locais porque essa tendência migratória não envolveu especialistas ou músicos profissionais.¹⁰ Estes eram contratados “de fora” quando necessário. Adicionalmente, estas (novas) práticas performativas locais não envolviam instrumentos musicais complexos. Os objectos físicos requeridos para as performances eram apenas os que os migrantes podiam levar consigo – a flauta de palheta que os pastores tocavam para o seu próprio entretenimento não integrava as performances públicas, como foi referido anteriormente, e o clarinete usado nas danças na zona leste de Hakkari era um instrumento simples que podia ser facilmente substituído por materiais disponíveis. O efeito trágico na cultura expressiva local, adveio não da perda devida à migração, mas da destruição violenta das comunidades curdas e das suas bases económicas, ou seja, da relocação e dispersão forçada. Nos locais onde a população dispersa se congregou em maior número, usualmente em contexto urbano,¹¹ adaptou-se e adoptou elementos do novo contexto no processo de construção de uma identidade *Gevdan* modificada. Vídeos de casamentos *Gevdan*, disponíveis no sítio da Internet *You Tube*, mostram mulheres a dançar trajando vestidos coloridos brilhantes, e homens com fatos ocidentais movimentando-se em formações apertadas em linha, similares aos modos tradicionais *Gevdan*, ou numa formação tipo círculo, mas sempre com o acompanhamento sonoro de um sintetizador imi-

tando um oboé e um tambor, ou suportando um cantor solista amplificado, que não integra o grupo dos dançarinos.¹²

A música e a comunidade de acolhimento

A “comunidade de acolhimento” que recebeu os migrantes curdos é, no nosso caso, a “dos alemães”, em especial, de Berlim. Os migrantes mais tardios e as gerações seguintes puderam tirar partido da existência de círculos curdos para os ajudar no processo de adaptação. Do ponto de vista alemão, uma percepção inicial sobre os curdos desenvolveu-se quando o escritor saxónico Karl May (1842-1912) publicou, em 1892, a sua novela de aventuras, *Durch's wilde Kurdistan [Através do Curdistão selvagem]*. No livro, escrito para jovens, *'Kara ben Nemsî'* (Karl, filho do alemão) qualifica as suas hostes ficcionadas como detentoras de um carácter nobre e corajoso.¹³ Os escritos de Karl May permaneceram populares e afectaram as expectativas dos alemães quando os curdos finalmente começaram a chegar à Alemanha em números consideráveis.

Existem curdos na Alemanha desde o século XIX. Os primeiros eram de origem urbana, de passagem pelo país enquanto visitantes temporários e não migrantes com a intenção de permanecer por tempo indeterminado. Após a Segunda Grande Guerra, as universidades da República Democrática Alemã assim como as da República Federal Alemã começaram a atrair estudantes curdos da Síria, do Irão, do Iraque e, em menor número, da Turquia. Não se tratava de migrantes no sentido em que estes indivíduos pretendessem instalar-se permanentemente na Alemanha, embora muitos acabassem por fazê-lo. Porém, apesar de virem para a universidade da sua escolha enquanto indivíduos autónomos e livres de vínculos étnicos, acabaram por formar associações de estudantes baseadas na sua etnicidade enquanto curdos, movidos por vontade de auxílio mútuo e de modo a perseguirem aspirações políticas, independentemente do seu país de origem. Estas associações organizavam eventos sociais em que as danças curdas performadas com trajes coloridos, também eles curdos, manifestavam uma identidade curda. Fotos de algumas destas primeiras performances apresentam dançarinos de ambos os sexos alinhados de modo alternado em danças em linha, uma prática performativa não aceitável no Curdistão naquela época. Considerando que existiam poucas estudantes curdas na Alemanha, as dançarinas em questão só poderiam ser amigas alemãs dos estudantes curdos. Assim a dança em linha com mistura de géneros constituía uma adaptação de práticas domésticas ao contexto migratório.

Desenvolvimentos similares ocorriam noutros locais da Europa, pelo que em 1956 foi fundada uma Associação de Estudantes Curdos na Europa (*Kurdish Students Society in Europe - KSSE*). Com sede na Alemanha, o KSSE chegou a ter 16 delegações e cerca de 3.000 membros, quase todos homens, de todas as zonas do Curdistão, cuja presen-

ça já se fazia sentir em Berlim durante a década de 1960. Para a vaga subsequente de migrantes laborais curdos – e mais tarde também de refugiados políticos – foi importante que a organização estudantil dos primeiros tempos se envolvesse em assuntos relacionados com a manutenção e a divulgação da cultura curda, com o reconhecimento dos curdos enquanto povo distinto da maioria da população dos seus países de origem e, de modo mais abrangente, com o nacionalismo curdo.¹⁴ A multiplicidade das suas origens, associadas a diferentes zonas do Curdistão, requereu mediação das diferenças através da cultura expressiva – linguagem, indumentária curda, música e dança – em benefício do que poderia ser descrito como “curdo comum”. Com os seus encontros públicos em Berlim e noutros locais, abriram o caminho para o modo como as associações de trabalhadores migrantes e de refugiados curdos, e as organizações profissionais curdas, se representariam mais tarde para a população em geral.

A partir de meados da década de 1960, a migração laboral da Ásia Ocidental, particularmente da Turquia, provocou a chegada de um número substancial de “trabalhadores convidados” de vários países da Europa Ocidental, incluindo a Alemanha. A maioria destes chegaram à Alemanha a partir da Turquia, sobretudo das zonas da Anatólia Central e de Leste, onde as condições económicas eram piores. Chegaram enquanto cidadãos da Turquia, com passaportes turcos (Borgk, 2003). De acordo com a ideologia e a política kemalista, não existiam curdos na Alemanha – a República Turca não reconhecia a etnicidade curda e penalizava os que reivindicavam essa afiliação étnica. *Gastarbeiter*, os trabalhadores convidados, vindos da Turquia tinham de deter um visto de trabalho temporário emitido pelas autoridades alemãs e um passaporte turco válido que tinha de ser revalidado periodicamente pelos consulados turcos na Alemanha. As autoridades alemãs não produziam estatísticas sobre etnicidade nem reconheciam os curdos como uma minoria na Turquia. Adicionalmente, muitos destes migrantes laborais da Turquia, de etnicidade curda, ficavam renitentes em revelar a sua identidade curda por receio de represálias – não apenas a apreensão do passaporte turco, o que comprometeria a extensão do seu visto de trabalho, como também as acções punitivas contra os seus familiares na Turquia.

Em Berlim, a maioria dos migrantes fixou-se inicialmente em bairros da cidade com rendas relativamente baratas, sobretudo os bairros de Kreuzberg, Neukölln e Wedding. O movimento massivo de imigração laboral da Turquia a partir de meados da década de 1960, constituído principalmente por jovens solteiros, foi reforçado por refugiados curdos sobretudo da Turquia, Síria e Iraque. A partir do início da década de 1970, este movimento foi acompanhado pela chegada das suas famílias e, após isso, pelas gerações já nascidas na Alemanha. Concentraram-se em Kreuzberg e Neukölln, onde algumas das áreas ficaram conhecidas entre os alemães por “*Türkenviertel*” (quarteirão turco), ignorando o facto de uma parte substancial destes “turcos” serem etnicamente curdos, e outros nem sequer serem turcos, mas sim oriundos da Síria ou do Iraque.

Casamentos

Nos primeiros anos da imigração laboral, desde 1965 até à década de 1980, os jovens procuravam as suas noivas no país natal, frequentemente entre parentes chegados, celebrando também aí o seu casamento antes de trazerem a mulher para Berlim. À medida que a segunda geração de migrantes foi atingindo a idade adulta, os casamentos na diáspora tornaram-se mais comuns, apesar de se manter a tendência para contrair casamento no âmbito da família alargada ou do grupo social mais chegado, e para trazer as noivas do “velho país”, com os casamentos a serem celebrados muitas vezes na Turquia em vez de em Berlim. Porém, para os curdos de Şırnak e de Hakkari, com os quais se iniciou este artigo, “velho país” significa agora uma série de cidades situadas fora do Curdistão turco – cidades como Ankara, Izmir, Antalya, ou Istambul – onde a assimilação de modos de vida turcos urbanos modificou o ritual do casamento curdo e as formas de comportamento expressivo que lhe estão associadas. As danças cantadas, nas quais, em Şırnak e Hakkari nas décadas de 1950 e 1960, os coros de dois ou três dançarinos alternavam no canto de textos predominantemente narrativos, mantiveram os padrões de movimento dos dançarinos. No entanto, o canto foi relegado para um único vocalista que agora se posiciona à parte da linha dos dançarinos, cantando habitualmente amplificado e acompanhado por um teclado electrónico ou sendo completamente substituído por um sintetizador. Por outro lado, as danças em linha que eram acompanhadas por tambor e oboé, passaram a ser acompanhadas por um sintetizador. Contudo, o uso do oboé *dehol û zorne* continua a ser preferido nas situações em que estão disponíveis os executantes deste instrumento. Esta tendência verifica-se tanto nos casamentos curdos celebrados em contextos urbanos turcos como naqueles celebrados em Berlim.

Video 1 - Casamento curdo em Berlim, 2005
(disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cPXaGnUxFGY>).

Newroz¹⁵

Na década de 1970, os migrantes laborais curdos começaram a formar associações, clubes e círculos sociais para apoio mútuo no âmbito dos respectivos países de origem e, nalguns casos, da região de origem. Algumas destas instituições com maior dimensão associaram-se à KSSE (renomeada *Kurdistan Students Society in Europe*), a organização estudantil estabelecida já há longo tempo na Alemanha e crescentemente politizada, de modo a beneficiarem da experiência e das aptidões sociais dos estudantes.¹⁶ Neste processo, as associações de trabalhadores politizaram-se também aderindo ao nacionalismo trans-regional que desde cedo marcou a organização estudantil, um nacionalismo pan-curdo que foi expresso e usado como ferramenta no domínio do comportamento expressivo: performances públicas de música e de dança curda, com indumentária também ela curda.

A proliferação das associações curdas em Berlim na primeira década do século XXI acabou por atrair o reconhecimento das autoridades alemãs.¹⁷ Entre as actividades desenvolvidas por estas associações contou-se o patrocínio de performances públicas abertas a todos: concertos ocasionais de artistas curdos proeminentes, tais como Şivan Perwer e Ciwan Haco; e celebrações regulares do Ano Novo iraniano, *Newroz*, que coincide com o equinócio da Primavera.¹⁸ As celebrações do *Newroz* (ou *Noruz*) eram desconhecidas em Şırnak e Hakkari nas décadas de 1950 e de 1960. Na década de 1980 estas celebrações eram já comumente reconhecidas, assinaladas como feriado nacional curdo e símbolo da identidade curda entre imigrantes curdos em Berlim, independentemente do seu país de origem.¹⁹ Esta circunstância resultou, sem dúvida, dos esforços empreendidos pelo KSSE para acabar com as distinções regionais entre as comunidades curdas. Todavia, as celebrações do *Newroz* em Berlim, nas quais participei em 2005-2008, tinham nalguns aspectos muito em comum apesar de se diferenciarem nalguns pormenores. Seleccionei três eventos para analisar aspectos do comportamento expressivo.

O Newroz em Komkar, Março 2008

A Komkar (Komala Kargerren, Associação de Trabalhadores), funciona como uma organização geral para pequenos clubes de migrantes curdos, sobretudo da Turquia. Organiza eventos culturais com o objectivo de manter e propagar a cultura curda; patrocina grupos de danças folclóricas, de música e de teatro curdo; lecciona cursos de língua alemã; e exerce *lobby* pelo Curdistão. A Komkar tem os seus escritórios em Neukölln, perto de Kottbusser Tor, no coração da área turca de Berlim. No entanto, este ano, o *Newroz* será celebrado num salão alugado perto de Hermannplatz, também em Neukölln, numa instituição social denominada Kulturwerkstatt (*Workshop* Cultural), pertencente à cidade de Berlim. A Kulturwerkstatt tem um salão grande, um centro de dia e um restaurante gerido por turcos.

Filas de cadeiras fixas ao chão estão dispostas de frente para o palco. Sucedem-se discursos de boas vindas ao microfone – o salão tem capacidade para cerca de 200 pessoas e está com boa lotação. Entretanto uma cantora começa a interpretar canções Alevi, algumas em kurmanci (curdo nortenho), outras em zazaki (língua da Anatólia Oriental), acompanhada por um tocador de *bağlama* (cordofone dedilhado). Após novos discursos apresentam-se pequenas cenas folclóricas – uma mulher, com um bebé nos braços, canta canções de embalar em árabe até que é conspicuamente advertida a cantar em curdo – segue-se um grande aplauso. Um grupo de jovens raparigas performa danças em linha com o acompanhamento musical de um sintetizador. Os meus companheiros explicam-me: “não têm rapazes”. Por fim, um apreciado animador local curdo, Dimoqrat Taha, canta ao microfone, acompanhado pelo sintetizador gradualmente mais presente, e passa a dirigir a dança em linha que integra

então já a audiência. Ao longo de todo o evento crianças pequenas brincam abstraída e alegremente umas com as outras, o que é bem aceite pelos adultos.

Video 2 - Newroz em Komkar, 2008
(disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=cDb0jbB2aD0>).

O Newroz com os curdos sírios

A 19.03.2005, a Gemeinde der Kurden aus Syrien (GKS, Comunidade de Curdos da Síria) em Berlim/Brandenburg celebra o *Newroz (Roja Pîrozkirina Newrozê)*, na Saal Tempelhof, um salão numa área industrial, alugado para o propósito. O evento começa às 17h30. O salão pode acomodar cerca de 150 pessoas, com bilhetes a 8€ por adulto e entrada livre para crianças menores de 12 anos. Um pódio grande é encostado ao centro de uma parede, encimado por um teclado e colunas de grande dimensão. Mesas e bancos para a audiência são dispostos de frente para o pódio. Uma ampla bandeira curda com o sol dourado no centro adorna a parede por trás do pódio. As cores nacionais curdas, verde/amarelo/vermelho, são usadas na decoração do espaço.

A celebração inicia com o que se considera o hino nacional, *Ey Reqîp*, cantado no pódio por um pequeno coro de oito mulheres e homens, amplificados e acompanhados ao teclado. Seguem-se recitações de poemas com conteúdo nacionalista. O discurso do presidente da associação, Alî Sofî (trajando fato de negócios) alude ao futuro do Curdistão, às suas crianças e aos seus mártires. Esta intervenção é seguida pela leitura de mensagens de congratulação enviadas por outras organizações, incluindo partidos políticos como o Partido Democrático do Curdistão – Iraque e o KDP Iran - Partido Democrático do Curdistão – Irão. Uma mulher de meia idade com um traje vermelho apresenta a trupe folclórica, Tirej – oito homens usando *şal û şepik*²⁰ cinzento, xaile axadrezado ao pescoço, de cor cinzenta ou vermelha, faixa castanha à cintura, e fitas de cores vermelha/verde/amarela fixadas à altura dos ombros. A trupe faz a sua entrada lentamente, de forma cautelosa, como que escondendo-se atrás uns dos outros, ao som de uma flauta, passando a uma dança em linha acompanhada por um tenbur e um teclado bastante conspícuo. Trata-se de uma coreografia em que os homens se emparelham e no final formam uma pirâmide erguendo a bandeira curda. Uma recitação apela à unidade curda, com gritos de *yek yek yek* (uno, uno, uno).

Segue-se uma dramatização sobre a luta contra a opressão: surge um homem com uma pistola, dá algumas voltas e aponta a pistola a várias pessoas que parecem estar, por acaso, no centro da sala em frente ao pódio. Numa dança em linha, Tirej (a trupe folclórica) cerca o homem armado e com um gesto força-o a deitar-se. "Vitória!!" Aplauso!! Após mais uma série de pequenas cenas, o tocador de tenbur toca e canta, com interlúdios no sintetizador e caixa de ritmos, antes de se dar início à dança comunal. Sob um fundo sonoro no sintetizador, os homens começam a dança em linha e as mulheres

juntam-se-lhes. Esta situação performativa é interrompida periodicamente por cânticos a solo: uma narrativa no estilo *şêr* (ninguém sabe a que se refere), de apenas duas estrofes, é seguida por uma dança cantada acompanhada por uma caixa de ritmos. Até aqui, tudo é compatível com a narrativa Hakkari e as melodias da dança, com "tecnologia" super-impõem-se como "modernidade".

Por fim, Xoşnaw, um cantor sírio-curdo da Suécia, apresentado como a estrela da noite, faz a sua entrada. Canta num estilo pop, com aproximações ao *arabesk*: uma voz aguda, muito "doce" (meu termo), "suave e feminina" (termos dos meus vizinhos curdos). Os movimentos do cantor e o seu estilo de apresentação corporal são muito característicos do *pop-arabesk*. Recebe nitidamente mais atenção dos adultos do que as actuações que o precederam. Por fim, o interesse pela actuação do cantor desvanece-se e as danças em linha recomeçam, com Xoşnaw a cantar amplificado, acompanhado pelo teclado. Isto induz a participação geral na dança no espaço central da sala, com a participação activa da maioria dos adultos e de algumas crianças pequenas. Às 22h30 a festa acaba e o teclado é desligado.

Em 2007, a GKS celebra o *Newroz* numa igreja Protestante, em Kreuzberg. Existe espaço para dançar em frente às filas de assentos. As danças desenvolvem-se em círculo largo e ocasionalmente em linha adicional com todas as formações a moverem-se na direcção contrária aos ponteiros do relógio. A música provém de novo de um sintetizador e cantores com microfones e amplificação com grandes colunas. O espaço é decorado com bandeiras curdas. A larga maioria dos participantes usa roupas ocidentais.

Video 3 - Dança em círculo ao som da voz e do sintetizador amplificador. Newroz sírio em Berlim, Março de 2007 (disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zPsoAohEqTc>).

Newroz da Associação dos Médicos Curdos na Alemanha em Charlottenburg Town Hall

Charlottenburg é um dos bairros mais prósperos de Berlim. Designado pelo nome do antigo palácio prussiano, na zona central do bairro. É longe dos lugares onde a maioria dos migrantes curdos vive. O Town Hall, salão local, é um prestigiado edifício em estilo gótico, amplo e com uma escadaria impressionante. A celebração decorre no segundo andar, onde a sala de entrada está adornada com uma exposição de objectos curdos, como *kilims*, canecas em cobre, punhais, etc. Refrigerantes, vinho e cerveja acompanham a recepção e a comida, quente e fria, está a ser ultimada - mas primeiro vêm os assuntos sérios: discursos por dignitários curdos, pelo *Charlottenburg Bürgermeister* (presidente de Charlottenburg) e pelo representante da câmara de Berlim responsável pelos assuntos relacionados com a migração. Está presente o embaixador iraquiano, mas o sírio, apesar de ter aceite o convite, faltou, o que é repetidamente notado. Em conversas posteriores, alguns referem, com um sorriso, que esperam ver no futuro o embaixador turco também... Os discursos são proferi-

dos num salão amplo, apetrechado com um piano. Após os discursos, Sherzad Levey toca no piano a sua própria composição *Variações sobre um tema curdo*, seguida do *Impromptu op.29* de Chopin e outra composição de sua autoria. É tecnicamente muito bom, mas não consigo ver nada de curdo nas suas *Variações*.

Após a parte séria segue-se a “recepção”, as pessoas alinham-se para chegar à comida. A música decorre no *foyer* pela banda musical “*Can*” do Norte do Curdistão: Ozan, Ismail, Hüseyin, Tugay. Um vocalista canta em zazaki e toca *saz* (tenbur); um guitarrista toca guitarra acústica com um *pick-up* electrónico, e um tocador de sopros alterna entre uma flauta de plástico e um *balaban*.²¹ O quarto nome do título da banda presumivelmente refere-se a um técnico de som, que prepara os dispositivos electrónicos mas que não participa activamente na performance do grupo. Após um tempo considerável de socialização em torno da comida, com a música como pano de fundo, alguns indivíduos começam a dançar – inicialmente os homens – rapidamente seguidos por outros, homens e mulheres, e o resto da noite centra-se entusiasticamente em torno de danças comunais curdas.

Conclusões

As celebrações do Newroz em Berlim, organizadas por várias associações curdas, nas quais participei ao longo dos anos de 2005 a 2008, tiveram as seguintes características em comum:

- a ocorrência de danças em linha espontâneas integrando membros da audiência e abarcando todo o espaço da celebração. A linha dos dançarinos (com participação mista em termos de género, numa disposição alternada entre homens e mulheres; ou com a formação de uma linha adicional constituída apenas por mulheres), foi habitualmente dirigida por um dos dançarinos, exibindo um lenço na mão com gestos de aceno; a música foi providenciada por um sintetizador ou um cantor a solo no palco (sem participar na dança), cantando amplificado e acompanhado por um sintetizador. Mais raramente, verificou-se a participação de grupos de tocadores de tambor-oboé *dehol û zorne*;
- o ênfase nas performances dramatizadas de canções por parte de músicos curdos profissionais, com o uso de amplificação sonora e, frequentemente, de sintetizadores para providenciar o suporte musical ao cantor. Nalgumas ocasiões, cantores proeminentes – como Ciwan Haco e Nizamettin Ariç – fazem-se acompanhar pelo *lute* de braço comprido *tenbur*. A audiência dispõe-se habitualmente como que para assistir a um concerto, em frente do palco;
- em muitas casas actuações frequentes de trupes de dança folclórica, trajadas com vestes “curdas”;
- ostentação de símbolos nacionais curdos, sobretudo a bandeira curda (vermelha, branca e verde, com um sol amarelo na parte central). As cores da bandeira são

replicadas nos fatos de muitos dos participantes. Em alternativa, como no caso da Associação de Médicos Curdos, verifica-se a exibição de objectos curdos quase-folclóricos, como tapetes, utensílios rurais de cozinha e armas antigas. Em termos gerais, o uso de símbolos e de slogans reflecte a luta pelo reconhecimento da identidade e da independência curda.

Figura 7 - Jovem curdo numa celebração de Newroz em Berlim, em 2008.



Nota: O texto diz em alemão 'Eu vivo e morro como um curdo'

Para os curdos na e da Turquia, o Newroz é uma “tradição nova”, iniciada por intelectuais curdos, de modo a manterem e a fortalecerem a identidade cultural curda e a unidade entre estados fronteiriços no Curdistão e na diáspora.

O comportamento expressivo no domínio da música e da dança enfatiza aquilo que os curdos de diferentes regiões e origens – rural ou urbana – partilham: danças em linha comunais com música performada por grupos de oboé e percussão ou pelos seus substitutos electrónicos. Os problemas relacionados com o uso de diferentes dialectos regionais,²² que poderiam interferir com a performance comunal de danças cantadas, tal como praticadas nos casamentos em Hakkari, são evitados através do uso de sons instrumentais, habitualmente a partir de um sintetizador, ou produzidos por um cantor a solo acompanhado por um sintetizador, não participando na dança. Quando disponível, dá-se preferência à performance do conjunto tradicional de percussão-oboé. A prática coral antifonal na performance das danças está a desaparecer.

O processo migratório tem, simultaneamente, diminuído e alargado o leque de expressões musicais e o sentimento de pertença para os curdos individuais da Turquia e para as suas gerações futuras: perante a perda de uma identidade estreitamente

local ou tribal estão a ganhar a consciência de uma identidade nacional/étnica em contexto transnacional, global.

Notas

¹ A “música”, enquanto conceito abstracto, não fazia parte do pensamento rural curdo local, à data do nosso trabalho de campo de 1958/1965. Em vez disso, noções de “narrar” o som (*deng*) e conceitos sobre dança combinavam-se naquilo que se pode denominar por “comportamento expressivo”, que inclui discurso, vestuário e gestualidade enquanto modos de expressão da personalidade ou identidade. Neste ensaio, o conceito de “música” é considerado como parte deste conceito mais lato que denomino por comportamento expressivo. Os Estudos de Migrações têm ignorado quase por completo o comportamento expressivo que não a linguagem (cf. Baily e Collyer, 2006).

² Em 1958, em conjunto com Nerthus Christensen e o Dr. Wolfgang Rudolph, do Ethnologisches Institut, Freie Universität Berlin (Instituto de Etnologia, Universidade Livre de Berlim) que também patrocinou a “excursão”; e em 1965, com Nerthus Christensen, M.A., com o apoio do Deutsche Forschungsgemeinschaft-DFG (German Research Foundation). Gostaria de agradecer o apoio financeiro da DFG que tornou possível o trabalho no Curdistão. Sinceros agradecimentos também para o Dipl. pol. Siamend Hajo, do European Center for Kurdish Studies (Berlim), que muito facilitou o meu acesso a círculos curdistânicos em Berlim.

³ O termo “comunidade de envio” comumente empregue na literatura sociológica parece-me inapropriado neste caso em que a comunidade que supostamente “envia” está claramente ausente.

⁴ Naquela época não existia electricidade nas aldeias de Hakkari, para não falar nas terras de pasto de Verão. Os poucos aparelhos de rádio existentes funcionavam a pilhas, desde que existissem pilhas novas disponíveis.

⁵ “Pública” refere neste caso a performance potencialmente aberta a indivíduos provindos ou não de audiências exteriores a qualquer família; “privado” indica a circunscrição de um evento ao contexto familiar.

⁶ Um incidente que observámos em Junho de 1965, ilustra a estreita associação entre o acto de dançar e o casamento: um segmento da tribo nómada herki necessitava de atravessar os pastos dos *gevdan*, uma tribo semi-nómada da confederação Ertoğ̃i, de modo a atingir os seus terrenos de pastagem mais a norte. Após prolongadas negociações entre os anciãos de ambos os grupos sobre o número de ovelhas oferecidas pelos herki, o assunto foi acordado através de uma competição de canto. Perante as notícias de que o confronto e o potencial derramamento de sangue tinha sido evitado, os homens começaram espontaneamente a dançar, tendo um deles referido que “era como num casamento” (Christensen, 2002: 66-8).

⁷ Do árabe *mūṭrib*, alguém que induz ao encanto, um músico profissional. Neste caso: um cigano.

⁸ “*Feraşin* está vazia”, revelaram-me na época os meus amigos curdos em Berlim. *Feraşin* é um distrito fértil a nordeste de Beytüşşebab, retiro de Inverno para grupos ertoğ̃i semi-nómadas.

⁹ Para mais detalhes, cf. Skubsch, 2002 e Ammann, 2001.

¹⁰ Isto não se aplica noutros casos. A título de exemplo, no caso dos yezidi, na Geórgia, um *sheikh* yezidi queixava-se, em 2005, de que “já não restavam músicos – tinham partido todos para a Alemanha”.

¹¹ De acordo com o sítio www.gevdanasireti.sitemynet.com (acedido em 10.15.2009), 125.000 *gevdan* viviam na altura em Van, na Turquia Ocidental, ou no estrangeiro, sendo que apenas 66.000 permaneciam nas províncias de Hakkari e Şırnak. Nas décadas de 1950 e de 1960, os *gevdan* passavam o Inverno nas aldeias a nordeste de Beytüşşebab, uma capital de distrito na província de Hakkari Ocidental e migravam para os seus pastos de Verão nas montanhas altas mais a nordeste. Os *gevdan* são uma tribo da confederação Ertoğ̃i.

¹² Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=oHneJFd0gpE>; <http://www.youtube.com/watch?v=ux0gsdYm6g>

¹³ De facto, Karl May nunca visitou o Curdistão: a sua imaginação fértil apoiava-se na leitura de relatórios e anotações de viagem de geógrafos do século XIX.

¹⁴ Entre os curdos com quem travei conhecimento em Berlim na década de 1960, havia muitos estudantes que, desde então, assumiram papéis de destaque enquanto políticos nos seus países de origem (cf. também Sheikhmous, 1989).

¹⁵ *Newroz*, *Nuroj*, *Newruz* (segundo as diferenças de dialecto e a falta de estandarização ortográfica) significa literalmente Novo Dia, e refere-se ao Ano Novo Iraniano (incl. Curdistão).

¹⁶ Para mais detalhes, cf. Sheikhmous, 1989 e Hajo et al., 2003.

¹⁷ Em 2003, o Berliner Gesellschaft zur Förderung der Kurdologie e.V produziu uma brochura ilustrada, *Das Kurdische Berlin*, que foi publicada pelo Ausländerbeauftragte des Senats, uma divisão do Governo da Cidade. A brochura lista 27 associações curdas em Berlim, entre elas, organizações de falantes de alevi, yezidi e zaza; de mulheres, línguas e cultura da Anatólia Central, de curdos da Síria, e de médicos curdos. Cf. Hajo et al., 2003: 82-3.

¹⁸ De modo a permitir a realização desta festividade em várias associações e simultaneamente possibilitar a partilha dos poucos músicos disponíveis, as celebrações são repartidas pelas duas semanas em torno do dia 21 de Março. Esta organização sublinha e acentua a integração dos curdos em Berlim e promove a divulgação das suas expressões culturais.

¹⁹ Na Turquia, a celebração do *Newroz* esteve proibida até 1995, altura em que, ironicamente, o governo o declarou feriado turco. Ao ar livre e abertos a todo o público, os festejos do *Newroz* têm sido, nos anos mais recentes, realizados em várias cidades curdas, como Amed (Diyarbakir), Van, Batman, Şırnak, Hakkari, Tunceli, Mardin. A estação televisiva curda a emitir via satélite, Roj TV, sediada na Dinamarca, emitiu programas de *Newroz* que foram também visionados em Berlim.

²⁰ O traje masculino tradicional curdo, que consiste em calças compridas listradas, de tecido fino e uma jaqueta solta do mesmo material, é distinto do traje típico rural turco e árabe.

²¹ O *balaban* é um pequeno oboé cilíndrico com uma palheta dupla de grandes proporções, típica da música arménia e comum em adaptações arménias de música curda emitidas via rádio *yerevan*.

²² Mesmo na Turquia, os falantes de kurmanji e zazaki não conseguem compreender-se mutuamente com facilidade; o sorani do Norte do Iraque e o mukriyani e outros dialectos do Irão, são tão diferentes entre si, que para a comunicação quotidiana é necessário utilizar uma língua franca não curda. Na Alemanha, a língua franca utilizada é habitualmente o alemão ou, entre os curdos originários do Norte do Curdistão, o turco. A solução que passa pelo uso de uma língua franca, não se aplica, obviamente, ao canto coral antifonal, daí a sua substituição por som instrumental. O desenvolvimento de uma língua curda (*high-Kurdish*) transnacional que possa servir como língua franca inclusivamente em contextos musicais está ainda na sua infância.

Referências Bibliográficas

- Amman, B. (2001), *Kurden in Europa: Ethnizität und Diaspora*, Münster: Lit Verlag (= Kurdologie 4).
- Baily, J. e Collyer, M. (2006), “Introduction: Music and Migration”, *Journal of Ethnic & Migration Studies*, vol.32, n.º2, pp.167-82.
- Borgk, C. (2003), “Die Geschichte kurdischer Migration nach Berlin”, in Hajo, S. et al. (orgs.), *Das Kurdische Berlin*, Berlim: Berliner Gesellschaft zur Förderung der Kurdologie.
- Bruinessen, M. (1989), “The Ethnic Identity of the Kurds in Turkey”, in Andrews, P. A. (org.), *Ethnic Groups in the Republic of Turkey*, Wiesbaden: Reichert.
- Bruinessen, M. (1999), *The Kurds in Movement: Migrations, Mobilizations, Communications and the Globalization of the Kurdish Question*, Working Paper Series, n.º14, Tóquio: Islamic Area Studies.
- Christensen, D. (1963), “Tanzlieder der Hakkari-Kurden”, *Jahrbuch für musikalische Volks- und Völkerkunde*, nº1, pp.11-47.
- Christensen, D. (1975), “Musical style and social context in Kurdish songs”, *Asian Music*, n.º6, pp.1-6.
- Christensen, D. (2001), “Kurdish Music”, *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, n.º14, pp.36-41.
- Christensen, D. (2002), “Musik und Gesellschaft in Zentralkurdistan um 1960”, *Kurdische Studien*, vol.2, n.º2, pp.57-74.
- Christensen, D. (2007), “Music in Kurdish Identity Formations”, in *Congres des Musiques dans le monde d’Islam*. Assilah, 8-13 Aout 2007 (disponível em: <http://www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/ChristensenKurds-2007.pdf>)
- Kreyenbroek, P. e Allison, C. (orgs.) (1996), *Kurdish Culture and Identity*, Londres: Zed Books.
- Hassanpour, A. (1996), “The Creation of Kurdish Media Culture”, in Kreyenbroek e Allison (orgs.), *Kurdish Culture and Identity*, Londres: Zed Books.
- Hajo, S. et al. (orgs.) (2003), *Das Kurdische Berlin, Berlim: Berliner Gesellschaft zur Förderung der Kurdologie*.
- Sheikhmous, O. (1989), *Kurdish cultural and political activities abroad* (disponível em: http://repository.forcedmigration.org/show_metadata.jsp?pid=fmo:549).
- Skubsch, S. (2002), *Kurdische Migration und deutsche (Bildungs-)Politik*, Münster: Unrast (=Beiträge zur Kurdologie 5).

■ Migração e criatividade musical nos bairros do Bronx

Mark Naison*

Resumo O artigo relaciona a vida musical com a política de habitação urbana nos bairros do Bronx nas últimas 6 décadas. Refere o caso dos primeiros músicos de hip-hop do Bronx, como Kool Herc, Afrika Bambatta, Charley Chase e Disco King Mario que se afirmaram nos centros comunitários e nos espaços públicos do projecto de habitação social desenvolvido no âmbito do programa *Mitchell Lama*. O legado do Bronx para a criatividade musical não se deveu apenas ao reflexo dos imigrantes e migrantes que por ali passaram, mas também a uma eficaz política de habitação que estabeleceu preços acessíveis para as classes média e trabalhadora nos bairros do Bronx. O meu argumento é que a cultura é política, e que a criatividade cultural é sensível às iniciativas do governo em âmbito tão vasto quanto o que vai da liberalização das leis da imigração ao desenvolvimento da construção de habitação a preços acessíveis.

Palavras-chave Migração, criatividade musical, Bronx, jazz, História do Bronx, política de habitação.

Abstract This article connects musical life with urban housing policy in Bronx neighborhoods for the last six decades. Most of the early Bronx hip-hop jams, led by pioneering DJs like Kool Herc, Afrika Bambatta, Charley Chase, and Disco King Mario took place in the community centers and public spaces of Bronx housing project and subsidized middle income housing developments created under the Mitchell Lama program. The Bronx's legacy of musical creativity was not only a reflection of the immigrants and migrants who came into its neighborhoods it was fostered by enlightened government policies which created affordable housing for the Bronx's working class and middle class residents of the borough. It is my argument that culture is political, and that cultural creativity is responsive to government initiatives ranging from liberalized immigration laws to the construction of affordable housing.

Keywords Migration, musical creativity, Bronx, jazz, Bronx History, housing policy.

* Professor de Estudos Afro-Americanos e História na Fordham University em Nova Iorque, Investigador Responsável do projecto Bronx African American History, Activista político (naison@fordham.edu).

■ Migração e criatividade musical nos bairros do Bronx

Mark Naison

Ao longo de mais de 60 anos, o Bronx tem sido local onde a criatividade musical é estimulada pela migração de populações de diversas regiões dos EUA e do mundo, criando comunidades de trabalhadores em que pessoas de muitas tradições culturais diferentes têm vivido em grande proximidade. Nas décadas de 1940 e 50 a migração de afro-americanos, afro-caribenhos e porto-riquenhos para a periferia do Bronx, já então habitada por irlandeses, italianos e judeus, criou um clima no qual a música jazz, o *rhythm and blues* e a música afro-cubana eram tocadas e apreciadas, por pessoas dos grupos étnicos entre os quais estas formas se originaram e por jovens de todos os quadrantes. O resultado foi uma explosão de criatividade musical, alimentada em clubes, teatros, escolas, igrejas e centros comunitários de projectos públicos de habitação, notáveis pelo seu hibridismo. O Bronx era um local onde as melhores bandas latinas empregavam regularmente músicos negros, artistas de jazz tocavam números latinos e empregavam percussionistas latinos, e cantores de *doo wop* (canto harmónico urbano à capela) e de *rhythm and blues* frequentemente criavam harmonias para ritmos latinos e caribenhos. Mais importante ainda, é que muitas comunidades do Bronx das décadas de 1950 e 60 eram locais onde as tradições culturais e musicais se partilhavam na rua. Pertencer a esses bairros, sendo branco, negro ou latino, significava que se dançava em estilo latino, cantava em estilo urbano harmónico, e se apreciavam especialmente artistas como The Drifters, Joe Bataan, Mongo Santamaria e Jimmy Castor, que fundiam as duas tradições.¹

A primeira onda de criatividade musical, durando aproximadamente de meados da década de 1940 a meados da de 60, foi despoletada mais pela acção dos movimentos de população interna de Nova Iorque do que pela acção dos novos grupos de imigrantes directamente no Bronx. Durante esses anos foram mais os negros e latinos que se mudaram do Harlem e do Este do Harlem para o Sul do Bronx, do que das Caraíbas e da América do Sul, em busca de melhores condições de habitação, escolas e oportunidades económicas do que aquelas em que viviam nos bairros do Harlem, densamente povoados e altamente segregados. O sentimento de excitação destas famílias por saírem de casas sobrepovoadas, de divisões superlotadas, para apartamentos espaçosos em quarteirões racialmente integrados, foi ampliado pelo fácil acesso às famílias, igrejas e instituições culturais que deixaram para trás. O facto do Sul do Bronx estar ligado ao Harlem por quatro linhas de metro e três pontes, permitiu que os negros e latinos que se mudaram para o Bronx tivessem pouca dificuldade em manter ligação com as práticas culturais e as tradições musicais que faziam parte das suas vidas nos bairros do Harlem. Com o Harlem apenas a 20 minutos de autocarro ou de metro (e menos de 40 minutos a pé), foi possível a quem se mudou continuar a fazer compras no Bronx, na Rua 125, a assistir a espectáculos no Apollo, a dançar no Park Palace e a frequentar o *Rucker Tournament* para assistir

aos jogos de basquetebol.² À medida que o Sul do Bronx emergia como o destino de eleição para muitas das mais prósperas famílias do Harlem, estas duas zonas da cidade mantiveram-se poderosamente ligadas.

Contudo, o que tornou o Sul do Bronx único como local de inovação cultural e musical foi a mistura de povos nos seus bairros, que diferia bastante daquilo que a maioria das populações tinha experimentado no Harlem. Durante as décadas de 1930 e 40, dois bairros de trabalhadores judeus do Sul do Bronx, Morrisania e Hunts Points, com fortes influências sindicais e socialistas, experimentaram um influxo de famílias negras e latinas mais pacífico e harmonioso do que acontecia nos bairros brancos de Nova Iorque. Embora estes bairros se tenham tornado predominantemente negros e latinos no final da década de 1950, ao longo de cerca de 20 anos, as suas escolas, lojas, parques e zonas de recreação evidenciaram uma mistura de negros, latinos e descendentes de imigrantes europeus raramente vista em qualquer bairro de Nova Iorque ou outra cidade americana... A escola secundária que servia estas comunidades, Morris High School, era a de maior integração racial nos Estados Unidos durante as décadas de 1940 e 50, e as escolas básicas locais, dotadas de excelentes programas de música, tinham uma mistura racial incomparável.

Figura 1 - Fotografia da turma do 7º ano de 1961 Herman Ridder Junior High School em Morrisania.



Fotografia da colecção pessoal de David Greene.

Estes bairros integrados do Sul do Bronx, que se mantiveram economicamente vibrantes e culturalmente diversos ao longo da década de 1950, revelaram-se conducentes à criatividade musical. Não só as escolas locais promoverem música através de apresentações de talentos e de excelente instrução musical, mas também as zonas comerciais que serviam estes bairros, Boston Road, Prospect Avenue,

Westchester Avenue, e Southern Avenue, dispunham de uma extraordinária panóplia de clubes nocturnos, teatros e clubes sociais que não só apresentavam as principais tradições musicais da diáspora africana da época – *rhythm and blues*, *be bop*, *big band jazz*, *calypso*, *mambo*, música afro-cubana – mas também criavam a base onde músicos de diferentes tradições se podiam ouvir uns aos outros, tocar uns com os outros (*jam*) e criar novas formas musicais. O espectáculo da Noite de Ano Novo de 1953 no Hunts Point Palace, o maior evento musical do Sul do Bronx, ilustra a mistura eclética da música típica destes bairros notáveis. Do mesmo programa constavam o grupo de *rhythm and blues* de maior sucesso da nação – Sonny Till and the Orioles – (cuja canção de maior sucesso era *Crying the Chapel*), “Mambo King”, Tito Rodriguez e a lenda do *be bop*, Thelonious Monk. A menos de uma milha de distância, em Boston Road, encontravam-se seis locais com música ao vivo em seis quarteirões, dois dos quais apresentavam jazz (Goodson’s e Apollo Bar), um música latina (Royal Mansion), e os outros três jazz, música latina e *rhythm and blues* em várias combinações (Freddie’s, o Blue Morocco e o Boston Road Ballroom).

Os músicos originários destes bairros cruzaram fronteiras étnicas e raciais sem problema. O grande *salsero* Eddie Palmieri, que cresceu em Hunts Point de pai italiano e mãe portoriquenha, recebeu os seus primeiros estudos musicais na Junior High School 52, formou a sua primeira banda, La Perfecta, com quase tantos músicos negros e brancos como porto-riquenhos, um dos quais, Barry Rodgers, era um miúdo judeu do Sul do Bronx tido por muitos como o maior trombonista da história da música latina.

Figura 2 – Jam session em casa de Arthur Jenkins na Union Avenue no bairro de Morrisania no Bronx em 1956. O trombonista é Barry Rodgers e o pianista é Arthur Jenkins.



Colecção David Karp, Bronx County Historical Society.

Mongo Santamaria – percussionista afro-cubano – beneficiou de uma longa colaboração criativa com músicos de jazz afro-americanos que viviam em Morrisania.

Watermelon Man, o seu êxito mais popular foi uma canção tomada do pianista de jazz Herbie Hancock, que ele descobriu acidentalmente quando Hancock tocava com ele numa actuação da banda Santamaria no Club Cubano Interamericano, um clube social na Prospect Avenue. Santamaria desenvolveu uma relação produtiva com o saxofonista de jazz Bobby Capers, que tocou na sua banda durante oito anos, e a sua irmã, a pianista de jazz Valerie Capers, que compôs muitas canções para o seu repertório. Os Capers, que viviam na Union Avenue, e Hancock, que vivia na Rua 164 perto de Boston Road com o seu companheiro de quarto, o trompetista de jazz Donald Byrd, pertenciam a um numeroso e dinâmico grupo de músicos de jazz afro-americanos que viviam no bairro do Bronx denominado Morrisania, entre eles contavam-se a cantora de jazz Maxine Sullivan, o trompetista Henry ‘Red’ Allen, e os pianistas de jazz Elmo Hope e, por poucos anos, Thelonious Monk. Mas se a música latina cativava a imaginação de muitos músicos afro-americanos, o jazz e o *rhythm and blues* também captavam a atenção de muitos latinos. Ray Mantilla, um percussionista porto-riquenho que cresceu na Beck Street, em Hunts Point, teve os seus momentos musicais mais memoráveis tocando com o grande do jazz Dizzy Gillespie, e, os não menores do Sul do Bronx – Bobby Sanabria e Ray Barretto – incluindo orgulhosamente números de puro *be bop* tanto nas suas gravações, como nas suas actuações públicas. Mas o exemplo mais surpreendente que ouvi encontra-se num conjunto de dois discos intitulado *The Sweeter Side of Latin Soul* que inclui cantores de bandas de salsa, muitos dos quais vindos do Bronx, a cantar *doo wop* com incrível paixão e convicção. Nos bairros em que a música de diferentes tradições se ouvia sair das janelas dos apartamentos, dos carros estacionados, das igrejas, dos bares e clubes sociais, das colunas à porta das lojas de música e de mobiliário, dos piqueniques e das festas de quarteirão, dos encontros informais de congueros e cantores polifónicos urbanos em espaços de passagem, pátios de escolas, parques e terraços de edifícios, as imaginações eram agitadas e as novas identidades musicais surgiam em modos tais que desafiavam as medidas tradicionais de identificação étnica.

Embora o estabelecimento de negros e latinos em Morrisania e Hunts Point tenha ocorrido sobretudo através do mercado imobiliário privado, a construção de habitação pública no Sul do Bronx, que começou em 1950, também contribuiu para a atmosfera multicultural dos bairros dessa zona. Os primeiros projectos de habitação social da zona sul do Bronx: Patterson, Melrose, Bronx River e Bronxdale Houses não só foram belissimamente projectados, meticulosamente conservados, e ocupados por famílias prósperas de veteranos da Segunda Guerra Mundial, como também neles habitava um grupo significativo de brancos de diferentes nacionalidades, assim como negros e latinos. Taur Orange, que cresceu nas Bronxdale Houses em Soundview, descreveu as mães sentadas nos bancos públicos como umas “pequenas Nações Unidas” e Allen Jones, antigo jogador profissional de basquetebol que vive actualmente no Luxemburgo e que cresceu nas Patterson Houses em Mott Haven, descreveu as miúdos brancos do seu bairro como duros, adaptáveis e aptos para o “rap e o *play the dozens* como qualquer miúdo negro”.³

Embora a maioria dos brancos tenha saído no início da década de 1960, os projectos de habitação social do Sul do Bronx, tanto os complexos originais, construídos no início da década de 1950, como os que foram construídos entre meados da década de 1950 e meados da de 60 (o último projecto de habitação do Sul do Bronx, Claremont Village, ficou pronto em 1965), mantiveram a sua multiculturalidade marcada, com negros e latinos a viver nos mesmos edifícios e a partilhar comida, música, passos de dança e estilos de vestuário. Renee Scroggins, que fundou o grupo punk-funk ESG com as suas três irmãs e com o seu vizinho Tito Libran, cresceu nas Moore Houses ao som dos percussionistas latinos que se ouviam próximo do St. Mary's Park:

"Todos os verões... havia algum senhor latino no parque com algumas garrafas de coca-cola, um chocalho e um conjunto de congas a tocar a mesma música 'boom boom boom, tata ta boom, boom boom' ... era o nosso som de verão".⁴

Vickie Archibald, das Patterson Houses, lembra-se de como a dança e a música latinas se tornaram parte integrante das vidas de virtualmente todos os que cresceram no seu complexo.

"Foi no 6º ano que tomei contacto com a música latina. Antes disso ouvia-a porque havia muitos latinos no meu edifício, mas nunca tinha dançado ao som daquela música. Mas à medida que fui crescendo comecei a reparar que cada vez mais negros dançavam ao som da música latina e eram bons! Costumavam dançar semi-profissionalmente no Palladium e noutros locais semelhantes. E nós víamos estes tipos que também viviam em Patterson, talvez com idade para andar no secundário, e nós simplesmente apaixonamo-nos pela música" (in Naison, 2002)

A contribuição dos projectos de habitação social para a criatividade musical no Bronx é um assunto que merece mais atenção do que a que tem recebido. A habitação social no Sul do Bronx, algumas vezes vista como fonte para a precipitada deterioração da área, ao invés estabeleceu o carácter do bairro como um centro de trocas culturais entre negros e latinos e providenciou zonas seguras onde a criatividade musical pôde florescer mesmo quando o desinvestimento público e os incêndios deliberados devastaram os bairros do Bronx no final da década de 1960 e no início da de 70. Todos os projectos de habitação social tinham centros comunitários coordenados por assistentes sociais e líderes de recreação, e muitos destes centros patrocinavam concursos de dança e de talentos onde as bandas, DJ e grupos musicais actuavam. Os directores destes centros, particularmente inovadores, como Arthur Crier das Murphy and Phipps Houses, e Hugh Evans das Mitchell Houses, funcionaram como pontes entre gerações, permitindo que jovens artistas que rimassem sobre ritmos actuassem ao lado de cantores de R&B ou de bandas latinas e de *funk* que mantinham vivas as velhas tradições de virtuosismo instrumental e lírico. Estas actuações decorriam tanto no exterior como no interior. O pátio da escola da PS 18, mesmo à entrada das Patterson Houses, foi palco de memoráveis performances musicais desde a década de 1960 até à de 80, apresentando desde concertos de jazz com o pianista Eddie

Bonnamère acompanhado pelo percussionista latino Willie Bobo até batalhas de DJ com figuras lendárias do hip-hop como Grandmaster Flash e Pete DJ Jones. Grande número de DJ locais se iniciaram em pátios de escolas de bairro social, parques públicos e centros comunitários sendo o mais famoso o Afrika Bambaataa, cujas festas no Bronx River Community Center ajudaram a *jump start* hip-hop nesta secção do Bronx, e o Disco King Mario, cujas lendárias *jams* no Rosedale Park, mesmo em frente das Bronxdale Houses, atraíram milhares de pessoas.

A aprovação das leis de liberalização da imigração em 1965 não só cimentou a importância do Bronx como local de trocas culturais e inovação musical, mas também contribuiu para alargar as zonas de interacção multicultural bem para lá do Sul do Bronx. Uma onda de novos imigrantes das Caraíbas anglófonas entrou no Bronx no final da década de 1960, muitos vindos directamente das ilhas e não de outras zonas da cidade de Nova Iorque. Em vez de se fixarem em Morrisania ou Hunts Point, onde o mercado imobiliário privado estava a ser rapidamente abandonado pelos proprietários e desaconselhado pelos bancos, mudaram-se para edifícios de apartamentos recentemente desocupados, contíguos a Grand Concourse, Jerome e University Avenues, onde os bairros, outrora vedados a negros, perdiam a cada dia moradores judeus e irlandeses, e para casas de duas e três famílias adjacentes a White Plains e Gun Hill Roads no Norte do Bronx, que estavam a ser abandonadas por italo-americanos. Enquanto a saída de alguma da classe média, que deixou espaço para novos imigrantes, era despoletada pela construção habitacional suburbana, ela era também incentivada pela construção de dezenas de milhar de fogos de habitação de custos controlados ao abrigo do programa Mitchell Lama, que criou uma série de novos bairros de classe média nas periferias Norte e Este do Bronx em Soundview e Castle Hill e em Baychesters, onde foi inaugurado o maior projecto cooperativo de construção social do mundo, o "Co-Op City".

As súbitas mudanças demográficas que ocorreram no Bronx entre o final da década de 1960 e o final da de 70, bem como a concentração da construção social nos anos de 1950 e no início dos anos 60, têm sido geralmente apontadas em termos negativos. O ciclo de incêndios criminosos e abandono que destruiu dezenas de milhar de casas nos outrora víçosos bairros do Sul do Bronx, deixando acres e acres de lotes destruídos e desocupados no sítio onde antes havia zonas habitacionais e de comércio, juntou-se ao abandono dos serviços municipalizados das zonas afectadas, deixando as populações que se mantiveram nos bairros destroçadas e traumatizadas, e tornou o Sul do Bronx num símbolo internacional de decadência urbana. Durante estes mesmos anos, dezenas de milhar de famílias móveis prósperas de negros e latinos foram capazes de arrendar apartamentos ou comprar casas em *co-ops* em bairros de rendimento médio outrora inacessíveis, em novos complexos de habitação social subsidiada, e em edifícios de apartamentos e casas deixadas livres por brancos, acompanhadas por milhares de novos imigrantes das Caraíbas que arrendaram ou compraram habitação nas zonas Norte e Oeste do Bronx.

Estas mudanças sociais e demográficas tiveram um efeito poderoso no movimento cultural e musical conhecido como hip-hop, que era bem mais multicultural e geograficamente disperso por todo o Bronx do que a maioria dos académicos tem pretendido reconhecer. Em contraste dramático com as décadas de 1940 e 50, quando a larga maioria dos negros e latinos no Bronx estava confinada por segregação residencial a quatro bairros a Leste de Grand Concourse e a Sul de Tremont Avenue. Mott Haven, Melrose, Morrisania e Hunts Point, na década de 1970, dezenas de milhar de negros e latinos viviam em secções do Oeste, Norte e Sudeste do Bronx que outrora lhes estavam vedadas e continham um número considerável de pessoas vivendo em casas particulares de complexos habitacionais de médio rendimento. Em todas estas comunidades as influências caribenhas eram enormes. Os mais importantes DJ de hip-hop do Bronx, no início deste movimento eram de ascendência caribenha – Clive Campbell (Kool DJ Herc) veio da Jamaica para os EUA em 1967, Kevin Donovan (Afrika Bambaataa) nasceu nos EUA filho de pais jamaicanos, Joseph Sadler (Grandmaster Flash) nasceu nos EUA filho de pais dos Barbados e Carlos Mandes (Charley Chase) nasceu nos EUA filho de pais porto-riquenhos.

Igualmente importante, com a excepção de Grandmaster Flash, estes DJ não começaram as suas carreiras nos bairros abandonados e devastados pelo fogo do histórico Sul do Bronx. Kool Herc realizou as suas primeiras *jams* no centro comunitário do número 1520 de Sedgwick Avenue, um complexo de habitação social de rendimento médio nas franjas do Oeste do Bronx, a um quarteirão do rio Harlem.

Figura 3 – número 1520 de Sedgwick Avenue, onde o DJ Kool Herc realizou as suas primeiras jams.



Fotografia da colecção particular de Joe Conzo.

Afrika Bambaataa deu as suas primeiras festas no Bronx River Community Center, num bairro repleto de casas de uma e duas famílias, separado por um rio e várias pontes das zonas devastadas e queimadas de Morrisania e Hunts Point. Charley Chase começou a apresentar-se no centro comunitário das Murphy Houses, mesmo

a norte do Crotona Park, e nas Phipps Houses, a sul do Jardim Zoológico do Bronx. Enquanto as multidões que vinham a estas festas continham um número significativo de membros de gangues e de miúdos de bairros problemáticos, o facto é que a maioria dos primeiros encontros de hip-hop teve lugar em centros comunitários e em escolas e não em edifícios abandonados ou nas esquinas das ruas. O local mais popular para os encontros de hip-hop no Bronx, no qual todos os artistas importantes actuavam, era a Webster Avenue Police Athletic League na Rua 183, construído como parte de um complexo de habitação social de custos moderados na secção Fordham do Bronx.⁵ Até as sessões ao ar livre decorriam no ambiente relativamente protegido dos complexos habitacionais, e o complexo Mitchell Lama, com polícia e pais por perto, em caso de desacato. Alguns dos mais importantes centros para a realização de eventos de hip-hop no Bronx eram os Mitchell, Millbrook, Mott Haven e Patterson Houses, na secção Mott Haven do Sul do Bronx, Echo Park, na secção West Tremont, Lafayette Morrison e Rosedale Park, ambos em Soundview, e Heffen Park numa secção de Baychester denominada "The Valley" perto de *Co Op City*.

Quando o hip-hop passou aos espaços comerciais, seguiu os padrões da migração e imigração que levaram negros e latinos para fora das suas zonas históricas de fixação. A maioria dos clubes do Bronx onde havia performances de hip-hop localizava-se na Jerome Avenue no Oeste do Bronx (Disco Fever, The Ecstasy Garage, the Hevalo) ou ao longo de Gun Hill Road no Norte do Bronx (T Connection e Stardust Ballroom), em bairros para os quais os negros e os latinos se tinham mudado há relativamente pouco tempo e que contavam com uma numerosa população caribenha. A maioria destes clubes estava situada também perto de linhas de metro, o que permitiu atrair clientes de Manhattan que se sentiam cativados pelo movimento cultural e musical que floresceu no Bronx.

A história que acabei de contar, de como o Bronx pôde ser o local da criatividade musical em dois períodos dramaticamente diferentes da história do bairro, espera servir de modelo para examinar momentos semelhantes na história das cidades por todo o globo. Os movimentos populacionais que juntam pessoas de diferentes tradições culturais em bairros de cidade, sejam resultado de políticas de mercado ou de estado, podem criar novas formas culturais que têm repercussões bem para além das zonas em que emergem. O Bronx, provavelmente mais conhecido pelas múltiplas tragédias que o assolaram do que pela sua criatividade musical, assistiu a uma diversidade racial e cultural sem paralelo nos EUA há mais de 60 anos e reteve essa diversidade através de crises sociais prementes que destruíram vastas secções do Sul do Bronx. Alguma desta resiliência, estou convencido, deve-se a iluminadas políticas de habitação, há muito abandonadas, que localizaram centenas de milhar de fogos de baixo custo e de habitação subsidiada para as classes média e trabalhadora de nova-iorquinos em bairros por todo o Bronx. Quando uma crise de desinvestimento se aliou a uma crise fiscal municipal, provocando o abandono massivo de habitações privadas nos velhos bairros do Bronx, as habitações públicas e subsidiadas não só

criaram zonas residenciais protegidas do ciclo financeiro, como alimentaram novas formas culturais entre a população jovem num bairro que a maioria das pessoas na cidade, e no país, havia descartado.

Assim, depois da exposição ao pior que a globalização e políticas sociais conservadoras podem infligir, o Bronx está vivo, bem, e é ainda um sítio de criatividade musical. O mais acessível no preço, dos cinco distritos da cidade, o Bronx está a experimentar novas ondas de migração, que estão a inspirar uma outra explosão de formas musicais híbridas. À medida que os imigrantes da República Dominicana, da África Ocidental, do México, da América do Sul e do Sul da Ásia vão entrando nos bairros do Bronx, vão fundindo as suas formas musicais indígenas com o que ouvem nas emissões mediáticas e nas ruas do Bronx. Os dois grupos mais populares do Bronx, Aventura e Toby Love, misturaram *bachata* dominicana com hip-hop e R&B, empregando inglês e espanhol, para criar música que se tornou popular em toda a América Latina, assim como nas cidades norte-americanas com grandes populações latinas. Um extraordinário grupo novo, originário do Chile via Chicago, que se fixou no Sul do Bronx, Rebel Diaz, está a contribuir para o ressurgimento do hip-hop político, acompanhado de Patty Dukes e Rephstar, dois jovens MC porto-riquenhos que estilham os papéis tradicionais do género, e por La Bruja, uma MC porto-riquenha que, na grande tradição do Bronx, combina salsa, *reggaeton*, hip-hop, e poesia *dub* jamaicana nos seus álbuns e actuações. A eles se juntarão em breve imigrantes africanos (poetas, cantores e MC) que já actuam em concursos de talentos e em espectáculos por todo o Bronx e por toda a cidade.

Nos bairros do Bronx, a migração e a criatividade musical estão ligadas hoje como há 60 anos atrás. Esperemos que os activistas e as organizações comunitárias possam lutar pela construção de habitações suficientes, ao mesmo que tempo que defendem a existência de nova habitação que chegue, enquanto protegem a habitação subsidiada que ainda existe, que mantenha acessíveis os preços destes bairros. Embora esta seja uma árdua batalha, é encorajador que os pioneiros do hip-hop DJ Kool Herc, Cindy Campbell e Joe Conzo tenham participado activamente na luta para manter o número 1520 da Sedgwick Avenue no programa *Mitchell Lama* de habitação de custo controlado, e para assegurar que os seus actuais inquilinos não sejam forçados a pagar rendas ao custo de mercado. Esta aliança entre agentes culturais e membros das organizações comunitárias, encabeçada por artistas como Rebel Diaz e Patty Dukes, cujo activismo abrange ambos os papéis, pode criar um *momentum* para políticas sociais mais igualitárias do que as que têm dominado Nova Iorque desde a década de 1970, criando novas oportunidades para imigrantes, trabalhadores e jovens de todas as nacionalidades.

"News Flash - 4 de Março de 2008. Graças aos esforços de activistas do hip-hop e defensores do direito a casas por um preço acessível, o New York City Department of Housing and Urban Development parou o processo de venda do número 1520 da Sedgwick Avenue a construtores privados".⁶

Notas

¹ The Drifters, do Harlem, eram o grupo harmónico urbano mais conhecido em Nova Iorque entre os finais da década de 50 e inícios da década de 60. Embora os seus elementos fossem todos afro-americanos, muitos dos seus maiores sucessos, como *This Magic Moment* eram produzidos com ritmos latinos. Joe Bataan, nascido no Este do Harlem filho de pai filipino e de mãe afro-americana, imergiu nas tradições da música latina e tornou-se um dos mais bem sucedidos expoentes do denominado *Latin Soul*. A sua canção de maior êxito era *Ordinary Guy*. Mongo Santamaria era um percussionista afro-cubano e tornou-se na década de 1960 o líder de um dos mais importantes *combos* latinos de Nova Iorque. Muitos dos elementos-chave da sua banda eram afro-americanos e sua canção mais conhecida *Watermelon Man* foi composta pelo pianista de jazz afro-americano Herbie Hancock. Jimmy Castor, um chefe de banda afro-americano oriundo de Washington Heights, liderou um combo denominado The Jimmy Castor Bunch que fundia os metais penetrantes de James Brown com a complexa percussão latina de Tito Puente. A sua canção mais reconhecida *It's Only Just Begun* foi uma das três canções mais utilizadas como samples pelos primeiros DJ de hip-hop do Bronx.

² *The Rucker Tournament* era uma liga de basquetebol de Verão no Harlem, organizada por um assistente social chamado Holcombe Rucker, que atraía jogadores de basquetebol profissionais bem como os mais talentosos jogadores dos bairros da cidade de Nova Iorque. Na década de 1960 milhares de pessoas vinham assistir às finais destes torneios num campo exterior na West 155 Street.

³ *The dozens* às vezes denominada *the dirty dozens* é uma tradição de competição verbal entre homens e mulheres negros que decorre maioritariamente nas esquinas de ruas e outros espaços públicos e que usualmente inclui auto-elogios e insultos. Uma das melhores análises sobre esta tradição foi feita por Robin D.G. Kelley (2004: 123-4). Entrevista com Taur Orange, Bronx African American History Project, 20 de Novembro de 2005, transcrição disponível no Bronx County Historical Society e em Allen Jones com a assistência de Mark Naison, *The Rat That Got Away*, capítulo 13, página 94.

⁴ Entrevista com Renee Scroggins, *Bronx African American History Project*, 3 de Fevereiro de 2006, transcrição disponível no Bronx County Historical Society.

⁵ A Police Athletic League (PAL) era uma instituição fundada por agentes da polícia no Lower East Side de Nova Iorque em 1914 para afastar os jovens da delinquência, envolvendo-os na prática desportiva. Nos anos 1940 havia centros da PAL por toda a cidade de Nova Iorque, incluindo os bairros do Bronx, que promoviam boxe, basquetebol, baseball e atletismo. Ocasionalmente, estes centros abriam as suas portas a grupos culturais que promoviam bailes, peças de teatro e concertos.

⁶ "Bronx Birthplace of Hip Hop Saved - For Now," *New York Observer*, 3 de Março de 2008.

Referências Bibliográficas

- Jones, A. e Naison, M. (2009), *The Rat That Got Away. A Bronx Memoir*, Nova Iorque: Fordham University Press.
- Kelley, R. D.G. (2004), "Looking for the Real Nigga: Social Scientists Construct the Ghetto", in Forman, M. e Neal, M. A., *That's The Joint: A Hip Hop Studies Reader*, Nova Iorque: Routledge.
- Naison, M. (2002), "It Takes A Village To Raise A Child: Growing Up in the Patterson Houses in the 1950's and 1960's: An Interview With Victoria Archibald Good", *The Bronx County Historical Journal*, vol. 40, n.º1 (Primavera 2002).

■ ***Si se puede!***
**Música, músicos e o voto latino na eleição
presidencial americana de 2008**

Jean-Michel Lafleur* e Marco Martiniello**

Resumo Este artigo examina a relevância da cultura popular, e da música em particular, no contexto das sociedades multiculturais pós-migratórias. Pretendemos demonstrar como é que a música e os músicos contribuem – em situações espaço/temporais específicas – para a mobilizar populações de origem migrante. O artigo começa com uma discussão conceptual acerca do papel da música nos grupos étnicos e migrantes e do papel da música e dos músicos nas campanhas eleitorais. Subsequentemente, revemos o caso da campanha presidencial dos EUA em 2008, para mostrar a relevância da produção dos artistas das minorias e o uso político que pode ser feito a partir dela em contextos eleitorais competitivos tais como o dos Estados Unidos.

Palavras-chave Cultura, música, artistas, campanha política, imigrantes, minorias

Abstract This article seeks to examine the relevance of popular culture and music in particular in the context of post-migratory multicultural societies. More precisely, we aim to demonstrate how music and musicians contribute -in specific spatial and temporal settings- to mobilizing migrant origin populations. The article starts with a conceptual discussion on the role of music for ethnic and migrant groups and on the role of music and musicians in electoral campaigns. Subsequently, we review the case of the 2008 US presidential campaign to show the relevance of minority artists' productions and the political use that can be made out of it in competitive electoral contexts such as that of the United States.

Keywords Culture, music, artists, political campaign, immigrants, minorities

* Investigador do Fonds de la Recherche Scientifique (FRS-FNRS), Fulbright Visiting Scholar na City University of New York e investigador do Centre d'Études de l'Ethnicité et des Migrations (CEDEM), Institut des Sciences Humaines et Sociales, Universidade de Liège (JM.Lafleur@ulg.ac.be).

** Director de Investigação do Fonds de la Recherche Scientifique (FRS-FNRS), Professor e Director do Centre d'Études de l'Ethnicité et des Migrations (CEDEM), Institut des Sciences Humaines et Sociales, Universidade de Liège (M.Martiniello@ulg.ac.be).

■ ***Si se puede!***

Música, músicos e o voto latino na eleição presidencial americana de 2008

Jean-Michel Lafleur e Marco Martiniello

Há muito negligenciadas, as questões da participação e da representação políticas dos migrantes e das minorias étnicas oriundas das migrações, são há anos objecto de debates públicos e mediáticos importantes. A tarefa dos sociólogos e dos cientistas políticos, interessados em compreender e explicar melhor os mecanismos de inclusão política dos imigrantes e dos seus descendentes, não é fácil. A questão da participação eleitoral dos estrangeiros e dos cidadãos cujos antepassados são ou foram imigrantes não se deixa apreender facilmente porque as estatísticas disponíveis na matéria são insuficientes e os meios financeiros necessários para a realização de amplas pesquisas, tais como as sondagens à boca das urnas, são escassos.

Ao centrarem-se nas relações entre imigrantes e seus descendentes por um lado, e nas instituições políticas formais por outro, os sociólogos e os cientistas políticos há muito tempo negligenciaram dados relevantes, como a significação política das práticas e das produções musicais dos migrantes e das minorias étnicas ou aquelas que lhes são prioritariamente destinadas. Para a maioria dos cientistas políticos tradicionais, os limites do domínio da política e as fronteiras das instituições políticas coincidem perfeitamente. Não há para eles exercício significativo da política fora das assembleias eleitas, dos cenáculos governamentais e dos partidos políticos, nem faz sentido ou tem interesse interrogar-se acerca da dimensão política da música, ainda por cima para os imigrantes e seus descendentes.

Os especialistas em Estudos Culturais tendem a exagerar a dimensão política das artes e da cultura em geral. Para muitos deles nada pode ser considerado politicamente irrelevante. Desde já, o rap é considerado uma prática de resistência ou de afirmação identitária, qualquer que seja o seu conteúdo e a aproximação defendida pelos artistas.

Este artigo propõe uma “terceira via” fundamentada na ideia de que é interessante e importante examinar a pertinência política das artes populares em geral e da música em particular, no contexto das sociedades multiculturais pós-migratórias (Martiniello e Lafleur, 2008; Lafleur e Martiniello, 2009). De que modo permitem elas, em certas condições espaço-temporais, a uma parte das populações de origem imigrante exprimir posições políticas e mobilizar-se politicamente?

No contexto da participação eleitoral, questionaremos que papel pode desempenhar a música e os músicos na participação política de cidadãos vindos da imigração ou

das minorias étnicas. Podem eles ser utilizados na construção ou no reforço do apoio eleitoral dos candidatos? Que atitudes adoptam os candidatos relativamente aos artistas na campanha?

Pretendemos dar como exemplo as eleições presidenciais americanas de 2008, ao longo das quais a música e os músicos estiveram muito presentes, particularmente através de clips difundidos na Internet e de concertos de apoio principalmente a Barack Obama. Como veremos através de diferentes exemplos, mais particularmente no que concerne ao eleitorado latino, do qual boa parte é oriunda da imigração, os músicos multiplicaram as iniciativas para mobilizar a comunidade.

O artigo é composto por quatro partes. A primeira parte apresenta uma discussão geral sobre a relação entre música, músicos e política, dando especial ênfase ao que se passa nos Estados Unidos. A segunda parte propõe um enquadramento teórico geral que permite dar conta da pertinência dos músicos e da música para a expressão e mobilização política dos imigrantes e das minorias étnicas. Evoca de seguida as tentativas de instrumentalização dos músicos e das músicas “imigradas” para fins eleitorais. A terceira parte confronta este quadro teórico com dados empíricos recolhidos durante a campanha eleitoral que conduziu à eleição do primeiro presidente afro-americano da história dos Estados Unidos. Finalmente, a conclusão delinha as pistas de investigação a prosseguir sobre a relação entre culturas populares e mobilização política no campo dos Estudos Migratórios e Étnicos.

Música e participação política nos Estados Unidos: algumas reflexões gerais

As eleições americanas no século XIX podem ser descritas como momentos de socialização, nos quais os cidadãos (masculinos) se deslocavam às urnas de voto com os seus amigos para disfrutar do entretenimento oferecido pelos candidatos (McGerr, 1986). Na altura, o acto de votar não era encarado como acto de trabalho, mas como oportunidade para conhecer outras pessoas, socializar e discutir negócios (Altschuler e Blumin, 2000). Se bem que o eleitorado fosse mais restrito do que é hoje, a participação nas eleições era também mais elevada do que foi no século XX. Esta constatação levou certos investigadores (Addonizio, Green e Glaser, 2007) a colocar a hipótese de que para aumentar a participação eleitoral hoje não basta centrar-se nas razões que desencorajam a participação eleitoral, mas encarar os benefícios que os eleitores podem retirar da sua presença na assembleia de voto no dia do escrutínio. Para o provar, organizaram um festival musical no dia das eleições, em frente das assembleias de voto em diferentes cidades americanas. Deste modo demonstraram que os ajuntamentos de carácter festivo tinham uma incidência sobre a participação eleitoral.

A analogia com as eleições do século XIX tem as suas limitações. A mais notável é o papel cada vez mais importante da televisão nas eleições americanas após a Segunda Guerra Mundial. Embora a televisão tenha tido uma clara influência nos comportamentos das campanhas eleitorais americanas, alguns investigadores demonstraram as limitações deste meio. Baum constata que, com o aumento do número de canais televisivos à disposição nos lares americanos, as notícias de carácter político e particularmente as eleições presidenciais, entram em competição com os programas de entretenimento (Baum e Kernell, 1999; Baum, 2005). Para Baum, este fenómeno teve como efeito incitar os políticos a reformatar a sua mensagem, para que esta se adapte a um público habituado ao *zapping* quando aborrecido, mas também a expôr-se a programas de entretenimento televisivo, habitualmente consumidos por um segmento menos politizado da população, os mais susceptíveis também a mudar facilmente de preferência partidária.

Neste contexto, em que a televisão se tornou o principal meio utilizado pelos candidatos para chegar aos eleitores, a música desempenha um papel cada vez mais relevante. Constatamos que já nas eleições presidenciais de 1932, Franklin D. Roosevelt escolheu a canção *Happy Days Are Here Again* (ainda actualmente associada às campanhas eleitorais do Partido Democrático) como hino de campanha.¹ Para além do tom e conteúdo optimistas associarem o candidato a uma imagem positiva, o significado político desta canção, importada de uma comédia musical, era limitado. Revelou-se diferente a escolha da canção *Born in the USA* de Bruce Springsteen por Ronald Reagan em 1984.² Quando o candidato republicano à re-eleição viu nesta canção um hino à grandeza do país que governava, não pensou que o seu autor o repudiaria lembrando que ela foi escrita pensando na apatia da América traumatizada pela Guerra do Vietname. Muitos outros artistas tentaram controlar o uso político dos seus trabalhos, nomeadamente Tom Petty, que recusou a George W. Bush a utilização da canção *I will not back down* nas eleições presidenciais de 2000, tendo, permitido que Hillary Clinton a reivindicasse no Partido Democrático aquando das eleições primárias de 2008.³

Podemos perguntar-nos por que motivo introduzem os candidatos a música e se associam a músicos durante a sua campanha e por que razão decidem os músicos apoiar um candidato, e com que impacto.

De modo a compreender o interesse dos candidatos em recorrer à música e aos músicos, poderemos mencionar desde logo o trabalho de Kenneth Burke (1969) sobre a teoria da identificação, a qual, aplicada aos artistas durante as eleições presidenciais americanas, demonstra que, se um segmento da população, particularmente os jovens, se identificar com um artista, esta população irá tender a seguir as preferências políticas do artista.

Para Eyerman e Jamison (1998:163), os movimentos sociais dependem da formação de uma identidade colectiva na qual a música pode desempenhar um papel importante. Segundo estes autores, a música ajudará a criar um sentimento de pertença colectiva que favorecerá a adesão a uma causa em favor de prestações ritualizadas e memórias comuns, às quais faz referência. Lahusen (1996), por sua vez, insiste na função legitimadora dos artistas. Estes últimos, graças ao reconhecimento da legitimidade e da validade das suas opiniões servirão de garantia a uma causa e acção política.⁴

Se aderirmos a estes trabalhos, parece que por um lado a pressão do sistema mediático (particularmente da televisão) incita os actores políticos a simplificar a sua mensagem e a difundi-la em palcos não convencionais, tais como os programas de entretenimento, nas quais os artistas possuem tradicionalmente uma grande legitimidade. Por outro lado, a audiência limitada dos actores políticos tradicionais ligados à emergência de novos actores não sujeitos a eleições (empresas, organizações internacionais...) impele os políticos a recorrer aos artistas, para manter o interesse na participação política, e assim a legitimidade do sistema democrático vigente. Se estas perspectivas permitem entender a razão pela qual os candidatos se apresentam ao lado de artistas nos comícios eleitorais, elas explicam de modo menos satisfatório a razão pela qual o candidato pode escolher apenas uma canção sem se fixar ao lado do artista.

Só através de uma análise mais detalhada sobre o que a música “faz” é que poderemos entender melhor a sua utilidade para um candidato à eleição presidencial em particular. Primeiramente há o som e o ritmo que devem dar uma impressão positiva do candidato, à imagem de *Happy Days Are Here Again* utilizada por Roosevelt. Depois surge a escolha do género musical. Apesar do hip-hop ser apontado pelas suas conotações misógenas e violentas, ainda assim permanece associado a uma juventude urbana, afro-americana desfavorecida. A utilização desta música, ou o apoio aos artistas que a reclamam, numa campanha eleitoral, é também o modo de, por um lado, atingir esta população, e por outro lado, reconhecer a sua especificidade sociocultural. Do mesmo modo, quando John McCain utilizou uma canção de música *country* intitulada *Raisin' McCain* como hino de campanha, ele procedeu à escolha de um género enformado pela ideia de uma América branca, rural e conservadora, embora exista uma facção alternativa de música *country* não conservadora.⁵

De modo mais evidente ainda que o género, o som ou o ritmo, as palavras podem contribuir para modelar a imagem de um candidato, para exprimir poeticamente a sua visão da sociedade ou, mais directamente, o seu programa eleitoral. É o caso de *High Hopes*, onde Frank Sinatra reescreveu as palavras para a campanha de John F. Kennedy em 1960.⁶ Mas é também o caso de *Yes, we can* onde as palavras são retiradas de um discurso escrito por Barack Obama, musicadas por WILL.I.AM com a contribuição de diferentes artistas intérpretes.⁷

Consequentemente encontramos aquilo a que Rolston (2001) chama “*lyrical drift*” ou desvio de palavras e que consiste em retirar o sentido original de uma canção do seu contexto para lhe dar um outro sentido, reinterpretando-a noutra contexto. Foi o que Ronald Reagan tentou fazer com o êxito *Born in the USA*, que levou Bruce Springsteen a reafirmar o contexto no qual esta canção tinha sido escrita. Menciona-remos igualmente que a performance em palco pode também ser um compromisso numa campanha eleitoral.

Relativamente ao papel dos músicos, e dos artistas em geral, em campanhas eleitorais, devemos considerar a sua influência através de actividades não directamente relacionadas com o seu trabalho ou com uma performance. Neste campo, a Ciência Política anglo-saxónica tem estudado há muito o papel de pessoas célebres nas campanhas eleitorais, com base no conceito de “*celebrity endorsement*”, desenvolvido nas Ciências Comerciais que estudam o poder de persuasão das “celebridades” nas decisões de compra. Wood e Herbst (2007) sublinham que, na política como no marketing, as “personalidades” são uma fonte de inspiração, particularmente para os jovens, e podem ter uma influência. Corner (2000) explica o desejo dos políticos em associar-se a indivíduos conhecidos por ocuparem dois espaços distintos: o do político, onde a identidade política da personagem se forja e onde a competência é um critério para o sucesso; e o do público, onde a notoriedade e a empatia desempenham um papel muito mais importante. É neste último, que o eleitorado despolitizado descrito por Baum (2005) pode ser afectado com a ajuda dos artistas.

Um elemento merece ser sublinhado na visão de influência dos artistas, acima descrita. Ele tende a apresentar os grupos sociais, particularmente os jovens, como grupos homogêneos que, unidos pela sua preferência por determinados artistas, poderiam optar por escolhas políticas semelhantes, caso estes artistas os encorajassem a fazê-lo. Esta perspectiva baseia-se na capacidade suposta dos artistas serem, como vimos através dos estudos de Eyerman e Jamison (1998), os “portadores da verdade” no seio dos grupos sociais. Esta capacidade de influência será o resultado de um processo de criação de uma consciência colectiva entre diferentes indivíduos, graças à performance ritualizada da música e das emoções comuns que ela provoca. Para Lahusen (1996), os valores que unem a audiência são uma mais valia que confere aos artistas o privilégio de serem reconhecidos pelo seu público, como detentores de opiniões políticas legítimas.

Antes de abordarmos a questão da música e dos músicos imigrantes na campanha eleitoral de 2008 nos Estados Unidos, apresentaremos um enquadramento teórico que permita apreender as relações complexas entre a música, os imigrantes, as minorias étnicas e a política em situação pós-migratória.

Música e acção política de imigrantes e de minorias étnicas

Propomos, num primeiro momento, um enquadramento teórico geral de modo a destacar a pertinência dos músicos para a expressão e a mobilização políticas dos imigrantes e das minorias étnicas. De seguida evocaremos os processos de instrumentalização dos músicos e das “músicas imigrantes” para fins eleitorais num contexto político particularmente competitivo como é o dos Estados Unidos.

Porque é que quando o fazem, os imigrantes e os seus descendentes, bem como as minorias étnicas e raciais, escolhem a arte em geral, e a música em particular, como forma de expressão, e mesmo como meio de mobilização política?

Podemos apontar seis elementos para responder a esta questão:

1) O uso político da música ou de outras formas de expressão artística pelas minorias étnicas e pelos imigrantes deve sempre ser situado no seu contexto e relativizado. Deve evitar considerar-se que estes grupos recorreram sempre e sistematicamente às artes e à música nos seus processos de mobilização política. Isto seria evidentemente um erro. Afirmar que as artes em geral, e a música em particular, podem ter uma pertinência política e uma função importante na mobilização e participação políticas dos imigrantes e das minorias étnicas é uma coisa, pretender que é necessariamente o caso é outra bem mais contestável. A questão de saber se a música pode ser política em si ou se é apenas o contexto no qual ela é produzida que a torna política, mantém-se pertinente. A este propósito, relembramos que quando o grupo Carte de Séjour remisturou a famosa canção *Douce France* com sonoridades árabes, na década de 1980, vezes se levantaram para protestar contra a reapropriação desta célebre canção popular francesa por uma parte da juventude de origem imigrante.⁸

2) Podemos formular a hipótese de que quando os caminhos convencionais de participação política são fechados ou restringidos, as artes e a música podem tornar-se os únicos meios explícitos ou implícitos de expressão política. Sob este ponto de vista, o exemplo dos negros americanos na época da segregação é esclarecedor. Excluídos da vida política convencional e sem direitos políticos, encontraram na música e na literatura os meios de expressão e de mobilização política. Assim, mesmo que o blues e o jazz não possam ser considerados como música política, há numerosos exemplos para mostrar como estes estilos musicais permitiram contestar o sistema de *apartheid* em vigor nos Estados Unidos, ou resistir-lhe. Uma das primeiras canções de temática política de jazz e *blues*, foi a famosa *Strange Fruit* de Billie Holiday que é um comovente poema de intervenção acerca do linchamento de que eram muito frequentemente vítimas os negros do “sul profundo” (Margolick, 2000).⁹

3) Mesmo quando os espaços de participação política convencional são abertos, as artes e a música podem ser de considerável importância política. Muito se tem fa-

lado acerca do desinteresse dos jovens, de qualquer origem possível, em relação à política. Alguns chegam mesmo a argumentar que enfrentamos uma geração de ignorantes a quem as questões sociais não suscitam qualquer interesse. No entanto, quando olhamos para o rap, por exemplo, constatamos que muitos destes jovens *rappers*, oriundos de minorias imigrantes ou étnicas têm um discurso lúcido e construído assim como opiniões políticas claras. Estes jovens são atentos relativamente às instituições políticas, que reconhecem como distantes, e expressam o seu ponto de vista ou contestam o sistema instalado em geral, assim como as discriminações étnicas e raciais das quais se consideram vítimas, através da música. Ela torna-se, então, o meio privilegiado para as suas reivindicações políticas.

4) O uso da música não se substitui necessariamente à participação política convencional. Enquanto que Doc Gyneco se disponibilizou para apoiar a campanha de Nicolas Sarkozy, Joey Starr usou o seu rap para encorajar a camada juvenil suburbana a recensear-se, de modo a impedir a eleição a Presidente da República do ex-ministro francês do interior. Na penúltima eleição presidencial americana, assistimos aos esforços infrutíferos de Bruce Springsteen, recorrendo à sua popularidade, no sentido de impedir a re-eleição de George W. Bush.

5) A música desempenha muitas vezes um papel de tal modo determinante nos movimentos sociais e políticos que, por vezes, se torna difícil afirmar se a música é um meio de expressão política ou se a mobilização política é uma condição da produção artística. Por exemplo, o movimento para os direitos civis nos EUA nas décadas de 1950 e 1960 é simultaneamente um movimento sócio-político e um movimento artístico no qual as formas musicais específicas desempenharam um papel importante (o *folk* de Pete Seeger ou Joan Baez, o soul de Curtis Mayfield e outros e o rock dos MC5, etc.).

6) Os recursos sociais e económicos que as minorias podem mobilizar, explicam parcialmente o tipo de expressão artística que mais facilmente será utilizado para fins políticos. A música pode ser performada sem instrumentos ou com equipamento limitado e barato, ao contrário do cinema, por exemplo, que necessita de recursos financeiros e sociais dificilmente acessíveis. Actualmente, o desenvolvimento da Internet permite a qualquer um colocar mensagens em sítios específicos como o *My Space* ou o *YouTube*. De um modo geral, algumas formas de arte chegam mais facilmente a um grupo maior de indivíduos do que outras. Assim, o músico emigrante sem documentos pode ter a sua própria visibilidade como um artista na tela, independentemente do seu estatuto legal ou da sua capacidade financeira. Um bom exemplo é-nos fornecido pelo músico boliviano William Sandoval, “líder” de uma parte dos imigrantes não-documentados na Bélgica, cujo sítio musical permite divulgar música e mensagens políticas.

Acting in concert. Music, Community and Political Action (1998), do politólogo Marcos Mattern, apresenta uma tipologia interessante de acção política na música popular:

1) A música pode inscrever-se numa acção política de confrontação, representando forma de resistência, oposição e luta contra o poder estabelecido. Exemplos deste tipo de acção são as canções de protesto da década de 1960, a música dos americanos negros na sua luta contra o sistema de Jim Crow, e o *reggae* britânico da década de 1980. Os músicos da imigração caribenha criticaram as injustiças e a opressão de que eram vítimas. Lutaram por uma mudança radical das relações de poder na sociedade, contra o racismo e a extrema-direita e por uma harmonia interracial. No uso conflictual, a música é considerada um acto de militância, no qual opressores e oprimidos, o bem e o mal, são identificados no quadro de um jogo de soma nula. Este tipo de utilização da música pode mediatizar uma causa, encorajar minorias despolitizadas a voltar à acção política, e contribuir para influenciar políticas públicas. Em contrapartida, a confrontação através da música pode reforçar a posição dos actores envolvidos, sublinhando a clivagem entre opressores e oprimidos, embora o modelo dicotómico ignore zonas cinzentas e fluidez entre os grupos.

2) A música pode ter uma função deliberativa, estimulando reflexão sobre a identidade colectiva do grupo minoritário e a negociação desta com a de outros grupos. Há muitos estudos sobre o papel da música na afirmação da identidade nas comunidades de imigrantes e nos grupos étnicos. Viesca (2004), destacou o papel das produções musicais de fusão latina no *Greater Eastside of Los Angeles*. A música (que o grupo Aztlán Underground representa), mistura sons antigos do folclore mexicano com sonoridades mais contemporâneas do hip-hop norte-americano, para criar um estilo musical próprio, exprimindo as raízes das comunidades de Chicago, da comunidade Chicana e a sua marginalidade na era da globalização.¹¹ Os debates que abalaram o mundo do hip-hop demonstram a função deliberativa da música. Há pouca uniformidade no movimento constituído por diferentes correntes que podem distinguir-se pelas suas análises políticas, posições relativamente à questão racial, à imigração, sexismo, etc. Debates que ajudam a dar sentido às identidades colectivas e utilizam a música como vector.

3) A música inscreve-se numa acção pragmática no momento em que os músicos se reagrupam para organizar um evento especial para alcançar um resultado preciso. Os melhores exemplos desta categoria são os concertos do *SOS Racisme* em França, os concertos de *Live8* promovidos por Bob Geldof, os *Concertos 0110* na Bélgica em 2006, os *Live Aid*, o *Farm Aid*, o Concerto para Bangladesh, o concerto Belgavox a favor da unidade da Bélgica em 2009,¹² etc.

As três formas de acções políticas através da música não se excluem mutuamente e não se relacionam particularmente com as minorias de origem imigrante. No entanto, a tipologia constitui um bom ponto de partida para examinar como os imigrantes e seus descendentes, bem como as minorias étnicas, podem ser actores políticos e agentes artísticos, a fim de melhorar a sua posição na sociedade.

Teremos em conta tentativas de instrumentalização dos músicos e da música 'imigrante' para fins eleitorais. É necessário medir o desafio que representa o voto dos cidadãos imigrantes e das minorias étnicas. Nos EUA, os candidatos desenvolvem estratégias para seduzir as diferentes minorias, ou para não as chocar. O eleitorado latino tem aumentado fortemente, nos Estados do sul e noutros Estados-chave para a política americana. Ter sucesso eleitoral, a nível regional e nacional, sem o apoio dos eleitores latinos torna-se difícil, pela demografia e pelas peculiaridades do sistema eleitoral americano. Nos países europeus, o peso eleitoral dos cidadãos de origem imigrante pode ser notável em certos países, regiões e cidades. A promoção de políticos de origem imigrante tem sido o meio utilizado por alguns partidos, para tentar angariar o apoio eleitoral dos cidadãos de origem imigrante.

Pensamos que certas formas de músicas populares e a capacidade de expressão dos músicos vindos da imigração e das minorias étnicas contribuem para a mobilização eleitoral. Artistas e suas produções culturais, podem fazer parte de uma estratégia de instrumentalização política visando orientar o voto dos cidadãos provindos da imigração e das minorias étnicas para certos partidos ou candidatos. A instrumentalização pode ter origem na iniciativa dos artistas integrados na estratégia eleitoral de um candidato; ou ser orquestrada pelos responsáveis da campanha eleitoral de certos candidatos.

O caso das eleições presidenciais dos EUA em 2008

Apesar de historicamente envolvidos nas campanhas eleitorais dos EUA, os artistas parecem ter dado nova dimensão à sua presença na eleição de 2008 com contribuições financeiras extremas feitas pelos próprios artistas, canções compostas em honra dos candidatos, demonstrações de apoio explícito na imprensa ou em acontecimentos culturais. Debruçar-nos-emos sobre o papel que desempenharam na campanha realizada por Barack Obama dando particular atenção aos artistas latinos.

De acordo com a imprensa, escreveram-se não menos de mil canções de apoio, conhecidas ou desconhecidas, a Barack Obama. Levaria mais de 50 horas ouvi-las todas no sítio do YouTube¹³ [Les Inrockuptibles, 2008]. Se o envolvimento dos artistas nas campanhas eleitorais americanas parece ter assumido novas proporções com o advento do candidato Obama, o fenómeno inscreve-se, contudo, numa tradição de activismo político de cantores de protesto americanos (da qual o período da Guerra do Vietname parecia, até aqui, ser a idade de ouro).

Antes de considerarmos a mobilização dos artistas a favor de Barack Obama, sublinhamos a importância dos dois mandatos do Presidente Bush para o despertar da consciência política de muitos artistas. Quer pertençam aos estilos musicais conhecidos como contestatários, como o rock independente, ou à música *country* associada

no imaginário colectivo à América conservadora, numerosos artistas posicionaram-se abertamente contra a política externa do Presidente Bush. As tomadas de posição valeram vivas críticas a certos grupos, como o grupo feminino de música *country* Dixie Chicks, mesmo entre o seu público tradicional.

Na campanha presidencial de 2004 dois artistas, que mais tarde se envolveram na campanha de Obama, Sheryl Crow e Bruce Springsteen, tinham já apoiado o candidato democrata John Kerry no seio de um colectivo de artistas agrupados sob o acrónimo *Vote for Change*. Esta campanha que verá um certo número de concertos organizados nos estados decisivos para a eleição presidencial saldar-se-á contudo numa desilusão. Para artistas tais como John Fogerty (líder de Creedence Clearwater Revival) *"extremamente desiludido por ver que a maioria das pessoas esqueceu o que se passou no Vietname"* (Le Soir, 2008:35),¹⁴ o envolvimento fracassado no Iraque levaria o eleitorado americano a sancionar George W. Bush em 2004. Não foi o caso, mas este episódio revela, como sublinha Dave Matthews, que para os artistas apoiantes de Kerry em 2004, *"a motivação era verem-se livres de Bush, opondo-se a tudo o que ele representasse"* (Rolling Stone, 2008a) mais do que apoiar o projecto político do candidato Kerry.

Paralelamente ao envolvimento fracassado no Iraque, um acontecimento dramático contribuiu para reunir artistas contra G.W. Bush: o furacão Katrina que, deflagrando sobre Nova Orleães, revelou falhas do governo vigente dando lugar a uma vaga de solidariedade liderada por artistas como Bruce Springsteen, que organizou um concerto de solidariedade a favor das vítimas, ou Brad Pitt, que se envolveu na reconstrução de bairros desfavorecidos. No final do segundo mandato de Bush, Brad Pitt conseguiu mobilizar uma quantidade de artistas contra ele. É em parte sobre esta insatisfação que o sucesso de Barack Obama se vai, com os artistas, progressivamente construindo.

De forma diferente da campanha em torno do candidato Kerry, os artistas que apoiaram Obama retomaram a sua mensagem sobre mudança. Não se trata mais de oposição ao adversário republicano e ao que ele representa, antes aderir aos valores do candidato democrata promovendo uma nova visão para os EUA. Sheryl Crow subescreve-o ao declarar ao jornal suíço Le Matin (2008), que *"a vitória de Obama é um imperativo, só ele pode oferecer ao meu país a mudança que ele necessita"*.¹⁵ O próprio Obama explica porque tantos artistas aderiram à sua mensagem política: *"Os músicos e, de um modo geral, as pessoas criativas, são talvez mais propensas às ideias de mudança, ou em todo o caso mais receptivas – cientes de não se contentar com o que existe, mas de ir adiante"* (Rolling Stone, 2008b).

Entre as iniciativas tomadas por artistas, a mais significativa consistiu em demonstrar publicamente o seu apoio ao candidato através de canções, num concerto, na imprensa, ou na Internet. Dave Matthews, por exemplo, enviou a 04.10.2008, véspera

da *Super Terça-feira*, um e-mail a não menos de um milhão de endereços electrónicos de fãs coleccionados ao longo dos anos (Rolling Stone, 2008a). Bruce Springsteen, por sua vez, publicará uma carta em Abril de 2008 no seu sítio da Internet na qual declara o seu apoio porque “*ele fala à América que eu imagino na minha música há 35 anos, uma nação generosa com uma cidadania disposta a enfrentar problemas subtis e complexos*” (USA Today, 2008).

Se considerarmos as centenas de artistas, conhecidos ou menos conhecidos, que enviaram uma mensagem semelhante aos seus fãs, acontece que milhões de potenciais eleitores possam ter recebido, directa ou indirectamente, encorajamento para votar em Obama. As sondagens conduzidas por empresas privadas e as investigações dirigidas por universitários divergem quanto à capacidade que as personalidades conhecidas têm para influenciar o voto dos eleitores (Wood e Herbst, 2007:147). Uma sondagem sobre a influência do apoio da mais célebre animadora de televisão americana Oprah Winfrey indica que 60% dos inquiridos consideraram este apoio útil a Obama, enquanto que 69% declararam que o seu próprio voto não iria ser influenciado por esse apoio (Pew Research Center, 2007).

Para além dos apelos públicos ao voto no candidato, numerosos artistas exprimiram-se através da música. Sheryl Crow, mudou o seu *Are you strong enough to be my man?* para *Are you strong enough to be my president?* Houve canções, inteiramente novas, compostas, como a canção pop *I Got a Crush... On Obama*, por Amber Lee Etinger, conhecida por *Obama Girl*, que em menos de três semanas foi visionada por mais de 2.000.000 de internautas no sítio do YouTube (USA Today, 2007).¹⁶

A produção musical mais mediatizada pertence a um género que mistura o discurso político e o acompanhamento musical. *Yes We Can*, produzida pelo músico afro-americano WILL.I.AM a partir de um discurso de Barack Obama, proferido a 08.01.2008 em New Hampshire, após a sua derrota nesse Estado, com acompanhamento de guitarra, foi retomada por uma série de personalidades do mundo do espectáculo, como Scarlett Johanson e Herbie Hancock.¹⁷ O excerto, tornado público sob a forma de vídeo, será visionado 16.000.000 de vezes entre Fevereiro e Julho de 2008 no sítio do YouTube (Rolling Stone, 2008c). Ainda que seja impossível medir o impacto deste vídeo sobre a escolha dos eleitores, este acontecimento da campanha, largamente ecoado pelos média, ensina-nos pelo menos duas coisas. Por um lado a Internet desempenha um papel importante (24% dos americanos com mais de 18 anos seguiu regularmente a campanha eleitoral (Le Soir, 2008b)), para Obama e numerosos artistas, como WILL.I.AM, a *web* revelou-se a maneira mais directa, rápida, e menos dispendiosa, para se dirigirem aos cidadãos americanos, permitindo fazer do indivíduo um cidadão activo na campanha pois com este vídeo, “*tu podes escolher se queres ou não enviá-lo ao teu amigo, ou se queres ou não vê-lo. As regras mudaram por causa da Internet*” (Rolling Stone, 2008c). Por outro lado, esse episódio demonstra que as iniciativas artísticas independentes da campanha podem depois

reaparecer no núcleo da propaganda oficial do candidato. Ele próprio acabou por integrar este vídeo no seu sítio on-line de campanha.

Para além das declarações públicas e produções artísticas visando colocar-se a favor de Barack Obama, muitos artistas manifestaram o seu apoio durante as actuações. Os encorajamentos ao voto em Obama, e a projecção da sua imagem em ecrã gigante pelo artista de hip-hop Jay-Z durante a digressão, ou o uso por Michael Stipe, dos R.E.M., de uma t-shirt com a efígie do candidato durante os seus concertos, ilustram-no. Madonna expressou a sua inclinação pela causa democrática, ao atacar o candidato McCain, que comparou a Hitler num dos seus espectáculos. Foo Fighters ou Jackson Browne, pediram explicitamente a John McCain que deixasse de utilizar os seus excertos sem autorização, no quadro da campanha eleitoral. As denúncias públicas aparecem como grande apoio a Obama.

As digressões musicais organizadas especialmente para as eleições foram numerosas. Tiveram muitas vezes por mensagem oficial a promoção da participação dos jovens. A digressão *Get Out and Vote 08*, foi organizada por um colectivo de artistas em parceria com a associação *Rock the Vote*, que há cerca de 20 anos encoraja jovens a participar nas eleições por intermédio dos artistas. Note-se que numerosos artistas que participam nesta digressão tinham expresso o seu apoio ao candidato. O mesmo se verificou com a *Hip-hop Summit Action Network Association*, que organiza concertos gratuitos para quem está prestes a inscrever-se nas listas eleitorais. Russell Simmons, seu líder, vedeta do hip-hop apoia Obama. Estes acontecimentos merecem destaque. Sabemos que foram contabilizados 2.000.000 eleitores a mais do que em 2004, de 18-29 anos, para atingir a afluência de 51% que não se verificava desde 1972 (Rock the vote, 2009).

No que respeita os cidadãos latinos, onde a mobilização eleitoral é historicamente baixa, com a notável excepção dos cubano-americanos (Lafleur, 2005), foram tomadas várias iniciativas por membros da comunidade no sentido da promoção do recenseamento eleitoral. Um dos videoclipes em espanhol mais célebre da campanha, *Podemos con Obama*, resume bem a questão na sua introdução: nas presidenciais de 2004, o presidente Bush venceu por 3.500.000 votos de diferença, mas 8.000.000 de latinos com direito de voto não lhe deram uso. Se se mobilizar esta população pode fazer-se a diferença.

No caso do eleitorado latino como no dos jovens, constatamos que a eleição presidencial de 2008 introduziu profundas mudanças. Uma sondagem do Pew Hispanic Center (2008a) indica que a participação dos latinos progrediu em 12 dos 15 estados onde foi possível comparar a afluência às eleições primárias democratas de 2004 e de 2008. No Estado da Califórnia, o eleitorado latino representou 30% dos participantes nas primárias democratas em 2008, ainda que não represente mais do que 16% em 2004. A mesma sondagem indica que os latinos apoiaram mais a candidata Clin-

ton que Obama. Durante a eleição presidencial, contudo, 67% dos latinos apoiaram o candidato democrata, contra 31% para John McCain (Pew Hispanic Center, 2008b). Os resultados são ainda mais surpreendentes, já que, aos olhos da comunidade latina, Obama parece ter partido com desvantagens relativamente aos candidatos WASP.¹⁸ A candidata Clinton podia contar com o balanço positivo do marido durante os seus dois mandatos presidenciais junto da comunidade latina. Comentadores sublinharam a dificuldade de certos eleitores latinos votarem num candidato afro-americano. O presidente Bush tinha conseguido, em 2004, granjear uma porção significativa do voto latino a favor do partido republicano (acima de 40%). Por último, o candidato McCain, autor de um projecto de reforma da política migratória no Parlamento com John Kerry, criou boa impressão no seio da comunidade.

Embora a reforma da política migratória tenha certamente contribuído para politizar a população latina tradicionalmente menos activa, as numerosas iniciativas vindas da própria comunidade contribuíram para o aumento da afluência. Um membro latino dos órgãos dirigentes do partido democrático (*Democratic National Committee*) apoiante de Hillary Clinton, pôs de pé o projecto *Casablanca* (Casa Branca), cujo princípio foi reunir 8.000 voluntários para encorajar os latinos a inscrever-se como eleitores (El Mundo, 2007).

Outra militância foi a mobilização de artistas da comunidade, que à imagem dos artistas WASP ou minoria afro-americana, multiplicaram iniciativas para encorajar latinos a votar (*endorsement*, concertos de apoio, produções musicais, etc.). O cantor porto-riquenho Ricky Martin declarou em comunicado de imprensa difundido pela equipa de Clinton, que ela “*está continuamente empenhada em responder às necessidades da comunidade latina*” (Latina Lista, 2008). Quer se tratasse de artistas de rock como Juanes ou de estrelas da música norteña como Los Tigres del Norte, muitos artistas exortaram os seus fãs a inscrever-se como eleitores durante os concertos. A vedeta do merengue dominicano Juan Luis Guerra e os *rockers* mexicanos Mana participaram num concerto de apoio organizado em Miami, em Março de 2008, intitulado *Ya Es Hora* (“É hora”), destinado a convencer latinos a votar. As estrelas da fusão latina do Spam All-Stars realizaram na Florida um concerto de apoio a Obama, que juntou 16.000 pessoas. Artistas latinos de diferentes origens nacionais e pertencendo a diferentes estilos musicais, contribuíram para mobilizar um eleitorado latino, também ele extremamente diversificado. Vindos da comunidade mexicana tradicionalmente democrata mas próxima dos Clinton, ou da comunidade cubana tradicionalmente republicana, os artistas, de cada estilo musical apoiaram Obama.

O paralelismo de estratégias adoptadas pelos artistas latinos e de outros grupos ou comunidades, irá mesmo mais longe com a realização de um vídeo que junta 24 personalidades latinas num clipe colocado no sítio do YouTube, *Podemos con Obama*.¹⁹ Os propósitos do realizador, Andres Levin, membro do grupo funk cubano Yerba Buena, confirmaram que “*vendo o poder e o efeito do vídeo [de WILL.I.AM], eu pensei que*

era algo que eu próprio podia fazer” (Miami Herald, 2008). Este *clip* musical, tal como o do realizador colombiano Andrés Useche, *Si se puede cambiar* (“Sim nós podemos mudar”),²⁰ o clipe *Viva Obama* de estilo *mariachi*,²¹ e o clipe de estilo *reggaeton* *Como se llama* (Como se chama),²² serão consultados várias centenas de milhar de vezes em poucas semanas.

Viva Obama e *Como se llama* são obra de Miguel Orozco, que em 2007 aderiu à mensagem do candidato Obama e fundou o sítio www.amigosdeobama.com onde o objectivo é “*...utilizar os novos meios para tornar realmente conhecido o senador Obama entre os latinos e partilhar a sua história entusiasmante*” (WebWire, 2008). Ao diversificar estilos musicais e utilizar códigos linguísticos “*spanglish*”, Orozco enviou uma mensagem unificadora em torno do candidato Obama dirigida a uma comunidade latina caracterizada pela diversidade das suas origens nacionais, do seu percurso migratório, e das suas afinidades culturais. Contrariamente à canção de campanha em espanhol da candidata Clinton, intitulada *Hillary, Hillary Clinton*, que esta encomendou ao artista Johnny Canales,²³ os êxitos produzidos por Orozco só foram oficialmente utilizados por Obama depois de sua equipa de campanha os ter solicitado (Wall Street Journal, 2007).

Este último elemento permite-nos sublinhar que, ainda que tenhamos apresentado os artistas enquanto actores autónomos até aqui, a música e os artistas foram igualmente utilizados pelo candidato na sua estratégia eleitoral. Já mencionámos a presença de artistas alinhados por Obama durante os seus encontros eleitorais e a organização de concertos a seu favor. Se a recuperação da peça de WILL.I.AM no sítio da Internet de campanha é um exemplo evidente do uso estratégico da música, a convenção de Denver, onde Barack Obama era oficialmente designado candidato pelo partido democrático constitui o momento onde o uso da música foi mais espectacular. As performances musicais mobilizaram os 75.000 espectadores presentes. Com um orçamento de vários milhões de dólares, o evento teve o intuito de convencer uma grande parte da população americana. Segundo observadores, são com efeito as contribuições de artistas como Melissa Etheridge, que recuperou os êxitos de Bob Dylan ou de Bruce Springsteen, mais do que os discursos políticos que reterão a atenção dos espectadores (Forbes.com, 2008).²⁴ Estes concertos contribuíram, evidentemente, para o crescendo da tensão do público até ao discurso de Barack Obama.

A partir deste acontecimento, como de muitas das prestações do candidato, a sua entrada em palco, será acompanhada por uma canção do grupo irlandês U2, *City of Blinding Lights*. Para além do valor artístico podemos perguntar porque utiliza Obama um grupo irlandês para abrir os seus encontros quando uma quantidade de artistas americanos lhe ofereceram o seu apoio. Certos observadores sublinham a notoriedade destas peças, mas também o carácter vago das palavras que podem adaptar-se a todas as causas (Globe and Mail, 2008). Porém, é necessário pers-

pectivar a escolha na estratégia dos políticos, de simplificar a mensagem, e de se associar aos artistas para suscitar o interesse do cidadão pela política. A escolha de um grupo como os U2, conhecido pela sua luta para a redução da dívida do terceiro mundo, parece ser particularmente apropriada, dado o carácter pouco controverso, para o grande público, dos seus compromissos políticos.

Sublinhamos o sucesso do candidato Obama junto dos artistas norte-americanos nas suas qualidades como orador. Como Bada observa, encontramos nos discursos de Barack Obama a musicalidade dos sermões dos líderes religiosos afro-americanos (2008). A qualidade, para além da utilização estratégica da música e dos artistas, contribuiu para atrair multidões como poucos homens políticos conseguiram até então.

Conclusões

A análise do papel dos artistas na campanha eleitoral americana de 2008, permite sublinhar limites no uso dos artistas e da música nas campanhas eleitorais. É difícil medir precisamente o impacto de uma canção ou da presença de um artista que apoie um candidato nos resultados eleitorais. Demonstrámos que certas categorias de eleitores, como os jovens ou os latinos, foram particularmente encorajadas a votar nas últimas presidenciais. Mesmo que os resultados indiquem uma mobilização histórica deste eleitorado, não é possível determinar a importância e o papel da música e dos artistas. O ressurgimento da mobilização política dos artistas e a atenção que obtiveram junto dos candidatos, confirmam a nossa ideia de que é conveniente prosseguir o estudo do fenómeno. A nossa análise da campanha americana de 2008 demonstrou a importância da Internet na comunicação com o público, tanto para os candidatos como para os artistas. Muitas das produções culturais que referimos foram, graças à Internet, visionadas por vários milhões de pessoas sem o controlo dos candidatos. Este elemento introduziu uma diferença fundamental relativamente às campanhas tradicionais, nas quais os candidatos decidiam das suas aparições com os artistas e da escolha da música na sua campanha eleitoral.

A questão das relações entre os imigrantes, os seus descendentes, as minorias étnicas e a política impôs-se como uma temática de investigação tão importante quanto outras; numerosos estudos foram realizados sobre diferentes aspectos da sua mobilização, participação e representação políticas. No entanto, muitas questões ficam por explorar. Ao estudar a pertinência da música e dos músicos na vida política dos imigrantes e das minorias étnicas, nós tentámos demonstrar que existe interesse em ir além das abordagens clássicas da participação política dos imigrantes, e encarar com seriedade as relações entre as produções culturais minoritárias e a expressão política.

O nosso trabalho, não conduzindo a qualquer generalização, permite fazer um apelo a uma nova agenda de pesquisas sobre as relações entre cultura e política nas sociedades pós-migratórias e multiculturais, e assim restabelecer de maneira inovadora uma das mais antigas questões da história do pensamento social, político e antropológico.

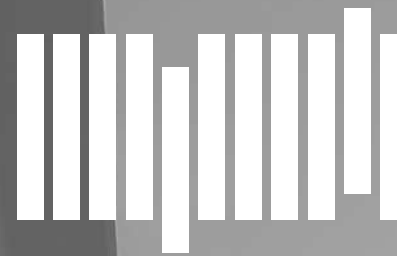
Notas

- ¹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gqsT4xnKZPg>, acessado a 09.09.2009.
- ² Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=Z11e4W8mF60>, acessado a 09.09.2009.
- ³ Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=P93cl_u1mng, acessado a 09.09.2009.
- ⁴ É interessante estabelecer a ligação, como fazem Hague, Street et Savigny (2008), desta literatura aos trabalhos sobre pós-democracia. Segundo Crouch (2004), apesar da existência de instituições democráticas, a pós-democracia caracteriza-se pela gestão do [que é] político pelas elites sem prestar contas aos cidadãos. Num tal sistema, o recurso aos artistas na esfera política visa manter a ilusão de participação política [cuja eficácia é portanto sensivelmente reduzida], procurando estimular o interesse dos cidadãos.
- ⁵ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=qmKglTJeJfg>, acessado a 09.09.2009.
- ⁶ Disponível em http://www.youtube.com/watch?v=eZp_8XCDYvM, acessado a 09.09.2009.
- ⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jjXyqcx-mYY>, acessado a 09.09.2009.
- ⁸ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=bNLoxJPZqzM>, acessado a 09.09.2009.
- ⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=h4ZyuULy9zs>, acessado a 09.09.2009.
- ¹⁰ Disponível em <http://www.williamsandoval.com>, acessado a 09.09.2009.
- ¹¹ Disponível em <http://www.myspace.com/aztlanunderground>, acessado a 09.09.2009.
- ¹² Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=sgFclij92Cg>, acessado a 09.09.2009.
- ¹³ Disponível em www.youtube.com, acessado a 09.09.2009.
- ¹⁴ Todos os excertos de notícias ao longo do artigo foram tradução dos autores
- ¹⁵ Ênfase dada pelos autores
- ¹⁶ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wKsoXHYICqU>, acessado a 09.09.2009.
- ¹⁷ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=jjXyqcx-mYY>, acessado a 09.09.2009.
- ¹⁸ Sigla para White, Anglo-Saxon and Protestant, ou seja, "Branco, Anglo-Saxónico e Protestante"
- ¹⁹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wuXqy40F4Co>, acessado a 09.09.2009.
- ²⁰ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=ky8Hvq-F0U>, acessado a 09.09.2009.
- ²¹ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=0fd-MVU4vtU>, acessado a 09.09.2009.
- ²² Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=mgBbmBLGiQE>, acessado a 09.09.2009.
- ²³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=wNvuuG309s>, acessado a 09.09.2009.
- ²⁴ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=tNgxdQkDcu8>, acessado a 09.09.2009.

Referências Bibliográficas

- Addonizio, E.M., Green, D.P. e Glaser, J. M. (2007), "Putting the Party Back into Politics: An Experiment Testing Whether Election Day Festivals Increase Voter Turnout", *PS*, Outubro, pp.722-27.
- Altschuler, G. C. e Blumin, S. M. (2000), *Rude Republic: Americans and their Politics in the Nineteenth Century*, Princeton: Princeton University Press.
- Bada, V. (2008), *La rhétorique de Barack Obama et sa place dans la tradition oratoire africaine-américaine du 18e siècle à aujourd'hui*, Seminar CEDEM, 26.11.2008.
- Baum, M.A. (2005), "Talking the Vote: Why Presidential Candidates Hit the Talk Show Circuit", *American Journal of Political Science*, vol.49, n.º2, pp.213-34.
- Baum, M.A. e Kernell, S. (1999), "Has Cable Ended the Golden Age of Presidential Television?", *American Political Science Review*, vol.92, n.º4, pp.99-114.

- Burke, K. (1969), *A Rhetoric of Motives*, Berkeley: University of California Press
- Corner, J. (2000), "Mediated Persona and Political Culture", *European Journal of Cultural Studies*, vol.3, n.º3, pp. 386-402.
- Crouch, C. (2004), *Post-democracy*, Cambridge: Polity Press.
- El Mundo (2007), "Los democratras buscan un «ejército» de latinos para ganar", [disponível em http://www.elmundo.es/papel/2007/11/15/mundo/2261267_impresora.html, acessado a 03.06.2009].
- Eyerman, R. e Jamison, A. (1998), *Music and Social Movements. Mobilizing Traditions in the Twentieth century*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Forbes.com (2008), "For Democrats, Music Motivates the Masses" [disponível em: <http://www.typepad.com/t/trackback/575467/32826694>, acessado a 16.04.2009].
- Globe and mail (2008), "U2 is not Enough to close Obama's TV Deal" [disponível em: <http://www.theglobeandmail.com/servlet/story/RTGAM.20080828.wdoyle28/BNSStory/Entertainment/?page=rss&id=RTGAM.20080425.wwoman25l>, acessado a 17.04.2009].
- Hague, S., Street, J. e Savigny, H. (2008), "The Voice of the People? Musicians as Political Actors", *Cultural Politics*, vol.4, n.º1, pp.5-23.
- Lafleur, J.-M. (2005), "«Bienvenidos a Miami?» La politique cubaine américaine de 1959 à 2004", *Revue Européenne des Migrations Internationales*, vol. 21, n.º3, pp.149-77.
- Lafleur, J.-M. e Martiniello, M. (orgs.) (2009), *The Transnational Political Participation of Immigrants. A Transnational Perspective*, Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Lahusen, Christian (1996), *The Rhetoric of Moral Protest*, Nova Iorque: Walter de Gruyter.
- Latina Lista (2008), "Spanish Music Artists Continue the Endorsement Split Between Clinton and Obama" [disponível em: http://www.latinalista.net/palabrafina/2008/05/spanish_music_artists_continue_the_endor.htm, acessado a 16.04.2009].
- Le Matin (2008), "Sheryl Crow: 'Il faut élire Obama!'", [disponível em: <http://archives.lematin.ch/LM/LMS/guidelecture/article-2008-07-416/mysqli.mysql>, acessado a 21.12.2008].
- Le Soir (2008), "John Fogerty, du rock dans le bayou", 16.06.2008, p.35.
- Le Soir (2008), "La campagne américaine s'empare du net", 03.03.2008, p.15.
- Les Inrockuptibles (2008), "Des voix pour Obama", 28.10.2008, pp.41-2.
- Margolick, D. (2000), *Strange Fruit. Billie Holiday, Café Society, and an Early Cry for Civil Rights*, Philadelphia, Londres: Running Press.
- Martiniello, M. e Lafleur, J.-M. (2008), "Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music", *Journal of Ethnic and Migration Studies*, vol.34, n.º8, pp.1191-215.
- Mattern, M. (1998), *Acting in Concert: Music, Community, and Political Action*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- McGerr, M. E. (1986), *The Decline of Popular Politics: The American North, 1865-1928*, Nova Iorque: Oxford University Press.
- Miami Herald (2008), "We want you: Election rocks to a new Latin beat" [disponível em http://www.miamiherald.com/tropical_life/stroy/585707.html, acessado a 17.04.2009].
- Pew Hispanic Center (2008a), "The Hispanic Vote in the 2008 Democratic Presidential Primaries" [disponível em: <http://pewhispanic.org/files/reports/86.pdf>, acessado a 15.04.2009].
- Pew Hispanic Center (2008b), "The Hispanic Vote in the 2008 Election" [disponível em: <http://pewhispanic.org/files/reports/98.pdf>, acessado a 16.04.2009].
- Pew Hispanic Center (2007), "The Oprah Factor in Campaign '08" [disponível em: <http://pewresearch.org/pubs/598/oprah-obama-endorsement>, acessado a 17.04.2009].
- Rock The Vote (2008), "2008 Accomplishments" [disponível em: <http://www.rockthevote.com/about/rock-the-vote-2008-program/>, acessado a 16.04.2009].
- Rolling Stone (2008), "Dave Matthews Speaks Out for Barack Obama" [disponível em: http://www.rollingstone.com/news/story/20093048/dave_matthews_speaks_out_for_barack_obama, acessado a 02.12.2008].
- Rolling Stone (2008), "Une conversation avec Barack Obama", Setembro, pp. 33-36.
- Rolling Stone (2008), "'Yes We Can': The Story Behind Will.i.am's Viral Hit" [disponível em: http://www.rollingstone.com/artists/william7/articles/story/21544075/yes_we_can_the_story_behind_williams_viral_hit, acessado a 16.04.2009].
- Rolston, B. (2001), "«This is not a rebel son»: the Irish conflict and popular music", *Race & Class*, vol. 42, n.º3, pp.49-67.
- USA Today (2007), "Web Video New '08 Political Battlefield" [disponível em: http://www.usatoday.com/tech/webguide/internetlife/2007-07-05-youtube-election_N.htm, acessado a 15.04.2009].
- USA Today (2008), "Bruce Springsteen Endorses Obama for President" [disponível em: http://www.usatoday.com/life/people/2008-04-16-springsteen_N.htm, acessado a 16.04.2009].
- Viesca, V.H. (2004), "The Battle of Los Angeles : The Cultural Politics of Chicana/o Music in the Greater Eastside", *American Quarterly*, vol.56, n.º3, pp.719-39.
- Wall Street Journal (2008), "Obama Inspires a Latin Rhythm" [disponível em: http://online.wsj.com/public/article/SB12051038118139223081-SCdvrIFlw0gWnuchm_hikPvBKIA_20080408.html?mod=tff_main_tff_top, acessado a 04.07.2009].
- Webwire (2008), "«Viva Obama!» Promotes Presidential Candidate to Latinos in Texas" [disponível em: http://www.webwire.com/ViewPressRel_print.asp?ald=59569, acessado a 03.07.2009].
- Wood, N. T. e Herbst, K. C. (2007), "Political Star Power and Political Parties. Does Celebrity Endorsement Win First-time Votes?", *Journal of Political Marketing*, vol.6, n.º2-3, pp.141-58



migrações

www.oi.acidi.gov.pt

II. PROGRAMAS E REFERÊNCIAS DE BOAS PRÁTICAS

■ Caminhadas

Godelieve Meersschaert*

Anos '80. Bairro Alto da Cova da Moura. Vésperas duma festa de baptizado. Painéis enormes nas lareiras improvisadas. As mulheres vão chegando do seu trabalho. Vão se ajudando umas às outras. Os cheiros estão no ar. As painéis precisam somente duma vigilância. Os panos de cozinha são enrolados, e formatados para servirem de "tchabeta". As mulheres transformam-se em batucadeiras. O batuque toma conta da festa durante o resto da noite. Há vida no bairro.

A Associação Cultural Moinho da Juventude (ACMJ), sediada no Bairro do Alto da Cova da Moura (BACM), concelho da Amadora, fundada em 1987, desempenha um papel fundamental na luta por direitos sociais e económicos dos moradores e da comunidade. As actividades culturais são a face mais visível de uma acção longa e transformadora. Neste texto salientamos duas práticas performativas cabo-verdianas: o batuque e o *kola San Jon*.

O grupo de batuque Finka-Pé surgiu em 1988 no Bairro no âmbito das actividades desenvolvidas pela ACMJ.¹ Formado por mulheres cabo-verdianas, da ilha de Santiago, que habitam/habitavam no bairro, este grupo dedica-se à prática do batuque como forma de divulgação e manutenção da cultura cabo-verdiana (Ribeiro, 2010), mas sobretudo por causa da força/energia que o "batucar" lhes proporciona como grupo, como imigrantes, como pessoas.

O batuque é uma integração do corpo, dos sentimentos. As batucadeiras em conjunto com uma psicoterapeuta identificaram os aspectos terapêuticos do seu batuque: as mulheres sentadas em círculo, sustentam-se umas às outras; cantam sobre as suas mágoas e alegrias, as suas preocupações e o que lhes dá energia. Vão repetindo em coro, como numa *mantra*, a frase entoada por uma das batucadeiras; vão conjurando o que as sufoca. Cantam versos que vêm das bisavós, inventam novos como a canção sobre os "sem-documentos", sobre os filhos que não encontram trabalho e alguns que se desviam para actos ilícitos. O facto de estarem em conjunto, roda, em alternância esquerdo/direito, valorizado pelo EMDR,² na dança que pode levar ao transe: todos elementos terapêuticos.

* Fundadora e actual Vice-Presidente da Associação Cultural Moinho da Juventude

Figura 1 - Finka Pé no Mosteiro dos Jerónimos, 27 de Setembro de 2009



Foto: Associação Cultural Moinho da Juventude.

A vida quotidiana destas pessoas está integrada na e pela sua arte que é do corpo enquanto vivência absoluta das suas emoções, pensamentos, sensações e problemas. São conscientes da sua identidade cultural, não construída pela negativa, contra ou a favor de referência europeia, mas pela positiva, por aquilo que é, pelo que representam.

Foi o reconhecimento da sua arte pelo Domingos Morais, programador do ACARTE³ que convidou o Finka-Pé para actuar na Gulbenkian em 1992 que teve impacto junto dos filhos das batucadeiras e dos jovens imigrantes em geral. O reconhecimento oficial, e financeiro, da cultura cabo-verdiana pelas instâncias oficiais portuguesas, proporcionou um *aha-erlebnis*⁴ aos jovens, filhos de imigrantes, que viram valorizada a cultura dos seus pais.

Em 2008, o Finka-Pé esteve uma semana em Saragoça, no quadro da EXPO. Actuaram sete vezes por dia durante 20 minutos em frente do Pavilhão de África. No último dia o produtor dizia: *“pudera que muitos profissionais tenham metade do vosso profissionalismo”*.

Em Novembro de 2009, Paris, Blanc-Mesnil. O Finka-Pé apresentou um espectáculo, construído à volta do batuque com o apoio de professores e alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa. Encontraram-se em Paris com um grupo de mulheres das Comores *“Les Femmes de la Lune”* e com um grupo de mulheres da Argélia. Um encontro de mulheres dos subúrbios. Não percebiam as línguas umas das outras mas através da música, nos workshops, dialogaram intensamente acerca de culturas, valores humanos entre pessoas diferentes, religiões diferentes.

Estamos muito longe do tempo do Edital de 31.03.1866 que proibiu o batuque em Cabo Verde (Santiago): *“...tal divertimento do povo menos civilizado, não convém que seja presenciado por pessoas honestas e de bons costumes...”*

Também o *kola San Jon*, expressão cultural das ilhas de São Vicente e Santo Antão, foi proibido no período colonial. Na Cova da Moura o grupo iniciou as suas actividades por iniciativa dum dos membros da direcção da ACMJ, originário de Santo Antão.

De acordo com Ana Flávia Miguel (2010): *“O grupo de Kola San Jon (...) desempenha um papel importante na vida social, cultural e económica dos cabo-verdianos e dos seus descendentes. As festas, para as quais todos se preparam com meses de antecedência são em Junho, nos Santos Populares, apesar de outras actuações acontecerem durante todo o ano. A dinâmica à volta deste género musical cabo-verdiano denuncia uma multiplicidade de significados, de retóricas, de narrativas, de memórias e de comportamentos expressivos que transformam o género musical numa prática performativa de natureza polissémica, que incorpora a música, a dança, a voz e os artefactos. Aqui, o som dos tambores, apitos e vozes convocam todos os presentes para a dança na qual o golpe da umbigada se repete num movimento contínuo que é colorido com os rosários, com os navios e com outros artefactos. Também a componente religiosa, associada a um conjunto de crenças que são ritualizadas na devoção a São João Baptista, de diversas formas, como no uso de imagens do santo, na realização de missas e em peregrinações, (...) Finalmente, e pensando apenas no Kola San Jon realizado na comunidade residente em Lisboa, na representação simbólica de memórias e de retóricas que se mesclam nas relações sociais, e que, ao representar o espaço de origem criam pontes efectivamente lusófonas porque a música funciona como símbolo de algo maior e permite a partilha.”*

A participação de 60 elementos do Kola San Jon da ACMJ nas filmagens para o documentário *Fados* de Carlos Saura em Madrid em 2007 foi muito significativa. Metade do grupo não tinha a documentação em ordem. Conseguiu-se o apoio do Serviço de Estrangeiros e Fronteiras. A regularização da documentação permitiu mais tarde a possibilidade de encontrar emprego!

Figura 2 - Kola San Jon na Cova da Moura, 27 de Junho de 2009.



Foto: Associação Cultural Moinho da Juventude.

Outros grupos de música de jovens, descendentes de migrantes, desenvolveram-se no âmbito da ACMJ desde a década de 1990: grupos de hip-hop que exploram o Estúdio “Kova M”, organizam “residências”, produzem os seus CD, fazem ligações com jovens de subúrbios de outros países. Enriquecem a cultura europeia, como o Finka Pé e o Kola San Jon. Os migrantes e descendentes de migrantes demonstram a importância da interligação entre o cultural, social e económico, são actores dum diálogo intercultural, que concretiza o diálogo da integração do corpo e da alma.

Notas

¹ Esta informação está disponível em <http://www.moinhodajuventude.pt> [acedido a 05.02.2010]; Rodrigues, Catarina (1997), *Mulheres do Batuque* [disponível em: <http://www.vimeo.com/4436108>, acedido a 05.02.2010]; Finka Pé na Universidade de Aveiro (2006) [disponível em: <http://www.vimeo.com/4897895>, acedido a 05.02.2010]; Ensaio Gerat na ESTC do Batuque Finka Pé (2009). [disponível em: <http://www.vimeo.com/8570123>, acedido a 05.02.2010].

² Psicoterapia EMDR (*Eye Movement Desensitization and Reprocessing*).

³ O então Serviço de Animação, Criação Artística e Educação pela Arte da Fundação Calouste Gulbenkian. Nota da edição.

⁴ *Aha-erlebnis*: uma experiência que proporciona uma compreensão, uma solução ou uma resposta a um problema que foi uma preocupação para alguém durante algum tempo.

Referências Bibliográficas

- Ribeiro, J.C. (2010), “Batuque”, in Castelo-Branco, S., *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, pp.133-35.
- Miguel, A.F. (2010, no prelo), “Eu vou mas volto, diferente! – (Re)visualização e legitimação da cabo-verdianidade numa viagem a Cabo Verde”, in *Actas do Post-ip: 1º Congresso internacional de estudos de pós-graduação em música e dança*, Dezembro 2009, Aveiro: DeCA.

Música e migração: o Programa Gulbenkian Próximo Futuro

Miguel Magalhães*

O Programa Gulbenkian *Próximo Futuro* é dedicado à criação artística contemporânea e à produção de teoria no eixo que compreende África, América do Sul, Caraíbas e Europa. O *Próximo Futuro* acontece na sequência natural do trabalho desenvolvido, nos últimos anos, no fórum cultural Estado do Mundo e no Programa Gulbenkian Distância e Proximidade. O trabalho nos últimos quatro anos vem confirmar a certeza de que a criação artística (onde a música ocupa lugar proeminente) é uma das áreas da actividade humana que melhor serve de amostragem às mutações sociais, económicas, políticas e culturais em curso, designadamente no que diz respeito à mobilidade de pessoas. Com as pessoas migram as suas criações e as suas obras. Construir um programa cultural a partir de premissas relacionadas com as migrações é uma tarefa complexa, crucial para a evolução orgânica das cidades, mas não isenta de armadilhas: como não contribuir para a criação de guetos artísticos, como não transformar palcos em meros gabinetes de curiosidades?

Os últimos anos têm sido pródigos em mutações. A par das grandes movimentações de pessoas e das vagas de migrações entre continentes - e não dissociado destas - têm-se verificado transformações do foro tecnológico que afectam o trabalho de programação e produção de um projecto com as características do *Programa Próximo Futuro*. A disseminação da Internet e a possibilidade de acesso de músicos de sítios tão díspares como as favelas do Rio, cidades como Berlim, Londres ou Nova Iorque, *townships* de Joanesburgo ou musseques de Luanda, vem alterar a cadeia de produção e valor que tem gerido o funcionamento da indústria musical em sentido lato, nas últimas décadas.

Simultaneamente as populações migrantes têm acesso imediato à produção e criação artística nos seus locais de origem, nunca cortando com as suas proveniências e mantendo as suas redes intactas. O mesmo sucede nos locais de onde partiram. As redes mantêm um fluxo permanente de informação entre origem e destino das migrações.

O programador e o produtor cultural acedem, muitas vezes, directamente aos artistas, fazendo o seu próprio trabalho de pesquisa, quase tecno-etnográfica. O recurso a agentes musicais, por exemplo, tem-se tornado menos comum, ao mesmo tempo que o colapso da indústria discográfica fez aumentar drasticamente o número de concertos ao vivo (prova disso é o crescimento do número de espectadores de concertos ao vivo de 2007 para 2008, em Portugal, de 3.7 milhões para 4.4 milhões).

* Produtor Cultural.

Nenhuma destas questões pode ser separada da crescente importância da mobilidade dos artistas na Europa (e não só), paradoxo político e social que vive e alimenta. As questões relacionadas com a protecção social, a atribuição de vistos de trabalho ou o tratamento fiscal dos artistas que pretendem trabalhar na Europa são em tudo contrárias ao discurso oficial, promotor da diversidade cultural e do diálogo intercultural.

Como o manifesto do Próximo Futuro refere, o programa procura fundamentalmente *“reflectir sobre o que é hoje a contemporaneidade e como ela se expressa e actua na representação da produção artística e cultural; contribuir para a redefinição das identidades, dos novos fluxos, quer de mercado, quer de pessoas, e das novas centralidades, em particular da importância definitiva que as cidades nesta época de transnacionalidade adquirem.”*

O Programa Gulbenkian *Próximo Futuro*¹ tem a duração de três anos e prolonga-se até ao final de 2011. Em 2010 são apresentados vários concertos, espectáculos, sessões de cinema e instalações de artes visuais a partir do dia 18 de Junho, e realizar-se-ão vários workshops de investigação ao longo do ano.

Notas

¹ Disponível em: www.gulbenkian.pt/proximofuturo ou, www.proximofuturo.blogspot.com, acedidos a 07.03.2010.

■ Batoto Yetu por Lisboa, em Nova Iorque e Luanda

Júlio Leitão*

Batoto Yetu (“Nossas Crianças” no dialecto suaíli) consiste numa organização artística dedicada à promoção da auto-estima e à consciencialização cultural das crianças, através da preservação e expressão das artes, cultura e folclore africanos. Durante os últimos dezanove anos, Batoto Yetu trabalhou nos EUA, Portugal e África, no sentido de inspirar jovens e adultos a relacionar-se e a respeitar a cultura africana, através da dança africana, incidindo fortemente nas tradições culturais de Angola. Trabalhando dentro e fora dos sistemas escolares, apliquei a minha carreira de bailarino e coreógrafo de sucesso a esta missão, inspirando jovens a preservar a sua herança e a contribuir para as suas comunidades, a respeitarem-se a si próprios e aos outros, e a atingirem a excelência em todos os aspectos das suas vidas.

Figura 1 – Crianças Batoto Yetu em Nova Iorque



As performances Batoto Yetu, baseadas em acontecimentos épicos, são repletas de energia e sátira. Em dez minutos ou uma hora, com dez ou duzentos artistas, cada performance é uma expressão da cultura africana enriquecimento as suas raízes. A performance *O Nascimento de NzingaMbandi*, no Carnegie Hall, em Nova Iorque, por exemplo, retratou uma estimulante dança épica baseada na história real de NzingaMbandi, uma jovem princesa que se tornou rainha de Matamba (actual Angola), ao liderar a resistência contra o colonialismo e a escravatura no século XVI. À medida

* Bailarino profissional de origem angolana, fez o curso no Conservatório Nacional de Dança em Lisboa, Portugal, e estabeleceu-se em Nova Iorque em 1985.

que a história se desenrola, a audiência embarca numa aventura através dos tempos turbulentos e triunfantes das civilizações antigas do Reino do Congo, experimentando a história em movimento, através das canções e danças dos seus cidadãos. *O Nascimento de NzingaMbandi* foi apresentado no The Yard em Martha's Vineyard, no Carnegie Hall e no Symphony Space. O trabalho final estreou no Verão de 2003, no Jacob's Pillow Dance Festival, tendo posteriormente entrado em digressão nos Estados Unidos e nas Caraíbas.

A missão do Batoto Yetu em Angola é ajudar a preservar e a mudar o destino da juventude, mudando o destino do país. Na revitalização da cultura angolana, Batoto Yetu pretende inspirar pessoas de todas as idades, promover a celebração e o orgulho na comunidade, encorajar a unidade, aceitar a diversidade, e incutir um espírito genuíno de paz em toda a Angola. Angola vai ser vista pelo resto do mundo como o modelo para a preservação da história africana na sua forma mais pura – um lugar onde a sociedade moderna está em perfeita sincronia com as tradições dos nossos ancestrais.

A minha visão de uma aldeia cultural em Angola começou a tomar forma há vinte anos, quando trabalhava com Jacques D'Amboise, no Instituto Nacional de Dança numa performance para mil crianças no Majestic Theatre da Brooklyn Academy of Music. Eu sabia que um dia queria criar este nível de performance no meu país natal.

Comecei o Batoto Yetu no Harlem, criando um estágio escolar e um programa de pré-performance para a juventude nova-iorquina em situação de risco. Estes bailarinos acabaram por actuar em alguns dos mais prestigiados palcos do mundo. A sua auto-estima cresceu à medida que começaram a entender quem eram, onde estavam e quem poderiam vir a ser. Estes jovens estudantes permaneceram na escola e fora das ruas. Eu sabia que, para muitas crianças, a dança africana estava a fazer mais do que moldar as suas vidas – estava a salvá-las. O meu trabalho no Harlem e depois em Portugal acabou por levar a espectáculos em Angola, e a partir dessas oportunidades, outras têm crescido. Nos últimos anos tenho trabalhado com crianças de um orfanato na Ilha, criando performances surpreendentes que, tal como nos outros lugares, têm gerado grande paixão nos jovens artistas.

■ O Quarteto com Piano de Moscovo em Cascais

Alexei Eremine*

Tudo começou ao concluir o curso superior, quando com Guenrikh Elessine fundámos um trio com piano, juntamente com um colega e amigo nosso que, infelizmente, emigrou para os EUA pouco tempo depois. Surgiu a ideia de criar um quarteto com piano. Com Andrey Kevorkov (violeta) e Timofey Bekassov (violino) criámos o Moscow Piano Quartet, que se estreou a 24.01.1990 na Casa-Museu de Ermolova em Moscovo, marcando uma etapa fundamental para o Quarteto e para a vida cultural de Moscovo.

No ano seguinte, o elenco foi trocado outra vez e foi com Alexei Tolpygo e Andrey Ratnikov que tocámos duas vezes consecutivas e no festival de S. Richter *Noites de Dezembro*, em Moscovo. Aceitámos então o convite/desafio do nosso colega e amigo Luís Cunha para nos mudarmos para Portugal, com vista a leccionarmos e tocarmos concertos na Escola Profissional de Arcos do Estoril. Este convite provocou-nos muito entusiasmo, pois iríamos trabalhar em conjunto.

Nem tudo foi simples. As ideias sobre o trabalho não coincidiam. Um quarteto com piano acabou por não ser necessário e passámos a trabalhar só como professores. Esta situação iniciou um conflito em que a Câmara Municipal de Cascais nos apoiou e concedeu o título de Quarteto Residente com dez concertos anuais, que mantemos desde então. Na altura não existia ainda o Centro Cultural, por isso tocávamos no Museu do Mar, no Museu Condes de Castro Guimarães, no Hotel Palácio, etc. Conquistámos um público entusiasta que nos tem acompanhado ao longo de dezassete anos. Pode dizer-se que foi uma das nossas grandes conquistas. Ter sempre a sala cheia nos nossos concertos. Em 2001 recebemos a *Medalha de Mérito Cultural do Concelho de Cascais*.

Os intérpretes foram trocando ao longo dos anos e em 2000 percebemos que convidar alguém de Moscovo era complicado e praticamente irrealizável. Começámos a procurar músicos em Portugal e a última alteração deu-se em 2005 para o elenco que temos agora. Tanto Alexandre Delgado como José Pereira foram aquisições muito significativas. Alexandre, não só é músico, como compositor, autor de programas de rádio e profundo conhecedor da música. É, ainda, um homem muito interessante e carismático. Os seus discursos de abertura do Quarteto cativam o público nos primeiros segundos. José, foi meu aluno na Academia Superior na classe de música de câmara e trouxe uma influência muito jovem para o Quarteto.

* Pianista do Moscow Piano Quartet, natural de Moscovo, com o Curso Superior no Instituto Pedagógico de Gnessim, reside em Portugal desde 1993, é professor na Academia Superior de Orquestra Metropolitana de Lisboa.

Figura 1 – O Moscow Piano Quartet



Desde o início, o Quarteto tem realizado o seu principal objectivo: divulgar todas as obras escritas para violino, violoncelo e piano, desde o período clássico até aos nossos dias, incluindo as menos conhecidas. Já interpretámos mais de uma dezena de obras em primeira-audição, algumas das quais nos foram dedicadas por compositores como Luís Tinoco, Eurico Carrapatoso e Patrício da Silva. No entanto, não nos limitamos às obras para quarteto. Variamos o nosso repertório, incluindo quintetos, sextetos, tanto para arcos, como sopros e percussão, convidando os mais variados intérpretes.¹

Tocámos por toda a Europa, a Rússia e o Japão, muitas vezes colaborando com artistas como Cláudio Arimano, Natália Gutman, o Quarteto Borodine (é impossível não salientar a influência do seu violoncelista, Valentin Berlinsky, no nosso Quarteto, no que respeita à afinação cuidada, à riqueza de sonoridades e ao conhecimento profundo das obras tocadas), Mikhail Shmidt, Elizabeth Keusch, António Rosado, António Saiote e Paulo Gaio Lima.

Notas

¹ Disponível em: <http://www.myspace.com/moscowpianoquartet>, acedido a 29.09.2010.

■ **Contos com Música... Música com Contos:** **projecto inclusivo de formação de públicos**

Carla Soares Barbosa*

Contos com Música... Música com Contos é um projecto em duas vertentes performativas - contos com música e concertos comentados de música de câmara - complementado com acções educativas. Iniciou em 2003, na Academia de Música de Viana do Castelo, e é vocacionado para a criação e formação de público infantil e juvenil, em articulação estratégica com a comunidade do Minho-Lima.

O objectivo principal do projecto é desenvolver a formação de público infantil e juvenil, através de actividades performativas regulares e estruturadas em articulação com as comunidades educativas, contribuindo para o conhecimento de repertório musical do mundo e para a valorização de outras culturas, numa abordagem perceptível para todos. Num modelo multidisciplinar de prática performativa que explora as potencialidades do repertório narrativo/musical, este projecto incentiva a criação musical contemporânea através da encomenda de obras (contos musicais) a compositores portugueses ou residentes em Portugal, privilegiando a cooperação com países estrangeiros de língua portuguesa, ou ibero-americanos, utilizando textos de escritores naturais desses países. Divulga o património musical português e o do mundo, promovendo o conhecimento próximo de identidades culturais, apostando na qualidade artística da programação e da interpretação. Valoriza a actividade da nova geração de intérpretes e a integração de instrumentistas migrantes e promove a circulação de músicos e de obras em Portugal e no estrangeiro, com destaque para a Galiza.

São destinatários deste projecto as comunidades educativas das escolas do ensino básico e secundário dos concelhos de Viana do Castelo, Ponte de Lima, Paredes de Coura; comunidades educativas das escolas profissionais e vocacionais de música de Viana do Castelo e de outros locais; restante população estudantil daquelas localidades, com destaque para o ensino superior e público em geral.

Os três conteúdos do projecto são: 1. Conto musical - Obra construída abrangente, combinando narração oral, pantomina, teatro ou dança, com música. A selecção dos contos a apresentar privilegia os textos que abordam valores universais de cidadania e que permitem o conhecimento efectivo de identidades culturais; 2. Concertos comentados - Partindo de uma situação formal de concerto, enquadra-se o repertório programado no contexto cultural da época, destacando as características da linguagem musical mais importantes do compositor e os elementos musicais identitários

* Autora do projecto e Directora Artística. Presidente da Direcção da Academia de Música de Viana do Castelo

da música tradicional dos seus países, ou a influência que sofre e a forma como utiliza e trata os materiais sonoros provenientes de outras culturas. 3. Actividades paralelas – Processadas sob a forma de palestras, exposições, workshops e encontros pós-concerto com compositores e escritores, como forma de animação e interacção com o público, proporcionando um real contacto com os artistas criadores.

Como estratégias destacamos o reforço de articulação e a concertação regional, apresentando oferta cultural regular que envolve a cooperação com diversos municípios da região. Nas dinâmicas internas, apostamos na inovação e na apresentação de propostas multidisciplinares artísticas, valorizando a criação contemporânea, em diálogo com as escolas e os artistas. É um projecto inclusivo para as populações residentes no Alto Minho, em articulação com as comunidades educativas. No campo da gestão cultural, profissionalizamos os aspectos relacionados com produção e difusão de eventos, apostando nos serviços de marketing, na qualificação e certificação dos recursos humanos envolvidos.

Entre os contos musicais, contam-se os seguintes em primeira audição absoluta:

- *Como se faz cor de laranja*, para narrador e 17 instrumentistas, música de Pedro Faria Gomes e texto homónimo de António Torrado, para ensemble instrumental e narrador. Estreia mundial a 23.03.2007, Teatro Diogo Bernardes, Ponte de Lima, FAM Ensemble. Narração: José Lourenço. Direcção: Cesário Costa.

- *A lágrima e a estrela* para ensemble e narrador sobre o conto *O fazedor de luzes* do escritor moçambicano Mia Couto e música de Fernando C. Lapa. Estreia mundial a 29.03.2008 no Teatro Municipal Sá de Miranda, pelo FAM Ensemble. Narração: Joana Solnado e Marco Antonio Del Carlo. Direcção: Javier Viceiro e José Martins.

- *História de uma gaivota e do gato que a ensinou a voar* para 18 instrumentistas e coro infantil ad lib, música de Sérgio Azevedo, sobre o texto homónimo do escritor chileno Luís Sepúlveda. Estreia mundial a 13.02.2009. Teatro Municipal Sá de Miranda, Viana do Castelo, FAM Ensemble. Narração: Tiago Fernandes. Direcção Javier Viceiro.

- *Estórias de mil gotas de sonhos* para ensemble e contador sobre *Yhari, a menina das cinco tranças* do escritor angolano Ondjaki e música de Jean-François Lézé. Apresentado em estreia mundial a 19.11.2009. Teatro Municipal Sá de Miranda, pelo FAM Ensemble. Narração: Daniel Martinho. Direcção: Javier Viceiro.

O projecto é financiado pelo Ministério da Cultura - Direcção Geral das Artes e tem como parceiros os Municípios de Viana do Castelo, Ponte de Lima e Paredes de Coura. Em meios culturalmente carenciados e para populações sem prática de recepção cultural, proporciona a vivência de experiências artísticas regulares, viabilizando processos dinâmicos de aprendizagem através do consumo, promovendo valores de cidadania, como: conhecimento de outras culturas e respeito pela diversidade.

Quadro 1 - Públicos

Projecto	N.º Espectadores
Contos com Música... Música com Contos 2003	2750
Contos com Música... Música com Contos 2004	2407
Contos com Música... Música com Contos 2006	4252
Contos com Música... Música com Contos 2007	4130
Contos com Música... Música com Contos 2008	3323
Contos com Música... Música com Contos 2009	Em processo

Fonte: AMVC. Relatórios anuais de actividades

Em 2005 foi interrompido por suspensão de concursos nacionais pontuais.

■ A Associação Sons da Lusofonia

Carlos Martins*

A Associação Sons da Lusofonia¹ (ASL) surgiu da experiência musical do saxofonista Carlos Martins juntando inicialmente artistas de origem africana, brasileira e portuguesa. A concretização prática deu-se no início de 1996, com a sua legalização. A Associação desenvolve um trabalho significativo de enriquecimento do património comum aos povos de língua portuguesa. Fomenta o multiculturalismo e a interculturalidade, promove a diversidade em diversas áreas de actividade: Orquestra Sons da Lusofonia; Etnomusicologia; Pedagogia (educação global através das artes); organização e produção (de espectáculos, festivais e outros eventos, livros, discos e vídeos); criação e promoção de intercâmbios; cooperação cultural e técnica; e acção junto de comunidades residentes na Área da Grande Lisboa.

A partir de 1998 a visibilidade da Orquestra Sons da Lusofonia levou à realização de diversos espectáculos. Um dos grandes objectivos é contribuir para a cooperação cultural entre Portugal e os países de expressão portuguesa, promovendo o desenvolvimento de uma identidade cultural baseada nas tradições comuns, e orientada para o futuro.

A Pedagogia e a Cooperação através das artes, em particular a área da música e comportamentos expressivos, servem como veículos de comunicação privilegiados no sentido de consolidar uma rede de cooperação cultural e técnica que gostaríamos de ver como um “Forum Intercultural” na cidade de Lisboa.

A criação do evento *Lisboa Mistura* levou a ASL a abrir portas a povos de culturas não lusófonas que migraram para Portugal. A Oficina Portátil de Artes (OPA) tem levado às comunidades jovens oportunidades de aprendizagem e performance no centro de Lisboa.

Notas

¹ Disponível em: www.sonsdalusofonia.com, acedido a 23.06.2010.

* Saxofonista, clarinetista e compositor

■ O projecto *Putos qui ata Cria*

Ana Fernandes Ngom*

*Putos qui ata Cria*¹ centrou-se na figura do Mestre-de-Cerimónias (MC), como educador social capaz de sensibilizar os jovens para a coesão social e o respeito pela diversidade cultural. Traduzido do crioulo de Cabo Verde significa “as crianças que estão a crescer”. Foi o mote que orientou a criação de um álbum com músicas que abordam, através do ritmo e da poesia rap, questões que afectam muitos jovens, sobretudo nos bairros socialmente mais vulneráveis das periferias de Lisboa.

Putos qui ata Cria, financiado pela Comunidade Europeia, Medida 3 do *Programa Juventude*, enquadrou-se na Associação Juvenil Laços de Rua. Foi pensado e concretizado para consciencializar, incluir, encorajar e promover a aprendizagem intercultural entre jovens de diferentes bairros. O pontapé de saída foi num encontro de quatro dias, em regime residencial, que procurou facilitar conhecimento e partilha entre os jovens MCs, despertando o seu interesse para o trabalho conjunto.

De forma mais continuada foram envolvidos na iniciativa oito jovens *rappers*: L. King, Strike, Sette, Dama Bete, Sebeyks, Kromo, Lady F e Boss, que cresceram entre outros nos bairros das Marianas, Cova da Moura, Fontainhas e Estrela d’África (Damaia). O projecto decorreu entre os anos de 2005 e 2006 e teve uma duração de dezassete meses. No decorrer do processo o projecto ganhou várias formas. Passámos por momentos de maior indecisão, perdemos alguns dos jovens pelo caminho. Destacamos a participação do grupo no *II Encontro de hip-hop do Concelho de Cascais*; a participação de seis elementos do grupo no intercâmbio *Urban Connection* que decorreu em Setembro de 2005 em Estrasburgo (França) e a organização conjunta com a Associação Cultural Moinho da Juventude de um Festival da Juventude intitulado *Um outro mundo nu ta Cria*, expressão que tinha por objectivo sensibilizar os jovens para a possibilidade de um outro mundo.

Como animadora e impulsionadora do projecto penso que, perante os desafios da sociedade, educar para a acção é uma estratégia coerente e necessária quando intervimos ao nível das desigualdades socioeconómicas. A experiência relatada foi impulsionada pelo desejo de aproximar comunidades africanas, que em Portugal constituem dos grupos mais vulneráveis à pobreza, exclusão social e discriminação, dando voz a jovens que procuram garantias reais de progressão e valorização pessoal.

* Animadora sociocultural de origem cabo-verdiana.

Em Junho de 2007 na Semana Europeia da Juventude,² em Bruxelas, a iniciativa foi galardoada e reconhecida pelo Comissariado Europeu para a Educação, Formação, Cultura e Juventude, como uma boa prática que contribui para a participação e inclusão de jovens com menos oportunidades.

Notas

¹ Disponível em: <http://www.myspace.com/putosquiatacra>; <http://www.youtube.com/watch?v=UL5aHxCoFCc>; <http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=93622327&blogId=359675328>, acessado a 22.02.2010.

² Disponível em: http://ec.europa.eu/youth/sharingexperience/doc/thematic_compendia/good_practices_inclusion.pdf (p. 16), acessado a 22.02.2010.

■ O Programa MigraSons

Ana Fernandes Ngom* e Lídia Fernandes**

MigraSons é um programa da Rádio Zero de Lisboa¹ sobre movimentos migratórios, interculturalidade e diversidade cultural, feito por pessoas de diferentes origens, promovido pela Solidariedade Imigrante (SOLIM) – Associação para a Defesa dos Direitos dos Imigrantes.²

Na primeira fase, em Fevereiro de 2009, realizou-se um conjunto de actividades para a constituição de uma equipa de produção do programa radiofónico, incluindo um *workshop* em rádio. A formação visou proporcionar experiências de aprendizagem de competências de programação de rádio. Os participantes envolveram-se activamente desde o início da acção, partilhando motivações, experiências, ideias, temas e notícias e contribuindo para a elaboração da estrutura do programa. Familiarizaram-se com o estúdio na sua dimensão técnica. Na segunda fase trabalharam conteúdos e elaboraram diferentes peças radiofónicas a partir de um guião. Na última fase, estruturaram o programa: identificando temas de interesse para os imigrantes, relacionados com a diversidade cultural.

Criaram-se grupos diversos em termos de nacionalidade e género que incluíram pessoas com diferentes níveis de conhecimento da língua portuguesa. Constituiu-se um grupo com pessoas com diferentes níveis de formação específica na comunicação social. Para alguns, o MigraSons foi a primeira experiência nesta área. Na primeira edição de MigraSons³ emitiram-se 14 programas temáticos, dos quais se destacam: a mulher imigrante; migração e desenvolvimento; apresentação do projecto “Pau de Arara”; trabalho e precariedade; associativismo e colectividades; políticas de imigração em Itália; tráfico humano; muçulmanos na Europa; e jovens e segundas gerações de imigrantes.

Em Novembro de 2009 iniciou-se a segunda edição tendo como tema da *re-entré* a mobilidade humana, onde apresentamos uma tertúlia com Duarte Miranda Mendes (Chefe de Gabinete do ACIDI), Gustavo Behr (presidente da Casa do Brasil, de Lisboa) e Timóteo Macedo (presidente da Solidariedade Imigrante). Debateram algumas das ideias centrais do *Relatório do Desenvolvimento Humano das Nações Unidas* para 2009. Já em Dezembro apresentámos um especial a propósito do dia 18 de Dezembro – Dia Internacional dos Migrantes.

O MigraSons passa música do mundo em diferentes línguas; canta-se a necessidade de viajar, a saudade, o desespero e os ganhos e as perdas daqueles que continuam a viver distantes da terra natal. Destacamos o rap senegalês com Daara J Family, sons

* Animadora sociocultural de origem cabo-verdiana

** Animadora sociocultural, aluna de Mestrado em Sociologia na Universidade Técnica de Lisboa (ISCTE).

da Guiné-Bissau com José Carlos Schwarz, Eneida Marta e Kimi Djabaté. Tivemos em estúdio Minao Soldjah, que apresentou *Mixtape Soldadu 3º Mundo – Lágrimas di Sangui* e demos a conhecer o projecto a solo de Romi Anuel e a Orchestra di Piazza Vittorio entre outros.

Notas

¹ Disponível em: <http://www.radiozero.pt/>, acedido a: 12.03.2010.

² Disponível em: <http://www.solimigrante.org/>, acedido a: 12.03.2010.

³ Disponível em: <http://migrasons.blogspot.com/>, acedido a: 12.03.2010.

■ OriAzul despertando talento musical em África

João Jorge*

OriAzul (Ouro de areia e Azul do mar de Cabo Verde) é uma banda com músicos de Cabo-Verde, Senegal, Gabão e Congo (Brazaville e Kinshasa), que encontrou no crioulo e na coladeira a aglutinação de fontes culturais, étnicas e linguísticas diversas.¹ Em concertos dançantes, os ritmos e melodias africanas aquecem e dão paz de espírito, ligando públicos. A exposição à diversidade motivou-os para a educação. Trabalham com escolas internacionais em vários países africanos, com o objectivo de integrar estudantes no mundo da música. Na Etiópia, onde a presença portuguesa é recordada desde o século XVI, os OriAzul têm tido um sucesso surpreendente. Nas suas cinco digressões, ensaiam com estudantes e integram-nos em concertos públicos. É uma satisfação para todos (estudantes, músicos, público, mães, pais, amigos, colegas e professores), ver o talento musical revelar-se em sessões vibrantes. Utilizam um sistema de mesa de síntese e controle de som e instrumentos musicais. A animação do público por certo motiva os jovens iniciantes que superam inibições e insegurança granjeando a confiança necessária para os solos em público. O aplauso e a dança, dão a gratificação que todo o músico, jovem, velho, amador ou profissional, deseja.

Figura 1 – Oficina de OriAzul numa Escola em Addis Abeba, Etiópia



* Engenheiro Aeronáutico, MBA Thunderbird, AZ.

Figura 2 – Oficina de OriAzul numa Escola em Addis Abeba, Etiópia



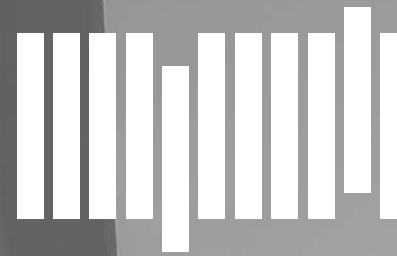
Uma história interessante aconteceu em Addis Abeba: um jovem trompetista numa escola, com muito pouca experiência musical viu, surpreendido, a sua oportunidade numa das acções do OriAzul na escola. Uns dias de prática, muita coragem e um concerto com 400 pessoas, onde até os pequenos desvios foram bem acolhidos pela reacção escaldante do público, deram-lhe acesso aos palcos e à revelação da vocação. Cerca de um ano depois foi, com grande satisfação, aceite em Berkeley, Califórnia, numa escola de música de renome internacional.

Os membros do OriAzul compuseram recentemente *Paz e Amor* apelando para o termo dos conflitos. Com ritmos e instrumentos de diferentes regiões, o tema canta amor e igualdade, dirigindo-se ao público em três línguas africanas (Wolof, Lingala e Fang) e três europeias (Português-Crioulo, Francês e Inglês). A composição foi lançada em Addis Abeba no Concerto de Celebração do Dia da Paz em África (21.09.2010). Apresentados como “União Africana e União Europeia Celebram juntas o Dia da Paz com OriAzul” são referidos numa publicação da União Europeia local.² O reportório do grupo inclui temas relacionados com migração (*Manuela, Djobepami*), transmissão de epidemias (*Control*) e paz (*Jacaba*).

Notas

¹ Disponível em: <http://mp3.mondomix.com/oriazul>, acessado a 30.09.2010.

² Link! Inside the África – European Union Partnership, 11: 1, 27-28. Disponível em <http://ec.europa.eu>, acessado a 30.09.2010.



migrações

www.oi.acidi.gov.pt

III. NOTAS E ARTIGOS DE OPINIÃO

Os Novos Crioulos e uma grande década 2010

Jorge Murteira*

O século XXI está prestes a chegar à adolescência. Tão inseguro...¹

Apesar de tanta inércia, um certo mal-estar e incerteza no planeta, as mudanças sucedem-se.

Como sempre, para o melhor e para o pior.

Independentemente de gostarmos ou não que aconteçam e de nos adaptarmos, com maior ou menor facilidade, aos novos cenários que conhecemos.

Eis uma “Carta Verde” da autoria de músicos crioulos. “Verde”, não tanto por ser ecológica. Eu explico: enquanto “crioulo bedjo” (velho crioulo) que há trinta anos desembarcou pela primeira vez nas ilhas dos trópicos, era-me talvez difícil imaginar no século passado hoje, em Lisboa, um músico alemão a desafiar um colega de Cabo Verde, dizendo-lhe em português fluente:

“Tu pensas muito e quando pensas a alma vai embora. Eu gostei muito! Nós não estamos a fazer química, nós estamos a fazer música. Vai com voz. Mais um «take» e já está!”. E assim foi.

São estes os “novos crioulos” que se juntaram à voz de Danae.²

A música é muito melhor e mais divertida do que as palavras.

Uma Grande Década.

Notas

¹ Texto adaptado pelo autor a partir de uma mensagem enviada a amigos e conhecidos anunciando o vídeo promocional a “Carta Verde” da sua autoria.

² Disponível em: <http://www.myspace.com/danaexdanae/videos/video/101758117>, acedido a: 05.01.2010.

* Antropólogo e Realizador

Música sem fronteiras em Viana do Castelo

Mafalda Silva Rego*

O porto de mar em Viana do Castelo foi, durante séculos, o elo de ligação entre povos de vários continentes permitindo o intercâmbio de artes, ofícios, costumes e tradições, que os enriqueceram culturalmente. No presente, são outros espaços os elos que ligam povos e culturas trazendo novos mundos a Viana do Castelo, seja nos festivais anuais de *blues*, jazz, música clássica, folclore, teatro ou cinema, ou na Feira do Livro e da Lusofonia. Todos os anos, músicos, compositores, escritores, pintores e actores, são convidados a participar nos certames apresentando trabalhos, dando a conhecer novas formas de imaginar o mundo, outros saberes, diferentes culturas e identidades.

Mas há em Viana do Castelo duas instituições educativas onde várias culturas se encontram diariamente. A Escola Profissional de Música (EPMVC)¹ e a Academia de Música de Viana do Castelo (AMVC),² alicerces culturais da comunidade de formação musical e de organização de eventos, que representam um elo de ligação da cidade com o mundo, onde se contam catorze nacionalidades. Angola, Bielorrússia, Brasil, Cazaquistão, Cuba, Espanha, Estados Unidos da América, França, Irão, Itália, Lituânia, Portugal, Rússia e Ucrânia são os países de origem de educadores e educandos destas duas instituições que partilham instalações. Uma “Torre de Babel” onde se ensina e aprende a música erudita, também esta, do mundo.

Como professora da EPMVC, mas principalmente como linguísta, fascina-me conviver com esta diversidade de culturas, natureza, conhecimentos e tradições. As minhas primeiras surpresas ocorreram na “sala dos professores” onde tanto as saudações entre colegas, como as discussões sobre os vários sistemas de ensino são feitas em várias línguas. Seguiu-se a surpresa da mescla de instrumentos musicais tradicionais de vários países, utilizados durante as audições para os familiares dos alunos. Maracas cubanas e cavaquinhos foram usados no mesmo momento musical. Depois, maior surpresa ainda, foi a fácil organização das reuniões de avaliação, onde cerca de quarenta professores, usando “um português de muitos sotaques”, se entendem quanto à apreciação do trabalho realizado por cada aluno e, depois, de toda uma turma. Os tempos livres, ou momentos de convívio, também saem beneficiados. As histórias de mal-entendidos de cariz linguístico fazem os deleites dos vários professores e o Jantar de Natal (2009) das duas instituições foi organizado pelos docentes de origem cubana, dando a conhecer aos pares a sua gastronomia e música tradicional.

* Professora de Língua Inglesa da EPMVC

Os alunos beneficiam social e culturalmente com o conhecimento dos percursos de vida dos seus professores, maestros e colegas migrantes, descobrem redes de conhecimento muito mais vastas e compreendem a nossa condição de cidadãos do mundo. Há professores de instrumento nas duas instituições, graduados pelos mais reconhecidos conservatórios mundiais, como o de Moscovo, que transmitem aos alunos aquilo que aprenderam com os seus próprios mestres no domínio da interpretação e performance musical. O simples descobrir de diferentes formas de nos alimentarmos, falarmos, demonstrarmos alegria, tristeza, comemorarmos as grandes datas, relacionarmo-nos socialmente, é, de *per se*, de imensa importância na educação para a cidadania. O acesso directo à expressão de outras culturas na fase de desenvolvimento dos alunos é uma boa preparação para as exigências do mundo globalizado de hoje.

Muitos dos professores têm um estatuto especial na Escola/Academia pelo seu percurso profissional de sucesso ou por assumirem cargos de chefia durante vários anos. A partilha de protagonismo e responsabilidades ajuda ao entendimento e à consideração mútua. Recordo um casal de professores, ele, durante anos maestro da Orquestra Sinfónica da EPMVC, Miguel del Castillo, cubano, e ela, Tatiana Sajarova, russa, soprano e professora de piano, cuja vida em comum é um retrato da história do mundo no século XX. Os grupos musicais que se vão criando dão conta do bom relacionamento profissional entre todos. É o caso do FAM Ensemble, grupo com uma formação variável, que integra instrumentistas de várias nacionalidades cujo percurso académico, ou profissional, se encontra ligado à AMVC ou EPMVC e que actua sob a direcção musical do maestro Javier Viceiro, espanhol, ou de outros maestros convidados. É também o caso do Quinteto Bóreas, que para além dos instrumentistas portugueses inclui na sua formação o pianista de origem russa Youri Popov.

Outrora o mar trazia a Viana do Castelo novos mundos, novas gentes. Hoje, o ensino e a aprendizagem da música, em Viana do Castelo, tornam o universo mais uno.

Notas

¹ Disponível em: www.fam.pt, acessado a 05.01.2010.

² Disponível em: www.amvc.pt, acessado a 05.01.2010.

Música, sinergias e interculturalidade na Escola em Loures

Maria da Luz Fragoso Costa* e Maria de São José Côrte-Real**

O projecto-piloto *Mussi* de práticas performativas, integrado num projecto de investigação mais vasto,¹ desenvolveu-se em três edições, em 2007 e 2008 na Escola do 1º Ciclo do Ensino Básico (EB1), N.º 4, do Agrupamento de Escolas de S. João da Talha, em Loures. Consistia em oficinas performativas e apresentações públicas periódicas na comunidade. Promoveu colaboração a muitos níveis, integração de migrantes, e articulação de saberes relacionados em especial com a música, a dança e o drama, na actividade curricular. Promoveu sucesso, tolerância, alegria e rigor na comunidade escolar e criou alicerces para a construção de aprendizagens de qualidade na escola, numa dimensão ética, humanística, de diálogo intercultural e multimodal.

Os muitos participantes envolvidos permitiram a construção de uma rede colaborativa nova na experiência escolar. A coordenadora, responsável directa pela nova gestão dos espaços, horários e recursos; os professores pela integração dos temas e das actividades no plano curricular, colaborando com os agentes performativos; as auxiliares de acção educativa acudindo às necessidades surgidas; os alunos e os familiares participando entusiasticamente. Fora da Escola os parceiros institucionais e individuais foram muitos, estabelecendo uma rede colaborativa com representantes do Ensino Básico, do Ensino Superior, e do Ensino Artístico, da autarquia, da indústria e do associativismo local. A perspectiva de investigação educacional e etnomusicológica, enquadrada na Escola Superior de Educação de Lisboa e depois na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, promoveu rigor científico e pedagógico visível na selecção dos agentes performativos² e no acompanhamento do seu trabalho na Escola, preferindo de entre os que colaboravam já com a autarquia, ou em escolas de música, dança ou teatro próximas, aqueles que com formação mais adequada se revelaram mais interessados na experiência pedagógica inovadora proposta.

A Divisão de Educação da Câmara Municipal de Loures foi responsável pelo apoio logístico do projecto-piloto, especialmente no que se refere às apresentações públicas, cedendo transporte para as deslocações e divulgação a nível concelhio. A Sonae Sierra através do Centro Comercial LoureShopping financiou os custos referentes aos instrumentos musicais (flautas, bombos, guitarras e violinos) que o projecto ofereceu respectivamente às crianças e à Escola, assim como os custos referentes ao trabalho dos agentes performativos e do compositor, bem como os custos do apoio

* Coordenadora da Escola EB1, N.º 4, do Agrupamento de Escolas de S. João da Talha, Loures (luz_maria@sapo.pt).

** Investigadora Auxiliar, Programa Ciência (Fundação para a Ciência e Tecnologia) do Instituto de Etnomusicologia, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (saajose@fcs.h.unl.pt).

às apresentações públicas envolvendo as crianças: alimentação, cartazes, t-shirts, apoio técnico de palco, segurança.

Os objectivos visaram testar práticas performativas com a colaboração de agentes exteriores em interpretação criativa/colaborativa das propostas curriculares habituais. E rentabilizar o currículo existente, para a promoção de uma escola pública do EB1 inovadora, dialogante com a comunidade, e de qualidade; organização aprendente, em que todos interagem colaborativamente, aprendem a reflectir e reflectem a aprender; em que a música e as suas sinergias transculturais, são o ponto de partida da aprendizagem numa dimensão cultural e educacional nova.

O projecto-piloto *Mussi*, de concepção científico-pedagógica original portuguesa, aplaudido internacionalmente, foi classificado como *Best Practice* pela Evens Foundation, Antuérpia em 2008. A avaliação do projecto e a sua divulgação mantém-se em publicações de artigos em periódicos da especialidade como *Intercultural Education* (Côrte-Real, 2008) e em comunicações em encontros científicos nacionais e internacionais, na Europa e no continente americano. Nas suas metas propõe-se estimular o desenvolvimento da educação para a cidadania, diminuindo as limitações de relacionamento cultural dos alunos e agentes educativos migrantes e outros.

A dinâmica aumentou o sucesso educativo e a diminuiu as distâncias sócio culturais amenizando problemas daí decorrentes na Escola. Promoveu e testou o acesso à educação de qualidade, a partir da inclusão das práticas performativas no currículo do EB1. Reforçou as relações afectivas entre alunos, professores, agentes performativos e famílias, contribuindo para o desenvolvimento de capacidades e estratégias de interculturalidade na escola pública, usando referências várias provenientes de áreas tão distintas quanto: cultura erudita europeia (violinos, com referência a práticas do Método Suzuki), cultura tradicional portuguesa (dança tradicional e bombos), cultura popular globalizante (hip-hop), português colaborativo (invenção de textos em grupo), músicas e danças do mundo (indianas e moçambicanas), dança criativa (música contemporânea, erudita e popular de origem diversa) entre outras.

A experiência abrangeu toda a comunidade escolar (19 professores, 300 alunos com uma grande diversidade étnica e necessidades educativas especiais - 7 agentes performativos e 7 auxiliares de acção educativa) e revelou-se uma excelente oportunidade para testar a utilização de modos comunicativos diferentes, através de processos e produtos performativos, envolvendo alunos, agentes e professores. Representou uma forte ocasião de desenvolvimento pessoal, ético e de cidadania. Propôs-se e testou-se com sucesso uma nova gestão do tempo, do espaço, dos grupos de alunos e dos métodos de ensino-aprendizagem. Inovou-se a Escola, houve mais tempo para aprender em equipa, respeitando a diversidade. Apostou-se numa nova forma de trabalhar em colaboração, no profissionalismo e na competência de cada um dos recursos humanos envolvidos. Foi inovador e criativo, observando-se especialmente

na Escola alegria, muita felicidade e brio no desenvolvimento dos novos processos e produtos educativos: o brilho dos olhos dos meninos e das suas famílias reflectiam-no! Com muita tristeza vimos a sustentabilidade desta mais valia interrompida pela falta de uma parcela pequena de apoio financeiro e pelo pouco reconhecimento das entidades do macro sistema a nível local, regional e nacional do qual a escola pública irremediavelmente depende. Um excerto de Sebastião da Gama aplica-se: *Pelo sonho é que vamos./comovidos e mudos./Chegamos? Não chegamos? (...) /Partimos. Vamos. Somos.*

Notas

¹ Projecto de Investigação *Práticas Performativas e Educação para a Cidadania no Ensino Básico*, coordenado por Maria de São José Côrte-Real, no âmbito de uma bolsa de pós-doutoramento financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia.

² Foi considerada a formação académica, sendo na sua maioria licenciados, mestres ou mestrands em áreas performativas ou educacionais nomeadamente da/na Academia Nacional Superior de Orquestra (OML), Northwestern University (EUA), Escola Superior de Dança, Escola Superior de Teatro e Cinema e Escola Superior de Educação (IPL), Faculdade de Motricidade Humana (UTL), Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (UNL), Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação (UL).

Referência Bibliográfica

Côrte-Real, M.S.J. (2008), "Music, Synergies and Interculturality: 'Mussi at School' Project", *Intercultural Education*, vol.19, n.º1, pp.79-81.

África Festival em Lisboa

Paula Nascimento*

O África Festival-Lisboa nasceu da vontade política de integrar uma programação sobre África nas Festas de Lisboa. Foi a primeira e única iniciativa de músicas africanas organizada em Portugal com carácter regular e projecção internacional. Foram realizadas três edições: 2005/06/07, todas no âmbito das Festas de Lisboa, organizadas pela EGEAC (Empresa de Gestão de Equipamentos e Animação Cultural da Câmara Municipal de Lisboa).

A iniciativa revestiu-se de enorme importância para Portugal como plataforma de interculturalidade, apoiando a divulgação de culturas africanas no mundo através da circulação de artistas, e colocou Portugal no circuito internacional de festivais de músicas do mundo (onde integram músicas africanas), auferindo em pouco tempo notoriedade e reconhecimento consideráveis, visíveis pela qualidade e estabilidade do programa ao longo das três edições, grande cobertura na imprensa nacional e internacional e vasto leque de público, indicadores de sucesso significativos.

Em 2005 os espectáculos apresentaram-se em Monsanto (Anfiteatro Keil do Amaral), e em 2006 e 2007 no jardim, frente à Torre de Belém. O emblemático espectáculo de Ali Farka Touré com Toumani Diabaté, em Monsanto, é talvez a referência máxima deste programa que apresentou uma paleta significativa da mais importante criação musical proveniente de África ou com raízes africanas: Baaba Maal, Tiken Jah Fakoly, Oumou Sangaré, Tcheka, Mayra Andrade, Tinariwen, Bassekou Kouyaté, Cheikh Lô, os Músicos do Nilo, Bonga, Tito Paris, Waldemar Bastos, Paulo Flores, Lura, Manecas Costa e Ray Lema, entre muitos outros.

O África Festival homenageou uma faceta importante da identidade portuguesa e lisboeta, preconizando uma abordagem descomplexada e livre de estereótipos. Propôs um espaço de conhecimento, informação e diálogo entre pessoas de diferentes origens e culturas. O conceito de programação, pioneiro em Portugal, considerou a participação de todos os países africanos (não apenas de expressão portuguesa), bem como de todos os africanos: os que vivem em África, na diáspora, e os afro-descendentes. Contribuiu para a criação de novos públicos, promovendo o aumento do consumo destes géneros musicais. Os artistas ganharam espaço de apresentação em Portugal e hoje podemos assistir a espectáculos de artistas como Toumani Diabaté, Oumou Sangaré ou Ray Lema, em salas de referência como o Centro Cultural de Belém em Lisboa ou a Casa da Música no Porto.

* Gestora Cultural, Programadora e Directora do África Festival

Para a criação de novos públicos, a estratégia implicou um modelo de gratuidade nos primeiros anos, como o Festival de Músicas do Mundo de Sines. Com uma audiência média de 10.000 espectadores por dia no palco ao ar livre, onde decorriam os grandes espectáculos, o África Festival reunia um público muito heterogéneo – de diferentes origens, idades, classes sociais e interesses culturais – interessado, crítico e participativo. Envolveu as comunidades africanas, a comunidade autóctone, outros estrangeiros residentes e turistas, verificando-se grande participação de famílias. Pessoas que gostam de música e de conhecer culturas diferentes.

Centrado na música mas sensível às demais disciplinas artísticas, o festival abriu espaço a outras expressões: cinema, artes plásticas, fotografia, dança, literatura e teatro, formação, espaços de diálogo, informação e reflexão. A edição de 2007 deu uma nova dimensão ao festival alargando o calendário para 11 dias de programação e integrando o Cinema São Jorge, que reuniu 5.388 espectadores numa semana. Imediatamente após a última edição (2007), a EGEAC retirou o evento da programação das Festas de Lisboa. Passados três anos, o África Festival vive ainda com saudade na memória das pessoas e da cidade.



AFRICA.CONT: O lugar da música no projeto

J.A. Fernandes Dias*

O projeto AFRICA.CONT desenvolve-se a partir de um desafio que nos foi lançado e que decorre da vontade política de responder à ausência em Portugal de uma plataforma que propicie o conhecimento da criação cultural africana contemporânea, inserido num contexto inevitável do desenvolvimento das relações Europa-África. O grande entusiasmo com que recebemos o convite para conceber e projetar esta instituição resulta da concordância com esse diagnóstico, e com as agendas oficiais propostas.

Assim nasceu o AFRICA.CONT como projeto de uma plataforma para o desenvolvimento de relações de comunicação, cooperação e interação entre a Europa, os países africanos e as suas diásporas. Baseada na afirmação de relações paritárias, privilegiando a interação de realidades autónomas na sua diferenciação de raízes e de estruturas mentais, intelectuais e culturais, decorrentes de diferentes histórias, ambientes e formas de organização social, económica e política; mas atravessadas todas pela mesma modernidade, contemporaneidade e desafios que os processos de globalização lhes colocam. Descomprometida em relação a correntes políticas, confissões religiosas, grupos de pressão e grupos económicos – prepara-se a sua institucionalização como uma fundação privada de interesse público.

O centro cultural AFRICA.CONT será um espaço dinâmico e abrangente, do ponto de vista geográfico e político – do norte de África à África do Sul, do Cabo Verde ao Corno de África, e às suas extensões europeias e das Américas, do Médio Oriente e da Ásia do Sul. Mas também pretende considerar grandes constelações culturais, integrando todas as manifestações de África enquanto agente cultural da globalidade contemporânea: música mas também artes visuais, dança e teatro, fotografia, cinema e vídeo, arquitectura, urbanismo e design, literatura e ciências humanas, moda e culinária, incluindo a Internet e a electrónica como veículos e suportes culturais por excelência da contemporaneidade. Temos plena consciência de que vivemos num mundo globalizado, em que os desenvolvimentos culturais africanos estão interligados com as tentativas de repensar o ocidente e as suas produções culturais, fora da tradicional auto-narração hegemónica. Em novas consciências do mundo, e da arte, que não se conformem com uma tolerância baseada em paternalismo, quotas e correção política.

A programação integrará produções próprias, assim como co-produções com instituições nacionais e internacionais, que circulem; e ainda poderá acolher iniciativas

externas relevantes. Será desenvolvida em estreita cooperação com especialistas internacionais e nacionais. Propõe-se o seu desenvolvimento em dois formatos. Um grande projeto multidisciplinar anual, de caráter temático ou regional desenvolverá uma programação pluridisciplinar que se prolongará por vários meses, e que poderá integrar artes visuais, cinema, banda desenhada, dança, música, teatro, fotografia, literatura e ciências humanas; com exposições, apresentações, espectáculos, conferências, debates e leituras. Por outro lado, eventos temporários em diversas disciplinas, e de menor duração, mas sempre procurando estabelecer um programa que crie contexto para esses eventos. Para além destes programas temporários, deverá trabalhar-se na constituição de um conjunto de serviços com caráter permanente e em processo – desenvolvimento de projetos de investigação, residências para criadores africanos, centro de documentação bibliográfica e mediática, que contemple várias disciplinas, e um programa educativo dirigido a diferentes públicos e escalões etários.

Previsto para entrar em ação plena em 2012, nas suas instalações (projecto do arquiteto tanzaniano David Adjaye), o AFRICA.CONT vem mantendo uma programação dispersa, em espaços alternativos disponíveis em Lisboa. De Março a Maio de 2009 teve lugar um ciclo de cinema – *African Screen – Novos Cinemas de África* com curadoria de Manthia Diawara e Lydie Diakhaté – em doze sessões, com debates em que participaram grande parte dos realizadores apresentados. Em Junho, David Adjaye apresentou o estudo prévio do projeto arquitetónico, no espaço em que se vai instalar o AFRICA.CONT – as Terceiras do Marquês, à Avenida 24 de Julho. Em Dezembro ainda, reunimos um conjunto de personalidades internacionais relevantes no mundo cultural africano, no *Encontro AFRICA.CONT*; durante dois dias intensos, pensamos e discutimos em conjunto o que é, o que pode e o que deve ser o AFRICA.CONT, seguindo assim o nosso propósito desde o início de trabalhar com África mais do que sobre África. Já em 2010, iniciaremos as residências de artistas, apresentaremos três exposições – fotografia, arquitetura e artes visuais; e organizamos um concerto em que se apresentarão Victor Gama e o Kronos Quartet com um programa que vê estreia mundial em Nova Iorque em Março deste ano.

A música já tem ocupado um espaço significativo na programação provisória. Logo na apresentação oficial do projeto AFRICA.CONT em Dezembro de 2008, Wyza estreou o espetáculo *Bakongo* no Cinema São Jorge, precedido pelo Grupo Wonderfull's Kova M que dançou *Íman*. E em Setembro, nos terraços das Terceiras do Marquês apresentaram-se três nomes grandes áreas musicais diferentes de África. A curadoria do evento foi da nossa colaboradora Paula Nascimento, que reuniu o Kora Jazz Trio, o etíope Mulatu Astatke & The Heliocentrics, e o grupo cabo-verdiano Ferro Gaita, desde a tarde pela noite dentro.

* Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, consultor do Serviço de Belas Artes da Fundação Gulbenkian, diretor do projecto AFRICA.CONT (<http://Africa.cont/>).

Mas a música ocupará sempre um lugar de relevo na nossa programação, quer definitiva, nos dois tipos de iniciativas indicados, quer nesta fase provisória que vivemos e por múltiplas razões. A sua omnipresença em África, com a diversidade e riqueza musical do continente. A sua importância na vida cultural, política e social, das populações africanas, contemporaneamente, mas também tradicionalmente. A sua capacidade única de articular diferentes géneros, tradicionais e modernos, africanos e outros, de os traduzir entre si, dando origem a géneros híbridos numa proliferação que não tem comparação em qualquer outra área cultural; o que acontece desde sempre – basta pensar no merengue, na rumba ou na salsa afro-caribenhos, na *gnawa* magrebina, no *lundun*, o choro ou o forró brasileiros, na morna ou a mazurca, a coladeira, o funaná, o *batuko tabanka* de Cabo Verde, no jazz e nos blues norte-americanos; mas que tem nas últimas décadas uma dimensão sem precedentes – a *afrobeat*, o *rai*, o reggae, o hip-hop, o *zouk*, a *kizomba* e o *kuduro* ou a *marrabenta*. A partir do século XX, é difícil encontrar, nas músicas populares, géneros musicais que não tenham sido marcados pelos sons de África. E inversamente, as músicas urbanas de África e das suas diásporas souberam como mais nenhuma dialogar com todas as tradições exógenas. Tudo isto faz com que a música seja um lugar por excelência para a discussão sobre globalização, e para pensar conceitos como o de cultura mundial (*world culture*, e *world music*) versus cultura global, que dominam os debates contemporâneos.

E depois, com certeza na sequência do que foi escrito até agora, há um claro interesse maioritário de públicos diversos pelas músicas de África. São sem dúvida a forma cultural africana que mais atravessa gerações, classes sociais, visões do mundo, interesses musicais. E também a que está mais acessível, dada a sua difusão global.

Ser músico: um excelente passaporte

Gustavo Roriz*

Aterrei em Lisboa na manhã do dia 25.05.2004, na bagagem trazia um baixo eléctrico, poucos CD, alguns livros, a módica quantia de novecentos e vinte euros e um passaporte brasileiro. Com essa escassa bagagem, sabia que iria enfrentar uma maratona até conseguir um visto para viver e trabalhar em Portugal. Teria que me manter com o pouco dinheiro que havia trazido e, num prazo muito curto, precisaria de arranjar trabalho para sobreviver. Os meus objectivos, como imigrante recém-chegado, eram: fazer o que fazia no Brasil, viver da música e estabelecer-me em Portugal.

Instalei-me em casa de um amigo músico brasileiro que, através de um simples telefonema, me arranhou-me um contrato de 3 meses para tocar numa casa nocturna em Cascais, assim como um pequeno apartamento em Algés, onde me instalei pelo período do contrato. A partir daí comecei a acreditar que existia possibilidade de subsistir em Portugal. As coisas correram muito bem e o encantamento com o “novo país” era crescente dia após dia. Achei o português receptivo, atencioso e sobretudo muito tolerante, embora a forma directa de dizer as coisas me causasse uma certa estranheza. Resolvi seguir o conselho do amigo que me recebeu quando cheguei “Em terra em que ainda não se sabe bem como é, oiça mais e fale menos”. As conversas em que tentava saber qual e como seria o melhor caminho para obter um visto e finalmente poder legalizar-me, estavam longe de ser animadoras. Ninguém me dava confiança e o Serviço de Estrangeiros e Fronteiras (SEF), com poucos funcionários então, não conseguia dar conta do imenso número de imigrantes. Empenhei-me em ler e investigar tudo sobre leis de imigração, mas sem esperança de contrato como músico. Propostas de “casamentos brancos” (só para conseguir título de residência) e contratos fictícios não faltaram. Resolvi não aceitar e pensei recorrer aos meus antepassados. Descobri que minha origem por parte de mãe (Neves), estava ligada às Beiras e por parte de pai (Roriz), ao Minho. Quanto aos Neves, não cheguei a saber quem eram. Quanto à família Roriz, descobri que descendia do Sargento-mor António Ferreira Roriz, minhoto, estabelecido nas Marianas, Minas Gerais, no século XIX mais propriamente em 1873, exactamente cem anos antes do dia em que nasci. A minha ascendência portuguesa estava já muito distante e lá se foram mais uma vez as minhas esperanças.

O tempo passou e acabou o prazo, deveria ter ido embora do país. Recorri ao estratagem do salto a Marrocos. Claro que ao retornar tive grandes problemas no porto de Algeciras, mas depois de ouvir longo sermão do polícia espanhol, deixaram-me seguir e pude retornar a Lisboa. A partir daí tinha mais 90 dias para resolver a situação. Caso não tivesse sucesso, tinha já decidido retornar ao Brasil. Ilegal eu não

* Músico profissional

ficaria. Antes de Portugal, tinha estado em Moçambique, Japão e Estados Unidos, e em nenhum tive a amarga experiência de ser imigrante ilegal.

As semanas foram passando, até que recebi um telefonema do cantor Fernando Girão, com quem tinha gravado. Sempre me entusiasmei a ficar. Pelo telefone, demonstrou-se empolgado, tinha encontrado o modo de eu ficar: o Artigo 87.º, alínea g),¹ que dizia que pessoas ligadas ao desporto e às artes podiam pedir residência directa, desde que representassem relevância para o país.² Que importância poderia eu ter para Portugal? Fui instruído por uma atenciosa senhora do SEF a recolher tudo que comprovasse as minhas habilitações em música, assim como cartas de artistas e entidades com quem tivesse trabalhado em Portugal. Fiz uma pasta com meu diploma de licenciado em música popular pela UNICAMP em Campinas, São Paulo, e juntei cartas de referência de todos com quem tinha trabalhado como músico ou professor de música. Nenhuma dessas pessoas me negou ajuda e o próprio Fernando Girão auxiliou-me durante esta fase.

Depois de tudo recolhido, dirigi-me ao SEF no dia 11.03.2005, dei entrada no pedido de residência. A funcionária trouxe-me um pequeno papel azulado que indicava que eu estava à espera de uma residência, e disse-me que a partir daquele momento estava regularizado. Podia permanecer em Portugal. Por curiosidade perguntei quantos dias poderia ter permanecido ainda como turista. Observando o passaporte, depois de uma saída da sala disse-me com um sorriso: 'Hoje seria o seu último dia legal'. A partir daí esperei quase um ano até que em Janeiro de 2006, finalmente, recebi a carta dizendo que o pedido havia sido deferido e que deveria dirigir-me ao balcão do SEF da Avenida António Augusto de Aguiar, com o meu passaporte, comprovativo de morada, atestado criminal e duas fotos. A marcação, por coincidência foi para o dia 11.03. 2006, ou exactamente um ano depois da entrada nos papéis.

Gosto de viver em Portugal, apesar de algumas dificuldades, como qualquer português, sou muito grato por tudo o que consegui neste país, que escolhi para minha nova pátria, aos trinta anos. Tenho um currículo de que não me posso queixar, e vivenciei o que não pude no meu país. Toquei com os maiores artistas portugueses e integrei o grupo Madredeus. Com todos enriqueci muito. Sou casado com uma cidadã portuguesa e frequento o Mestrado em Etnomusicologia na Universidade Nova de Lisboa. Estou integrado, não esqueço que este país me concedeu um título de residência, e que pude gozar o direito de trabalhar, estudar e viver tranquilamente, graças à condição particular de ser músico. Terei sempre em conta o reconhecimento e credibilidade que me deram como artista. Obrigado Portugal e a todos os portugueses e imigrantes que me ajudaram desde que aterrei a 25.05.2004.

Notas

¹ Nota da edição: Lê-se o seguinte no Artigo 87.º do Anexo "Replicação do Decreto-Lei n.º 244/98, de 8 de Agosto (condições de entrada, permanência, saída e afastamento de estrangeiros do território português), com as alterações introduzidas pela Lei n.º 97/99, de 26 de Julho, pelo Decreto-Lei n.º 4/2001, de 10 de Janeiro, e pelo presente diploma" do Decreto-Lei n.º 34/2003, publicado no Diário da República — I SÉRIE-A, N.º 47, página 1365, de 25 de Fevereiro, relativo à dispensa de visto de residência: '1 — Não carecem de visto para obtenção de autorização de residência os estrangeiros: ... g) cuja actividade no domínio científico, cultural, económico ou social seja considerada de interesse fundamental para o País.'

² Nota da edição: Legislação Geral - Decreto-Lei n.º 244/98 de 8 de Agosto [Replicado pelo artigo 21.º do Decreto Lei n.º 34/2003, de 25 de Fevereiro] h) *Cuja actividade no domínio científico, cultural ou económico seja considerada de interesse fundamental para o País*; [Aditado pelo artigo 1.º do Decreto Lei n.º. 4/2001 de 10 de Janeiro].

A Orquestra Geração na Escola Básica 2,3 Miguel Torga na Amadora

Maria Isabel Elvas*

O meu estudo sobre a Orquestra Geração centrou-se no processo de implementação e desenvolvimento do projecto educativo numa escola do ensino básico, inserida num bairro problemático, e nas formas como se tem vindo a concretizar a sua articulação com a disciplina de Educação Musical que lecciono na mesma escola.

Em 2000/2001 construiu-se em frente à Escola Básica do 2º e 3º Ciclos de Miguel Torga na Amadora e depois à Escola Básica do 1º Ciclo da Boba, o bairro social do Casal da Boba, para realojar de famílias de três bairros degradados: Fontainhas, Bairro Azul e Alto dos Trigueiros. Este facto modificou a composição sociocultural da população da freguesia e das escolas. O bairro passou a ser identificado e representado como gueto onde vive uma população de baixos recursos económicos, “conotada” com exclusão social e económica. A maior parte da população activa emprega-se na construção civil, indústria e serviços de limpeza doméstica. A população mais jovem, representando cerca de 50% do total, tem entre 10 e 24 anos e apresenta problemas de fraca escolaridade, instabilidade familiar, desemprego, baixo rendimento e ausência de documentação, factores que reforçam a tendência para a exclusão social.

Com a responsabilidade da Câmara Municipal da Amadora e tendo em vista a promoção do desenvolvimento social e humano dos jovens residentes do Casal da Boba – em particular os descendentes de imigrantes, surge em 2005 o *Projecto Geração/Oportunidade* apoiado pela FCG e pelo ACIDI. O projecto tem como áreas de intervenção: formação, educação, saúde, emprego, justiça e ocupação de tempos livres.

Neste contexto surge como projecto-piloto a Orquestra Geração em 2007. Trata-se da importação da metodologia que fez da Orquestra Simón Bolívar um exemplo internacional, produto da visão pioneira do economista, político e músico venezuelano José António Abreu, a quem se deve a criação, há mais de 30 anos, do Sistema de Orquestras Juvenis e Infantis da Venezuela. Procura tirar partido da aproximação de crianças à música, para desenvolver competências pessoais e sociais, assumindo que, para além da relação directa com a música, o desenvolvimento de competências possa alargar-se à sociedade.

A adaptação em Portugal da metodologia, concepção do modelo de gestão e formação de formadores contam com o apoio e acompanhamento de especialistas venezuelanos, estando a responsabilidade pedagógica e artística a cargo da Escola de Música do Conservatório Nacional.

* Professora de Educação Musical na Escola Básica 2,3 Miguel Torga na Amadora.

No ano lectivo de 2007/08 iniciaram-se as actividades da Orquestra Geração na EB 2,3 Miguel Torga, na Freguesia de S. Brás, Amadora, com o naipe das cordas. No mesmo ano lectivo, em Janeiro, o programa estendeu-se ao Agrupamento de Escolas da Vialonga com a adopção do programa pedagógico e estrutura definidos pelo Conservatório Nacional, com funcionamento mais autónomo e dirigido aos alunos do 1º Ciclo do Ensino Básico. Em 2008/09, o naipe dos sopros – madeiras e metais – e em 2009/10 ano o naipe da percussão. No início do ano lectivo de 2009/10 aderiram ao projecto mais escolas nos concelhos de Loures (Apelação, Camarate e Sacavém), da Amadora (Zambujal), de Oeiras (Carnaxide), de Sintra (Mem Martins) e de Sesimbra (Quinta do Conde). A adesão deve-se ao trabalho conjunto de entidades várias, como autarquias, fundações, fundos europeus, empresas privadas e ministérios, nomeadamente o da Administração Interna e o da Educação, que apoiou nesse ano lectivo todas as escolas aderentes.

A música como motor de políticas de inclusão social tem ganho espaço de destaque nos projectos que procuram o pleno exercício da cidadania de crianças e adolescentes em risco. A cultura é vista como um importante meio de reconstrução da identidade sociocultural e a música está entre as actividades culturais mais acessíveis e apelativas. Estudos específicos realçam o impacto que projectos de inclusão social que utilizam a música como eixo condutor têm tido no processo de recuperação da identidade e da auto-estima. Muitos trabalhos têm revelado a importância da música na construção da identidade das crianças e dos adolescentes das periferias urbanas das grandes cidades. A música apresenta-se como um importante elemento de formação da identidade e de construção da cidadania nos contextos em que agentes multiplicadores de cultura transformam a realidade social. Este, tendo como objectivo principal a inclusão social através da música, encerra interesse para um vasto campo de investigação para o qual a experiência descrita e analisada no meu relatório pretendeu dar um contributo.

Diálogo intercultural na Escola Básica Integrada do Carregado

Luisiane Ramalho*

Nas aulas de Educação Musical na Escola Básica Integrada do Carregado (EBIC) observei a opinião dos alunos sobre a sua aprendizagem musical. A busca de estratégias para a questão multicultural na educação fez-me ver a música como elo de ligação entre o ambiente escolar e os outros vividos pelos alunos, revelando o seu elevado potencial como agente de diálogo intercultural. Estudei conceitos de representação infantil da aprendizagem musical (RIAM) e nicho culturais que se revelaram particularmente úteis na análise que desenvolvi.

As várias culturas no Carregado, a 35 km de Lisboa num cruzamento histórico de vias de comunicação que ligam os pontos cardeais do país, incluem brasileiros, ucranianos, moldavos, e afro-descendentes de várias proveniências. A investigação ao nível do 5º ano do 2º Ciclo do Ensino Básico, levou-me a identificar nas RIAM uma série de elementos significativos que apontam para diversos nichos culturais frequentados pelas crianças. Estes elementos significativos, de carácter físico, social, racional e emocional, entre outros, denotam o modo como as crianças constroem o seu conhecimento e o vivenciam no seu quotidiano.

As RIAM referem-se a modos, espontâneos ou não, de expressão relativa ao conhecimento conceptual e prático dos alunos. Revelam-se sob a forma de expressão verbal, motora ou musical, e a sua consideração sublinha o interesse do aprendiz na tarefa educativa. A análise em perspectiva etnomusicológica, seguindo o modelo de estudo proposto por Merriam (1964), reelaborado entre outros por Slobin e Tilton (1992) e adaptado à prática educativa por Côrte-Real (1998) e Brito e Côrte-Real (2001a, 2001b) envolve ideias acerca da música, respectivos comportamentos expressivos, produtos sonoros e materiais a elas associados, assim como reacções dos alunos que a elas se reportam. Esta perspectiva permite tratá-las como relatório para uso pedagógico, sublinhando o interesse do aprendiz sobre o objecto de estudo musical tradicional, facilitando o processo educativo intercultural. A compreensão das RIAM mostra o que significam de ligação entre aspectos musicais veiculados entre a sala de aula e os múltiplos nichos culturais em que a criança participa, como o ambiente familiar, os meios em que brinca e socializa com elementos de outros grupos sociais migrantes ou não, o seu bairro na comunidade, etc.

Ampliando discursos e práticas educacionais, esta pesquisa aponta para necessidades como: valorizar comportamentos expressivos na realização de actividades musicais e compreender os significados das suas representações; concorrer para a elaboração de currículos coerentes não apenas com as supostas necessidades de

* Professora de música na Escola Herondina Lima Cavalcante em Fortaleza, Brasil

aprendizagem, mas com a realidade cultural dos alunos; e promover a formação crítica e reflexiva dos professores para que possam actuar no sentido de uma Educação plena de conhecimento musical e prática intercultural.

A perspectiva educacional democrática que, segundo Banks e Banks (2010) valoriza a capacidade criativa do aluno e a perspectiva etnomusicológica que considera a prática performativa e o significado das suas representações como alimentadores de diálogo intercultural (Côrte-Real, 2010, no prelo), aliaram-se no meu estudo realizado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, mostrando como as características multiculturais podem exercer nos alunos uma influência determinante para o desenvolvimento da sua capacidade de diálogo intercultural.

Referências Bibliográficas

- Banks, J. e Banks, C.M. (2010), *Multicultural Education: Issues and Perspectives*, Hoboken: John Wiley e Sons.
- Brito, M. J. e Côrte-Real, M.S.J. (2001), "Interculturalidade no 2º Ciclo, Expressões: Educação Visual e Tecnológica e Educação Musical" in Cardoso, C. (cd.), *Gestão Intercultural do Currículo, 2º Ciclo*, Lisboa: Secretariado Entreculturas, M.E., pp.155-92.
- Brito, M. J. e Côrte-Real, M.S.J. (2001a), "Interculturalidade no 3º Ciclo, Expressões: Educação Visual e Educação Musical" in Cardoso, C. (cd.), *Gestão Intercultural do Currículo, 3º Ciclo*, Lisboa: Secretariado Entreculturas, M.E., pp.159-204.
- Côrte-Real, M.S.J. (1998), "Dimensão Intercultural no Programa de Expressão e Educação Musical", in Cardoso, C. (cd.), *Gestão Intercultural do Currículo, 1º Ciclo*, Lisboa: Secretariado Coordenador dos Programas de Educação Multicultural, Ministério da Educação, pp.55-62 e 69-87.
- Côrte-Real, M.S.J. (2010), "Nurturing Intercultural Dialogue through Performing Practice at Basic School", *Intercultural Education - Special Issue Strengthening immigrant children's identities in the multicultural school* (no prelo)
- Merriam, A. (1964), *The Anthropology of Music*, Evanston: Northwestern University Press.
- Slobin, M. e Titon, J. T. (1992), "The Music-Culture as a World of Music", in Titon, J. T. (org.), *Worlds of Music*, 2ª ed, Nova Iorque: SchirmerBooks, pp.1-15.

A "(r)evolução" das músicas lusófonas na cidade de Lisboa

Bart Vanspauwen*

A música transforma experiências em diferentes graus de afectividade e pertença. Propondo uma análise sociocultural baseada na performance musical, dou uma perspectiva etnomusicológica ao debate sobre o pessimismo pós-colonial, através do papel possivelmente conciliatório das músicas pós-coloniais. Antídoto eficaz para este pessimismo pode ser o associar grupos em sistemas culturais inter-relacionados linguisticamente e não geografica ou racialmente. O meu estudo de caso trata da integração de músicos migrantes lusófonos em Lisboa.

Partindo da análise discursiva do conceito de *lusofonia*, abordo modos através dos quais este conceito figura em políticas culturais, da Câmara Municipal de Lisboa e de instituições governamentais, e informa as suas acções. Exploro o papel de associações voluntárias como Sons da Lusofonia que integram na *lusofonia* e seus objectivos. Analiso os modos através dos quais o conceito de *lusofonia* e a acção das instituições governamentais e associações voluntárias informam o trabalho criativo e as identidades de músicos migrantes dos PALOP (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa), Brasil e Timor-leste. Por fim, verifico se o conceito de *lusofonia* estimula uma identidade comum entre os músicos migrantes lusófonos.

Considerando a música como forte elemento de integração, ponte entre comunidades, concordo, com Conquergood (1991: 173), que o paradigma de performance privilegia "a experiência particular, participativa, dinâmica, íntima, precária e incorporada, fundamentada em processo histórico, contingência, e ideologia". Interpreto a performance na comunidade como estímulo de sentimento de pertença a um novo contexto e orgulho das suas raízes.

Partindo do documentário *Lusofonia, a (r)evolução*¹ abordo a música como ponto de conexão entre músicos migrantes lusófonos na mesma cidade pós-colonial. Examinoo o modo como a música é praticada a nível comunitário, onde tocam os músicos e como se relacionam. De que maneira as instituições e associações voluntárias interagem no processo. A abordagem pode proporcionar resultados interessantes sobre a música como forma de integrar e democratizar diferenças.

Apelo à visão musical socialmente aplicada, dando visibilidade às comunidades migrantes e aos seus músicos em Lisboa. Escutar o que os agentes culturais de integração têm a comunicar pode dar-nos outra visão sobre a importância da sua prática musical. Os músicos migrantes lusófonos em Lisboa fazem parte da identidade socio-cultural urbana como os fadistas, mas a sua luta parece diferente.

* Bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

A concepção deste projecto, inspirou-se em *Lusofonia, a (r)evolução*; o festival anual Lisboa Mistura (desde 2006) da associação Sons da Lusofonia; o Festival ImigrArte (desde 2007) da associação Solidariedade Imigrante; África Festival (2005-7) da EGEAC; e a minha própria experiência como músico e pesquisador migrante numa nova cidade.

A pesquisa de campo, usando biografias individuais e observação participante, foi realizada em Lisboa entre Outubro de 2009 e Fevereiro de 2010. Entrevistei músicos do espaço lusófono: Zezé Barbosa, Celina Pereira, Tito Paris (Cabo Verde); Gutu Pires, Kimi Djabaté (Guiné-Bissau); Luanda Cozetti, Jefferson Negreiros, Múcio Sá (Brasil); Tonecas, Sergio Fonseca (São Tomé e Príncipe); Aldo Milá, Ricardo Gouveia, Chalo (Angola), Júlio Silva, António da Costa Neto (Moçambique); José da Amaral (Timor Leste); Arvi Barbosa, Maria de Lourdes Elvino de Sousa, Virgínia Brás Gomes (Goa), Carlos Martins e António Pires (Portugal), entre outros. Associações relevantes foram também entrevistadas.

Notas

¹ Documentário *Lusofonia, a (r)evolução* (Red Bull Music Academy, 2006). Disponível em: <http://www.redbullmusicacademy.com/video-archive/documentaries/3>, <http://www.myspace.com/lusofoniaarevolucao> (acedido a 25.01.2010).

Referência Bibliográfica

Conquergood, D. (1991), "Rethinking ethnography: towards a critical cultural politics", *Communication monographs*, n.º58, pp.165-80.