

# *Cuadernos de Etnomusicología Nº1, 2011*

Agosto- ISSN: 2014-4660

**SIBE**  Sociedad de  
Etnomusicología



©“Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico”, Sara Revilla.

©“El Gagá: confluencia, ritmo y sincretismo en los bateyes de la República Dominicana”, Marco Antonio de la Ossa.

©“Formas de Pensar a Ayahuasca: Internet Viabilizando a Construção de Novas Paisagens Musicais”, Patrícia Paula Lima.

©“La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical”, Carlos García y Raquel Jiménez.

©“Las lenguas de las musas: acerca de lengua, música y poesía en la Grecia arcaica y clásica”, Guillermo García.

©“Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil”, Ana Flávia Miguel; Isabel Castro; Flávia Duarte de Lanna; Alexsander Duarte.

©Imagen: Enrico Gabriele, licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.0 Genérica (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/deed.es>)

©Edición *Cuadernos de Etnomusicología*. SIBE-Sociedad de Etnomusicología

**CoordinadorN°1:** Eduardo Viñuela Suárez

### **Equipo Editorial**

Rubén Gómez Muns (Universitat Rovira i Virgili)

Teresa Fraile Prieto (Universidad de Extremadura)

María Salicrú-Maltas (Universitat Autònoma de Barcelona)

Eduardo Viñuela Suárez (Universidad de Oviedo)

**Edita:**

**SIBE**  **Sociedad de Etnomusicología**

---



Este obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

## Índice

Presentación .....	4
<i>Música e Identidad. Adaptación de un modelo teórico.</i> Sara Revilla .....	5
<i>El Gagá: Confluencia, ritmo y sincretismo en los bateyes de la República Dominicana.</i> Marco Antonio de la Ossa.....	29
<i>Formas de Pensar a Ayahuasca: Internet Viabilizando a Construção de Novas Paisagens Musicais.</i> Paula Patrícia Lima. ....	52
<i>La música enterrada: Historiografía y Metodología de la Arqueología Musical.</i> Carlos García y Raquel Jiménez.....	80
<i>Las lenguas de las musas: acerca de lengua, música y poesía en la Grecia arcaica y clásica.</i> Guillermo García.....	109
<i>Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil.</i> Ana F. Miguel; Isabel Castro; Flávia Duarte Lanna; Alexander Duarte.....	130
Autores de los artículos.....	151

# **Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Cabo Verde, Moçambique e Brasil<sup>1</sup>**

**Ana Flávia Miguel**

**Isabel Castro**

**Flávia Duarte Lanna**

**Alexsander Duarte**

## **Resumo**

A construção de identidades é um processo que manifesta uma forma de estar no mundo em permanente movimento. Este movimento de pessoas entre o rural e o urbano ou entre o local de origem e o local de acolhimento estabelece e define a autenticidade do universo musical com a “música que nos torna diferentes das outras pessoas” (Stokes 1994).

A partir do triângulo Portugal, África, Brasil, procuraremos abordar os conceitos de música e identidade e apresentaremos quatro trabalhos, sendo dois estudos de caso e dois trabalhos com pesquisa de campo a desenvolver, em lugares geográficos diferentes, contextos distintos, mas que têm em comum a cultura e a língua portuguesa que, como elemento colonizador, associou-se às culturas nativas resultando assim identidades culturais distintas.

A primeira parte do artigo reflecte sobre as pontes atlânticas e sobre identidades musicais, em Portugal, Cabo Verde e Moçambique, em contextos migratórios e no vai e vem entre o espaço de acolhimento e o espaço de origem. A segunda parte do artigo aborda a relação da construção de identidades numa cidade “inventada” e a tentativa de reconstrução de um imaginário rural no espaço urbano.

**Palavras-chave:** música, identidade, lusofonia, lugar.

## **Abstract**

Identities construction is a process that expresses a way of being in the world in constant motion. This movement of people between rural and urban or between the place of origin and the local host establishes and defines the authenticity of the musical universe with “the music that makes us different from the others” (Stokes 1994).

From the triangle Portugal, África and Brazil, we will try to approach the concepts of music and identity and we will present four articles. Two articles are case studies and the other two are studies with field research. Although this four studies are being developed in different geographical locations and different contexts, they have in common culture and portuguese language which, as colonizer, connected to the native cultures thus resulting in different cultural identities.

The first part of the article reflects on the Atlantic bridges and on musical identities in Portugal, Cape Verde and Mozambique, in migratory contexts and in back and forth between local host and the place of origin. The second part of article discusses the relationship of identity construction in an “invented” city and the attempt to reconstruct a rural imaginary in an urban space.

**Keywords:** music, identity, lusofony, place.

## **Cabo Verde<sup>2</sup>**

Na mitologia grega, Atlas era um dos Titãs que enfrentou Zeus e os Deuses Olímpicos para alcançar o poder supremo. Ao triunfar, Zeus condenou Atlas a sustentar nos ombros o céu, e a imagem pela qual é, habitualmente, retratado mostra-o segurando um globo aos ombros. O Oceano Atlântico, cujo nome deriva de Atlas, era imaginado pelos gregos como um grande rio que circundava toda a Terra.

As ligações aos ombros do Atlântico surgiu-me como metáfora e como ideia que representa o oceano Atlântico enquanto palco de caminhos que, numa cadeia de ligação entre o continente africano e o europeu, foi originando coisas diferentes. Boaventura Sousa Santos e Maria Paula Meneses propõem que:

o colonialismo, para além de todas as dominações porque é conhecido, foi também uma dominação epistemológica, uma relação extremamente desigual de saber-poder que conduziu à supressão de muitas formas de saber próprias dos povos e/ou nações colonizados (Santos, Meneses 2009: 13).

A música e a dança são uma força de resistência a esta supressão e podem representar o universo de estudo onde é possível uma pluralidade epistemológica alternativa à epistemologia dominante. A música e a dança alimentaram-se dos caminhos atlânticos e dos seus intervenientes criando lugares próprios que denunciam as diferenças políticas, sociais, económicas e culturais. A diversidade deixou de ser algo negativo. Fazer parte de um grupo minoritário deixa de significar pertencer a um grupo subalterno porque quando a sua música se faz ouvir, os seus intervenientes passam a pertencer a um grupo hegemónico que concilia o passado e o presente, que constrói pontes efectivamente atlânticas e que permite a partilha com a cultura aglutinadora.

O processo de folclorização, definido por Salwa Castelo-Branco e por Jorge Freitas Branco (2003), como o “(...) da construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural” (2003: 1) representa uma poderosa arma na construção de identidades em comunidades diaspóricas, porque ao mesmo tempo que mostra a diferença, perpetua a tradição herdada do país de origem e permite a integração no país de acolhimento.

A prática performativa cabo-verdiana Kola San Jon é um exemplo desse processo e é sobre ele que reflecte este artigo. O Kola San Jon é uma prática performativa que incorpora a música, dança e artefactos onde o som dos tambores convoca a dança com o golpe da umbigada que é acompanhada pelos movimentos ondulantes dos navios. Na ilha de Santo Antão, em Cabo Verde, o Kola San Jon é desempenhado durante os festejos dos Santos

Populares, em Junho, indiscriminadamente a qualquer hora e em qualquer lugar. Há, ainda, a componente social e religiosa associada à tradição, aos personagens centrais enquanto performers e às narrativas locais diferenciadas. Na ilha de Santo Antão o conjunto de crenças ritualizadas na devoção a São João Baptista são demonstradas de diversas formas como no uso de imagens do Santo, na realização de missas e em peregrinações, como é exemplo a jornada que parte da Ribeira das Patas e termina em Porto Novo.

No bairro do Alto da Cova da Moura, Kova M, um bairro de acolhimento de imigrantes provenientes das ex-colónias portuguesas em África, localizado na área metropolitana de Lisboa, o Kola San Jon realiza-se desde 1991 de forma sistemática e organizada através do apoio da Associação Cultural Moinho da Juventude. Quando comecei o meu trabalho de campo, em Janeiro de 2008, deparei-me com uma prática performativa folclorizada. A existência de um grupo performativo organizado, que tem como um dos seus principais objectivos representar a tradição cabo-verdiana, já tinha ultrapassado as fronteiras do bairro e alternava as exposições espontâneas de rua, com a festa anual de São João e com performances em palco.

Durante o período de Janeiro a Maio de 2008 foi preparada, pelo grupo de Kola San Jon do Kova M, uma viagem a Cabo Verde para participar na festa de São João. Este trabalho preparatório foi realizado em várias reuniões e encontros nos quais se salientam a preocupação com aspectos como: a preparação de um novo traje, a re-decoração de artefactos como o navio (que foi baptizado com o nome “Kova M” para esta viagem), a elaboração de novos rosários, a preparação de um projecto da viagem.



Figura 1 - Ilha de Santo Antão, Cabo Verde. Imagem de alguns elementos do grupo de Kola San Jon do Kova M na festa de São João Baptista na ilha de Santo Antão, Cabo Verde. Em primeiro plano, Eugénio Brito, no navio baptizado com o nome “Kova M” e no qual se pode observar os rosários pendurados nas velas do navio. 23 de Junho de 2008.

De acordo com documento realizado pelo grupo de Kola San Jon do Kova M posso observar que os objectivos traçados denotam uma vontade e uma necessidade de mostrar aos residentes em Cabo Verde que, em Portugal, “(...)continuamos a viver a nossa cultura e a nossa tradição (...) fortalecendo as raízes” (Miguel 2010: 178). Ainda segundo o mesmo documento é perceptível que a demonstração deste objectivo passa por mostrar que as actividades que o grupo realiza são transversais à comunidade e ao país de acolhimento. Para este grupo é importante mostrar que os cabo-verdianos residentes no Kova M provêm de diferentes ilhas de Cabo Verde, que festejam “anualmente o Kola San Jon no bairro da Cova da Moura, envolvendo toda a comunidade” (Ibid), que realizam performances em diversas localidades de Portugal e que participaram “de alma e coração no filme «Fados»<sup>3</sup> (Miguel2010: 179).

Durante o período de 20 de Junho a 2 de Julho de 2008 o grupo de Kola San Jon do Kova M foi para Cabo Verde participar na Festa de São João. Aqui, para além de performances espontâneas na rua pude observar grupos performativos locais. Um momento importante destas actuações realizou-se na noite de 22 de Junho, na praça principal da cidade<sup>4</sup>. Neste local juntou-se uma enorme multidão, que forma um anfiteatro ao ar livre, para ver actuar os grupos de Kola San Jon que participam num concurso organizado pela Câmara

Municipal local. O local é ornamentado por canas e tochas que as pessoas transportam, fazendo lembrar épocas longínquas. Mulheres e homens dançam ao som dos tambores com movimentos que se misturam entre o sensual e o erótico. O golpe da umbigada representa um dos momentos em que a dança é levada ao êxtase num emaranhado de corpos. Este momento, apesar de não ser longo, nem representar o ponto alto da noite ou das festas denuncia a imagem evocativa de universos folclorizados, descrita por Castelo-Branco e Branco (2003: 3), “(...) como representações de um lugar e de um país (...)”. Os autores acrescentam que:

Nas noites de Verão, em muitas cidades e vilas portuguesas, com especial incidência nas zonas de afluência turística, organizam-se programas de animação ao ar livre, que cativam residentes, turistas e emigrantes de férias na terra natal. O programa inclui um espectáculo folclórico. Comparado com as outras práticas performativas que, ao longoda noite, se irão suceder no palco, o folclore ocupa menos tempo; a actuação não excede em regra os 20 minutos. A presença no palco de ranchos folclóricos faz parte da expectativa da assistência, embora não proporcione o ponto alto da noite” Castelo-Branco, Branco 2003: 3).

O “ponto alto da noite” ou, neste caso, da festa de São João Baptista acontece no dia seguinte, dia 23 de Junho. Após uma peregrinação que começa por volta das 7 horas da manhã, numa localidade no interior da ilha com destino à cidade principal, com uma distância de cerca de 22 km, é transportado a imagem de São João Baptista no meio de uma multidão de gente que rompe a montanha com sons e gestos que superam o céu. O rufar dos tambores, pendurados ao peito dos homens é contínuo e todos os outros não resistem a kolar numa devoção que mistura o secular e o sagrado. Na noite deste mesmo dia, num palco da cidade, assiste-se às actuações das cabeças de cartaz, que dura até de manhã e que representa o ponto alto da noite descrito por Castelo-Branco e Branco (2003).

A viagem que o grupo de Kola San Jon fez ao país de origem representa um momento fulcral na história destas pessoas e na forma como as identidades vão sendo construídas; a diferença foi legitimada, a autoridade interna no país de acolhimento reforçada e a identidade de uma comunidade reafirmada. Num processo de folclorização, que mostra ser mais acentuado do que o que acontece no país de origem, o Kola San Jon no Kova M além de herdar diferentes tipos de dimensões performativas (música, dança, palavra, artefactos), incorpora a componente social e religiosa associada à tradição. Além disso, a sua dimensão performativa acolhe as diferentes pessoas e gerações do bairro e é exportado para o exterior enquanto espectáculo. Ao agregar, numa mesma prática performativa, diferentes tempos históricos,

denuncia a comunhão de práticas religiosas católicas, impostas no período colonial, com modos de celebração de origem africana.

A ponte atlântica é percorrida nos dois sentidos e o seu expoente máximo acontece quando, no país de acolhimento o grupo é convidado para integrar o elenco de um filme que elogia um dos géneros musicais portugueses mais emblemáticos, o Fado. Além de, na edição especial do DVD, ter a sua viagem para as gravações em Madrid documentada pelo realizador Rui Simões, o Kola San Jon é a prática performativa que inicia o filme. A mescla de dois mundos e de tempos históricos diferentes que Franz Fanon enuncia como *timelag* definido na frase “*there will always be a World – a white world – between you and us...*” (citou Bhabha 1996: 56) está lacrada nesta prática performativa. A construção de identidades é um processo dinâmico e um postulado sempre no futuro, como se do destino se tratasse. Em linguagem metafórica poderia designar a construção de identidades um “fado” que pela incerteza dos seus contornos dificulta a sua definição em espaços diaspóricos.

O Kola San Jon quebra estas fronteiras através da incorporação dos dois mundos descritos por Fanon e, ao participar “de alma e coração” no filme «Fados» de Carlos Saura (2008), “honrado a tradição dos nossos avós e bisavós” (Miguel 2010: 179) absorvem a imagem descrita por Castelo-Branco e Branco em que “pelo fado se transmite dor e sofrimento, que exprimem emoções, personagens, eventos e ambientes urbanos” (2003: 3). Neste filme, além da imagem de Cabo-Verdianidade existe uma imagem de Portugalidade protagonizada pelos cabo-verdianos residentes em Portugal porque ao mesmo tempo que desempenham uma prática performativa cabo-verdiana contribuem para a construção de identidades que remetem para o género musical português Fado.

### **Moçambique<sup>5</sup>**

Pretendo partilhar a minha experiência de trabalho de campo em Maputo (Moçambique), que decorreu entre Fevereiro e Março de 2010. Durante este período realizei um trabalho exploratório no sentido de identificar o contexto musical em Maputo como forma de diagnosticar aspectos que se salientassem e que pudessem configurar problemas de análise pertinentes para a investigação em Etnomusicologia. O meu enfoque centra-se na análise sobre o duplo papel que a música goesa adquire no contexto migrante: por um lado é identificador e diferenciador da comunidade<sup>6</sup> goesa em relação à vizinhança africana remetendo para Goa e, por outro permite diluir diferenças sociais no interior de uma comunidade cuja repartição é, ela própria, herdada de Goa. O espaço geográfico, deste estudo, remete para os fluxos migratórios da comunidade goesa onde claramente o percurso triangular entre Goa,

Moçambique e Portugal ficaram marcados pela influência do colonizador português.

Catembe<sup>7</sup> é uma pequena vila situada na margem direita da Baía da cidade de Maputo, capital de Moçambique. Em ambos os lados, o Oceano Índico serve de ponte para os testemunhos da presença da Índia, através de Goa, evidenciados pela existência de uma comunidade igualmente repartida: na capital os goeses letrados, socialmente inscritos numa elite de algum modo privilegiada, em Catembe um grupo fundamentalmente associado à actividade piscatória para quemter uma embarcação própria significa uma importância social, quer no interior do grupo, quer na sua relação com a comunidade africana sua vizinha. Nos dois casos, a presença da música, herdada de Goa, é central como elemento identificador e como forma de garantir uma memória geracional do lugar de origem. Cantar em KonKani<sup>8</sup>, a língua oficial de Goa desde 1987, seja em cerimónias religiosas, festas populares, casamentos ou outros eventos sociais, constitui, para os goeses residentes em Maputo e Catembe, uma forma de consagração das memórias de Goa e, também, neste lugar de acolhimento, um modo de comunhão que extravasa as diferenças sociais. Este novo espaço – Moçambique – alvo também do colonizador português durante quatro séculos, serviu de depositário da memória e do imaginário do “(...) lugar de origem” (Malheiros 2000: 378) dos diferentes grupos migrantes de goeses que foram polvilhando o país de acolhimento em distintas regiões. A partilha de uma herança semelhante em diferentes aspectos como a língua, a religião, as políticas de integração, bem como a proximidade geográfica, foram alguns dos ingredientes para que os goeses iniciassem uma corrente migratória direccionada para o lado oriental da África Austral. Tal como refere Susana Sardo “(...) a localização de Goa entre duas grandes vizinhanças culturais – a Índia pela natural proximidade geográfica e Portugal pelo poder político – ofereceu aos goeses a possibilidade de estabelecer diálogos interculturais extremamente fecundos (...)” (Sardo 2007: 103). Desta maneira, os fluxos de trânsito migratório dos goeses que atravessam Moçambique e Portugal constituíram também um destino, por distintas razões e em diferentes períodos de tempo. Neste sentido importa perceber como a música emerge desta relação triangular entre Portugal, Goa e Maputo e de que forma os repertórios e universos sonoros se diferenciam ou reconstroem a partir dos “paradigmas culturais” (Sardo 2007: 101) deixados em Goa.

No decorrer da minha permanência em Maputo pude conviver com a realidade dos dois grupos pertencentes à comunidade goesa: aqueles que se dedicam às actividades piscatórias, principalmente à pesca do camarão, prática esta transportada como “(...) «herança dos nossos antepassados de Goa», conforme o esclarecimento dado a *Revista Tempopor* Rómulo de Sousa, 82

anos de idade, dos quais 55 vividos em Moçambique onde reside (...)” (Saveca 1996: 12) e, os que têm outras actividades profissionais liberais. Ambos os grupos apresentam aspectos em comum quer no que se refere à realização de cerimónias religiosas, a festas de Santos Populares, casamentos, bem como oferecem uma gastronomia herdada de Goa/Índia e que em Maputo se revela também como um elemento de identificação da cultura goesa. De acordo com Earlmann, a música está presente, nestes e em outros contextos como “(...) instrumento para reforçar a coesão dos grupos, para manter vias de comunicação interculturais e para exportar uma imagem identitária que contém, ao mesmo tempo, uma construção performativa, histórica e social” (citou Sardo 2003: 580). Desta maneira, o valor simbólico do que é representado pela actual comunidade goesa, nas suas manifestações culturais, pretende incorporar um passado histórico como elemento de ligação entre gerações, de forma a que, tal como refere Smith (1997) exista “(...) continuidade por parte de gerações sucessivas de uma determinada unidade cultural de populações, as memórias partilhadas sobre acontecimentos e períodos anteriores da história dessa comunidade e a noções alimentadas por cada geração sobre o destino colectivo dessa unidade e sua cultura” (Smith 1997: 10-11). Mas este passado histórico está indubitavelmente esculpido pela presença portuguesa no decorrer de quatro séculos, numa “(...) relação de colonialidade com Portugal (...)”(Sardo 2009: 2). Os longos 451 anos de jugo português marcaram, de forma profunda, um período temporal desde aproximadamente 1510 a 1961 sendo que a religião católica “(...) quase mimética na sua relação com o colonizador” (Sardo 2007: 102) se torna uma forma de ligação entre os goeses católicos, nas diásporas, fazendo prevalecer os valores herdados, por exemplo, no que concerne à estrutura da organização familiar, a um repertório musical ligado à liturgia católica no qual a língua portuguesa representa, como refere Malheiros (2000: 385) também uma componente identitária. Os aspectos híbridos de cultura reflectiram-se também na organização social e na forma como os goeses transportaram ainda para Moçambique, o paradigma das castas e, com ele, a forma de atribuir pertença musical a cada grupo social. A forma como estes grupos têm reclamado para si, o género que mais representatividade tem entre goeses, o mandó<sup>9</sup> pode, de alguma forma, reflectir a força que ainda persiste da “(...) sobrevivência do sistema das castas entre os católicos” (Rita-Ferreira 1985: 637), ou como salienta Susana Sardo pode ter sido a marca de resistência e de demarcação do processo de colonização, impondo desta forma a língua como herança de Goa (Sardo 2009:8).

Quando os dois grupos da comunidade goesa se reúnem, em momentos festivos, a música surge como pano de fundo, enquanto elemento identitário, fundindo a ligação entre os cânticos em português, cuja memória remonta desde a ocupação portuguesa na Índia, e os cânticos na língua que

reconhecem como sendo sua – o Konkani e que ali, naquele espaço de migração triangular, serve de veículo identificador de algo que, não estando completamente generalizado, é ainda a marca orgulhosa do que foi trazido de Goa. Destas recordações, transportadas pelas primeiras gerações do grupo residente na Catembe<sup>10</sup>, permanece a prática de mandós, os cânticos religiosos em língua de Goa, a celebração da Eucaristia professa na fé católica, bem como a prática dos casamentos regra geral endogâmicos, “no sentido em que têm preferência pelo casamento com pessoas da mesma origem e «raça»” (Branquinho 2003: 42) entre a comunidade, como é reforçado no excerto de uma entrevista realizada a um dos colaboradores.

Tratando-se de dois grupos da mesma comunidade que vivem entre Catembe e Maputo, pude observar que a ligação entre a comunidade, nesta região, se tem tornado mais evidente desde que a consolidação da Independência de Moçambique, em 1975, permitiu definir esforços e movimentações mais claras, entre pessoas dos dois lados, de forma a efectuar actividades que pudessem garantir a continuidade da ancestralidade goesa como uma forma de definir uma identidade própria. Neste sentido desde o ano de 2005 até ao momento, têm vindo a ser realizados encontros, actividades culturais e demais eventos nos quais a música é elemento sempre presente, entre os diferentes grupos de Goeses residentes em Maputo. A comunidade que se implantou em Catembe é aquela que se auto-caracteriza como a mais “tradicional” e a que pretende manter as “raízes” trazidas pelos antepassados de Goa.

Em todos estes contextos pude verificar que a música parece querer atravessar as diferentes gerações que aqui se radicam para que não se percam totalmente os seus diferentes repertórios, bem como outras formas de identidade. Na memória dos mais velhos existe o reconhecimento da ascendência indo-portuguesa da música e dança e, existe uma tentativa para que os mais novos, mesmo influenciados pelas culturas africanas, possam ter o conhecimento da música e dança goesa e da língua.

Tratando-se de um trabalho ainda em fase inicial, muitas questões ficam em aberto nomeadamente perceber, os percursos migratórios trilhados pelos goeses, de que forma os diferentes pontos de partida e chegada, dessa triangulação, afectou a relação emocional entre e nas comunidades espalhadas por Goa, Moçambique e Portugal e, como a música se torna o local de refúgio para suprir “(...) os custos que a emigração desencadeia” (Sardo 2007: 104).

**Brasil: ruídos no silêncio, sussurros de uma cidade - a música, a identidade e a cidade de Belo Horizonte<sup>11</sup>**

A minha proposta é apresentar, a partir da pesquisa em andamento, um campo de possibilidades de compreensão da relação entre a construção de identidade, de lugar e de cultura. Em uma outra perspectiva, ainda menor, o indivíduo, a cidade e a música.

A partir da ideia do movimento, do atravessar mares e continentes, do caminhar de povos a territórios, estabeleço na minha pesquisa outra dimensão de trajectos, percursos e lugares.

Numa abordagem também triangular, trato não mais de uma travessia de mares, mas de lugares; de um movimento não entre continentes, mas entre cidades; e de construções não mais entre culturas, mas entre indivíduos inseridos em uma cultura conferida na linguagem do lugar.

Compartilhando da ideia de Schafer (2001: 32), de que a “música é um indicador da época, revelando um modo de reordenar acontecimentos sociais e mesmo políticos”, e tendo em mente o modelo teórico proposto por Sardo (2003) das relações entre a música, identidade e a construção da narrativa social, procuro reflectir neste contexto triangular, sobre a dimensão do fazer musical assim como o lugar da música na vida urbana.

Pretendo estabelecer estas relações em um triângulo, cujos vértices são ligados não por linhas que unem um ponto a outro, mas por pontes, que por sua vez não são de passagens e travessias que levam de uma margem a outra, mas são “pontes que reúnem enquanto passagem que atravessam” (Bhabha 1998: 24), que levam o que tem de si de um ponto para o outro, num contexto local contrapondo a ideia do global.

Considerando cultura como “todo um complexo que inclui conhecimento, crenças, arte, moral, leis, costumes e quaisquer outras capacidades e hábitos adquiridos pelo homem como membro da sociedade” (Tylor 1871), e lembrando que a música existe enquanto processo social e através do qual as pessoas interagem dentro e entre culturas (Stokes 2004: 53) tentarei perceber a prática musical em Belo Horizonte; como e porque as pessoas fazem a música que fazem. Pretendo, com base em uma destas “pontes”, o indivíduo, e através dele chegar ao que esta cidade trás em si, como se constrói na sua tradição, no seu universo cultural e musical.

Neste contexto, apresento a cidade de Belo Horizonte e algumas de suas características, que permeiam universos de um território, de uma população

agora urbana e que nos permitem perceber as manifestações culturais e musicais identificadoras e diferenciadoras dessa população e dessa cidade.

A cidade de Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, foi inaugurada em 1897. Cresceu com uma trajetória singular. Foi uma cidade “inventada”, projectada na tentativa de um rompimento com a memória de um passado colonial, e somado a isso, com a aspiração de ser uma cidade moderna. Formada de raízes advindas de outros modelos urbanos, Paris e Washington D.C., Belo Horizonte alberga um aglomerado populacional integralmente imigrado, o que lhe confere características ambivalentes de diversidade entre o global e o local, entre a tradição e a modernidade, e no seu processo identitário.

Desde a sua fundação, a cidade estabelece uma relação tensa entre o planear e o habitar. A sua concepção urbanística, coordenada por Aarão Reis, delimitava a cidade em três zonas delineadas e distintas: a área central, a área suburbana e a área rural. Na sua própria concepção a cidade trazia um traçado que favorecia a diferenciação social; é construída uma capital elitista, com espaços reservados, territórios demarcados e estabelecidos, espaços sociais e de lazer diferenciados das elites e das classes de empresários, dos trabalhadores de classes desfavorecidas e das diversas etnias.

A cidade foi sendo ocupada por diferentes grupos que constroem a sua territorialidade local à imagem de uma espécie de identidade colectiva que transportam, seja ela de origem social, geográfica ou laboral. Se as metrópoles podem ser lidas através destes mapeamentos de espacialidade e identidade, Belo Horizonte é “a implementação de uma *urbis* planejada para delimitar os espaços das classes sociais” (Lemos 1988: 25).

Nesse contexto, pós e anti colonial, de culturas construídas e de locais e lugares estabelecidos, o projecto da cidade interferiu no processo de construção de espaços e da identidade musical, cultural e social. A música, que existia de uma forma quase silenciada às margens do ruído urbano, estabeleceu espaços identitários. Esses lugares da música eram também espaços de socialização e de partilha organizados socialmente, associados a grupos de pertença e, de alguma forma, *quetizados*.

Esta “territorialização” humana e, por consequência cultural, será determinante no modo pelo qual a cidade se vai construir quer no plano arquitectónico, quer e sobretudo, no que diz respeito ao seu quotidiano vivencial onde a música enquanto experiência e enquanto paisagem sónica tem um papel importante. O aparente silêncio que de alguma maneira impera no universo sonoro desta cidade, como máscara de um sussurro existente e “mal ouvido”, é quebrado

nos anos 60 com o aparecimento do Clube da Esquina, inicialmente representado por Milton Nascimento, Wagner Tiso, Fernando Brant, Marcio Borges, Nivaldo Ornelas, Toninho Horta, e Paulo Braga. Nos anos 70, estes artistas tornam-se referência da MPB (Música Popular Brasileira) e disseminam inovações e influências a diversos cantos do país e do mundo.

Compartilhando com a ideia de Finnegan (2006: 24), pretendo neste estudo “concentrar-me na prática musical (o que as pessoas fazem) e não no *musical works*” (o “texto da música”) e perceber estes sussurros tentando compreender a interação das tradições, e a música dentro dos diferentes grupos.

Finalmente, baseada na premissa de que o universo musical está intrinsecamente relacionado com o social, pretendo perceber como se dá a construção de uma identidade musical e como se estabelece e define a autenticidade deste universo; como se constrói esta “música que nos torna diferente das outras pessoas” (Stokes 1994: 7) – numa cidade formada por “outros”. E, desta maneira, identificar as várias músicas nos diferentes espaços de socialização de uma nova sociedade e perceber como a construção de uma paisagem urbana pode ser definida pela construção da sua paisagem sonora.

### **Brasil: evocação de um “espaço imaginado” na música caipira<sup>12</sup>**

Este trabalho tem como foco uma reflexão sobre o gênero musical conhecido como *música caipira* estabelecendo uma inter-relação com as transformações que a sociedade brasileira conheceu ao longo do século XX, fruto do fluxo migratório das zonas rurais (a roça<sup>13</sup>, como é conhecida no Brasil) para as urbes, e as implicações simbólicas do binômio campo/cidade representados nesse segmento musical. Por se tratar de uma pesquisa em curso, cujo trabalho de campo ainda está por realizar, a aplicação da componente teórica faz-se a partir de uma revisão bibliográfica e análise da poética musical na canção “Caboclo na cidade” de Dino Franco e Nhô Chico.

O caipira<sup>14</sup> emerge na região centro-sul do Brasil, a partir do século XVII, resultante da miscigenação entre colonos portugueses e índios nativos e, posteriormente, africanos. Trata-se de uma sociabilidade de “parceiros” rurais, um modo de vida baseado em pequena produção de subsistência ou, como precisou Antônio Cândido, uma sociedade de “mínimos vitais”(1964). Nesse contexto a música fazia parte de uma ritualística associada a práticas festivas e religiosas (Zan 2008: 2).

## Desterritorialização e desenraizamento

Os processos de industrialização ao longo do século XX no Brasil e o consequente deslocamento do povoamento rural para as urbes provocou o rompimento do “equilíbrio ecológico e social” desse modo de vida, um *desencaixe*, nos termos de Giddens (1991). Durante esse mesmo período verificou-se o aumento significativo do mercado fonográfico que incorpora inclusive a música caipira no seu catálogo de produtos. Como afirma José de Souza Martins, ao ser apropriada pela indústria fonográfica (a partir da segunda década do século passado<sup>15</sup>), a música já não tem mais uma função mediadora de ritualísticas inerentes ao universo social rural, passando portanto a circular em outra esfera: o mercado de consumo de bens simbólicos. Nesse novo contexto, “a música não medeia as relações sociais na sua qualidade de música, mas na sua qualidade de mercadoria” (Martins apud Zan 2008: 4).

Constata-se, portanto, que houve uma *desterritorialização* do modo-de-vida caipira (Zan 2008), e em consequência dessa, um *desenraizamento* da música caipira. Por se tratar de um modo de vida que praticamente desapareceu<sup>16</sup>, a música assume um importante papel de *representação*<sup>17</sup> dos bens simbólicos e imagéticos. A música é veiculada pelos meios de comunicação de massa, (ainda que na tensa relação de mercado pela qual o produto cultural se sujeita), estreitando laços com um público que compreende seu significado. Aspectos tímbricos e de instrumentação, sobretudo com o uso da *viola*<sup>18</sup>, principal instrumento e símbolo da música caipira, são evocados. Algumas letras falam da diferença entre os modos de vida rural e o urbano, como o caso da música “Caboclo na cidade” de Dino Franco e Nhô Chico gravada por Dino Franco e Mouraí em 1982 no LP “Rancho da boa paz – vol. 2”, onde se verifica um sentimento de pesar do caboclo por ter deixado o campo para morar na cidade:

Seu moço eu já fui roceiro no triângulo mineiro onde eu tinha meu ranchinho  
Eu tinha uma vida boa com a Isabel minha patroa e quatro barrigudinhos  
Eu tinha dois bois carreiros muito porco no chiqueiro e um cavalo bom, arriado  
Espingarda cartucheira quatorze vacas leiteiras e um arrozal no banhado

Na cidade eu só ia a cada quinze ou vinte dias pra vender queijo na feira  
E no mais estava folgado todo dia era feriado pescava a semana inteira  
Muita gente assim me diz que não tem mesmo raiz essa tal felicidade  
Então aconteceu isso resolvi vender o sítio e vir morar na cidade.

Já faz mais de doze anos que eu aqui já to morando como eu to arrependido  
Aqui tudo é diferente não me dou com essa gente vivo muito aborrecido  
Não ganho nem pra comer já não sei o que fazer to ficando quase louco  
É só luxo e vaidade penso até que a cidade não é lugar de caboclo.

Minha filha Sebastiana que sempre foi tão bacana me dá pena da coitada  
Namorou um cabeludo que dizia Ter de tudo mas fui ver não tinha nada  
Se mandou pra outras bandas ninguém sabe onde ele anda e a filha tá abandonada  
Como dói meu coração ver a sua situação nem solteira e nem casada.

Até mesmo a minha veia já tá mudando de idéia tem que ver como passeia  
Vai tomar banho de praia tá usando mini-saia e arrancando a sobancelha  
Nem comigo se incomoda quer saber de andar na moda com as unhas todas vermelhas  
Depois que ficou madura começou a usar pintura credo em cruz que coisa feia.

Voltar "pra" Minas Gerais sei que agora não dá mais acabou o meu dinheiro  
Que saudade da palhoça eu sonho com a minha roça no triângulo mineiro  
Nem sei como se deu isso quando eu vendi o sítio para vir morar na cidade  
Seu moço naquele dia eu vendi minha família e a minha felicidade!

A canção confronta a valorização da roça com o desencanto pela cidade num discurso de resistência à perda dos valores do campo e crítica ao progresso e as relações capitalistas da modernidade. Mostra ainda que a roça compreende não somente uma componente espacial mas também uma temporal, pois refere-se a um tempo e a um espaço cuja forma de sociabilidade se encontra apagada pelos ventos da modernidade.

### **O espaço “a roça” e a destemporalização**

Segundo De Certeau “o espaço é um lugar vivido”... através da (inter)ação e a comunicação, os lugares transformam se em *espaços de comunicação*... Assim, ‘caminhar pela cidade’ transforma o lugar em espaço” (De Certeau apud Lie 2009: 3). Nesse viés, a roça é *espaço*, é a representação simbólica de um lugar onde os códigos sócio-culturais se confrontam com os valores inerentes à vida moderna. Contudo, não se trata apenas de uma relação espacial. Trata-se de, conforme José Roberto Zan, um modo de vida que deixou de existir, uma sociabilidade que pertence a um passado, ainda que relativamente recente, porém distante da real possibilidade de retorno. Verifica-se aqui a segunda componente da roça: a componente temporal. Sendo assim, a roça transforma-se em representação simbólica de um tempo/espaço que já não pertence à realidade. Daí sua complexidade e o conseqüente interesse em refletir sobre a valorização do mundo rural por meio da música.

No exemplo da canção “Caboclo na cidade”, a narrativa poética constrói um discurso onde a letra não se refere propriamente à roça em sua componente espacial, e sim à sua componente temporal. Se a migração promoveu uma *desterritorialização* e um *desenraizamento*, também promoveu uma *destemporalização*.

## O caipira e a paisagem sonora

A roça, enquanto *espaço*, pressupõe uma paisagem com sons característicos associados à ruralidade, como o cantar dos pássaros, o ranger das rodas dos carros-de-boi, o correr dos riachos... enfim, uma *paisagem sonora*, segundo define Schafer<sup>19</sup> (Schafer 2001). Note-se que não se trata de uma paisagem sonora em particular, ou seja, dessa ou daquela roça, mas sim de um conceito que define um modo de vida *desterritorializado* e *destemporalizado*. Para tanto, a evocação dessa paisagem sonora só se faz possível no plano da imaginação. Nesse viés, há duas possíveis situações de relação entre o significante *roça* e seu significado: uma com a primeira geração de migrantes que traz experiências vividas na zona rural; e outra com as demais gerações descendentes daquela, porém já de natureza citadina. No primeiro caso trata-se de atores que mantiveram um laço com os códigos sócio-culturais do mundo rural, compreendendo assim seu significado. Estabelece-se um elo de identificação com sua *matriz cultural* através da memória e da nostalgia em relação à perda dos valores do homem do campo<sup>20</sup>. Já no caso das gerações descendentes, por não haver uma memória residual, mas algo parecido com uma memória herdada, verifica-se a tensão entre fantasia e nostalgia descrita por Appadurai, bem como a idéia de “nostalgia sem memória” (Appadurai [1996] 2000: 82).

Atendo-se nesse trabalho a refletir apenas sobre o primeiro caso, onde as experiências vividas no campo se desterritorializam processando assim uma ruralização do urbano onde alguns códigos sociais são (re)significados, tem-se que a música permite ao caipira transportar-se imagetivamente no tempo e no espaço e construir através dos símbolos sonoros e poético seu maior bem simbólico, o *espaço* “a roça”.

Contudo, faz-se lembrar que a roça aqui evocada pela música é um *espaço imaginado*. A roça como tal existe apenas na imaginação, quer pela memória (daqueles que nela tiveram experiências vividas), quer não. À evocação desse *espaço imaginado* pela música chamo *miragem sonora*.

A *miragem sonora* é a evocação de uma paisagem através da música, seja ela instrumental ou em forma de canção com letra. Através da música as pessoas conseguem se transportar imagetivamente no tempo e no espaço e através dos símbolos sonoros e poéticos reterritorializar-se na memória e na imaginação. A mente faz-se território e a *miragem sonora* é a *retemporalização* e o *reenraizamento* dos códigos sócio-culturais.

## Conclusão

Como relata José Roberto Zan (2008), desde que foi apropriada pela indústria fonográfica, a partir de 1920, passando a veicular não mais em sua qualidade de música e sim de mercadoria, a música caipira vem sofrendo modificações do ponto de vista formal e adquirindo novos sentidos. Nesse ínterim, são produzidos novos repertórios a partir do hibridismo de aspectos diversos da cultura urbana e de massa com elementos dessa *matriz cultural* caipira na busca de garantir autenticidade. Assim, dentre os vários códigos dessa matriz, a *roça* sobrevive nas composições desses diferentes movimentos musicais. Paradoxalmente, quanto mais se faz saudada mais se faz desterritorializada e desenraizada. Eis aqui a tensão que emerge em conjugar um discurso identitário onde a representação de um bem simbólico consiste num *espaço imaginado*.

Precisa Bauman sobre a ambivalência da identidade: a nostalgia do passado conjugada à total concordância com a “modernidade líquida” (Bauman, 2005: 11). Nesse caso, tendo o modo de vida caipira se *desencaixado* devido às transformações geradas pela modernidade, a *miragem sonora* faz-se instrumento de valorização dos códigos sócio-culturais da vida rural inerente ao universo simbólico do caipira.

A partir de uma pesquisa de campo a se realizar, este trabalho pretenderá aplicar-se nas reflexões teóricas aqui propostas e, a partir dos dados coletados, em continuidade à análise aqui realizada, abordar a relação da música nos processos de (re)significação dos códigos referentes à matriz cultural do caipira. A música é um bem de incontestável valor e por seu meio podemos perceber como os sujeitos se modelam e, como no caso aqui apresentado, perceber como um *espaço imaginado* e evocado através da música pode conduzir à (re)construção de um projeto identitário.

---

<sup>1</sup> Comunicação apresentada no Painel “Quatro estudos de caso sobre a música e a identidade em Portugal, Moçambique, Cabo Verde e Brasil” composto por Ana Flávia Miguel, Isabel Castro, Flávia Lanna Duarte e Alexander Duarte, no Congresso “Franqueando Barreras Académicas: La Musicología em busca del Acercamiento Interdisciplinar”. III Jornada de Estudiantes de Musicología y Jóvenes Musicólogos. Universidad Complutense de Madrid – Facultad de Geografía e Historia. Madrid 21/04/2010.

<sup>2</sup> Trabalho apresentado por Ana Flávia Miguel, Doutoranda em Etnomusicologia no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-md sob a orientação da Professora Doutora Susana Sardo e assistente convidada na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança.

<sup>3</sup> “Fados” é o filme com que o realizador Carlos Saura (2008) encerra uma trilogia dedicada ao Flamengo, ao Tango e ao Fado. Sem qualquer argumento do tipo narrativo, Saura deu corpo a um filme que retrata um dos géneros musicais portugueses mais emblemáticos, de uma forma essencialmente visual onde as imagens cantam em harmonia com a música. As viagens

realizadas pelos portugueses, ao longo de séculos, e os respectivos cruzamentos de culturas entre a Europa, a América e África estão representados no filme através da performance de músicos como Caetano Veloso, Lila Downs, de agrupamentos como o grupo de Kola San Jon do Kova M que se unem a músicos portugueses como Carlos do Carmo, Mariza e Camaném entre outros.

<sup>4</sup> Um exemplo vídeo deste momento, gravado pela investigadora em Junho de 2008, pode ser visto em <http://www.youtube.com/watch?v=HhIAkV-EfJI>

<sup>5</sup> Trabalho apresentado por Isabel Castro, Doutoranda em Etnomusicologia no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-md sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo e Professora Adjunta n.d. na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança.

<sup>6</sup> Segundo Weber (2009) o reconhecimento dos migrantes como comunidade caracteriza-se como uma relação social quando a atitude dos participantes se constitui a partir da solidariedade sentida, afectiva ou tradicional.

<sup>7</sup> “O posto administrativo da Catembe pertence, na divisão administrativa actual, ao distrito urbano nº1 da cidade de Maputo; situa-se na área do distrito de Matutuíne (ex-Bela Vista) e foi criado formalmente pela portaria nº 1423 de Janeiro de 1920, sendo posteriormente elevado ao estatuto de vila em 27 de Julho de 1972 pela portaria nº 736. Apesar da sua criação oficial em 1920, esta zona enquanto povoação era já existente.” (Branquinho 2003).

<sup>8</sup> Durante a minha estadia em Moçambique encontrei alguns colaboradores que referiram utilizar ou um ou outro termo, ou seja, referindo escrever-se Konkani, outras que indicam ser Concanim.

<sup>9</sup> Género da música goesa que tal como refere Susana Sardo (2003: 6) é cantado podendo, no entanto, ser dançado. Os temas que são relatados nas letras das canções invocam habitualmente ao amor e sentimentos de saudade e emprestam o carácter dolente da canção polifónica. A sua ABA apresenta uma parte A, em modo menor, cantada por um homem e uma mulher que contrasta com a parte B, modulando para a relativa menor, podendo ser cantada a mais de duas vozes. Este género musical interpretado também em cerimónias de casamentos pode ser acompanhado por instrumentos como o violino, violoncelo, a viola, sendo que a presença do instrumento Gumatt (membranofone em barro e com pele de lagarto) é muito importante como definidor da métrica, sobretudo quando o Mandó é apresentado na forma de dança (Sardo 2010: 734-735).

<sup>10</sup> De acordo com um dos meus colaboradores, cuja entrevista foi realizada no dia 6 de Fevereiro de 2010, seu pai, também pescador, veio para Maputo nos anos vinte: “(...) vinte ou vinte e cinco para cá. Dedicou-se à pesca. Em primeiro lugar viviam na escola Náutica(...)”. (Excerto da entrevista realizada a Eusteiro Sabino Fernandes Cardoso, conhecido por Sr. “Diogo”, em 3 de Fevereiro de 2010).

<sup>11</sup> Trabalho apresentado por Flávia Duarte Lanna, Doutoranda em Etnomusicologia pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-MD, sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo.

<sup>12</sup> Trabalho apresentado por Alexsander Duarte, Doutorando em Etnomusicologia pelo Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro/INET-MD, sob orientação da Professora Doutora Susana Sardo.

<sup>13</sup> Entenda-se por *roça* o campo; o que é oposição à cidade.

<sup>14</sup> Sobre o contexto sócio-histórico-estrutural do caipira ver Candido, 1964; Queiroz, 1973; Ribeiro, 2004; Sant’anna, 2000; Nepomuceno, 1999.

<sup>15</sup> Sobre a música caipira e o mercado fonográfico ver Zan, 2003; Cardoso Jr, Abel, 1986.

<sup>16</sup> José Roberto Zan faz uma breve introdução do contexto histórico de formação da cultura caipira a partir de Antonio Cândido (1964). Como para este o caipira se refere a um *modo de vida*, modo esse que fazia parte de uma sociabilidade que se transformou com os processos de industrialização e modernização, Zan afirma que esse modo-de-vida “praticamente desapareceu”.

<sup>17</sup> Para Chartier a “*representação* é o instrumento de um conhecimento mediato que faz ver um objeto ausente substituindo-lhe uma “imagem” capaz de repô-lo em memória e de “pinta-lo” tal como é” (Chartier apud Gutenberg 2009: 2).

<sup>18</sup> Um estudo detalhado sobre a viola pode-se ver na tese de doutorado de Gisela Nogueira (Nogueira 2008).

<sup>19</sup> Paisagem sonora: “qualquer porção do meio-ambiente sonoro considerado com um propósito de escuta e análise” (Schafer [1975] 2001: 366).

<sup>20</sup> Sobre a idéia de uma *matriz cultural* e as (re)significações dos valores do campo, ver Gutenberg, 2009.

## Bibliografia

Appadurai, Arjun. [1996] 2000. “Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology”. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Bauman, Zygmunt. 2005. *Identidade: entrevista à Benedetto Vecchi*. Rio de Janeiro: J. Zahar Editor.

Bhabha, Homi K. 1996. “Culture's In Between”. En *Questions of Cultural Identity*, Hall, Stuart; Gay, Paul du (eds): 53-60. London: Sage Publications.

Bhabha, Homi. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

Branquinho, Maria. 2003. *Processos de Construção Identitária e Sociocultural da Comunidade Goesa da Catembe*. Maputo: Universidade Eduardo Mondlane, Unidade de Formação e Investigação em Ciências Sociais (UFICS).

Cândido, Antonio. 1964. *Parceiros do Rio Bonito*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio.

Cardoso Jr, Abel. 1986. *Cornélio Pires, O Primeiro Produtor Independente de Discos do Brasil*. Editado pela Fundação Ubaldino do Amaral e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge. 2003. “Folclorização em Portugal: uma perspectiva”. En *Vozes do Povo: A folclorização em Portugal*, Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge Branco (eds): 1-21. Lisboa: Celta.

Finnegan, Ruth. 2007. *The Hidden Musicians: Music Making in an English Town*. Cambridge: Cambridge University Press.

Giddens, Anthony. 1991. *As Consequências da Modernidade*. 2.ed. São Paulo: UNESP.

Gutemberg, Jaqueline Souza. 2009. *Música sertaneja, tradição e desenvolvimentismo*. Disponível em: [www.ic-ufu.org/cd2009/PDF/IC2009-0369.pdf](http://www.ic-ufu.org/cd2009/PDF/IC2009-0369.pdf) [consulta: 7/02/2010].

Hall, Stuart; Gay, Paul du (eds). 1996. *Questions of cultural Identity*. London: Sage Publications.

Lemos, Celina Borges. 1988. *Determinações do espaço urbano: a evolução econômica, urbanística e simbólica do centro de Belo Horizonte*. Dissertação de Mestrado. Belo Horizonte, FAFICH/UFMG.

Lie, Rico. 2009. "Espaços de comunicação intercultural". Tradução de: Paulo Celso da Silva, *Revista Elementa. Comunicação e Cultura*. Sorocaba, v.1, n.1, jan./jun. Disponível em: [http://comunicacaoecultura.uniso.br/elementa/index\\_v1n1.html](http://comunicacaoecultura.uniso.br/elementa/index_v1n1.html) [consulta: 5/10/2009].

Malheiros, Jorge Macaísta. 2000. *Circulação migratória e estratégias de inserção local das comunidades católica goesa e ismaelita - Uma interpretação a partir de Lisboa Lusotopie: 377-398*.

Miguel, Ana Flávia. 2010. *Kola San Jon, Música, Dança e Identidades Cabo-Verdianas*. Aveiro: Universidade de Aveiro: DeCA. Tese de Mestrado.

Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo.

Nery, Rui Vieira. 2004. *Para uma História do Fado*. Lisboa: Público.

Nogueira, Gisela Gomes Pupo. 2008. *A viola con anima: uma construção simbólica*. Tese de doutorado. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27154/tde-15052009-140811/> [consulta: 2/08/2009].

Queiroz, Maria Isaura Pereira de. 1973. *Bairros Rurais Paulistas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.

Ribeiro, Darcy. [1995] 2004. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

Rita-Ferreira, António. 1985. "Moçambique e os Naturais da Índia Portuguesa". En *Actas do II Seminário Internacional de História Indo-Portuguesa*: 615-649 Lisboa, IICT.

Sant'anna, Romildo. 2000. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. Marília: Ed. Unimar.

Santos, Boaventura de Sousa. 2009. "Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes". En *Epistemologias do Sul*, ed. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses: 23-71. Coimbra: Edições Almedina.

Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula. 2009. "Introdução". En *Epistemologias do Sul*, ed. Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses: 9-19. Coimbra: Edições Almedina.

Sardo, Susana. 2003. "Cantar em Português. O Papel da Música na Reconstrução da Identidade Goesa". En *Vozes do Povo*, ed. Salwa El-Shawan Castelo-Branco e Jorge de Feitas Branco: 579-585. Lisboa: Dom Quixote.

\_\_\_\_\_. 2004. *Guerras de Jasmim e Mogarim: Música, Identidade e Emoções no contexto dos territórios pós-coloniais Integrados. O caso de Goa*. Tese de Doutoramento em Etnomusicologia - Universidade Nova de Lisboa – FCSH.

\_\_\_\_\_. 2007. "Procuro-te em Goa. Música e identidade no contexto da Casa de Goa em Lisboa" en "Oriente": 98-117. Lisboa: Fundação Oriente.

\_\_\_\_\_. 2009. "Música em Goa" en *Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, ed. Rosa Maria Perez: 1-13. Lisboa: Instituto Camões.

\_\_\_\_\_. 2010. "Mandó". En *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX (P-Z)*, ed. Salwa Castelo-Branco: 734-735. Lisboa: Círculo de Leitores.

Saveca, Filimão. 1996. "Catembe: Viver Sempre Melhor eis a Meta dos Goeses.." en *Revista Tempo*. Maputo, Nº 1317: 12-13 Março.

Schafer, Murray. 2001. *A Afinação do Mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP.

Smith, Anthony. 1997. *A Identidade Nacional*. Lisboa, Gradiva.

Stokes, Martin. 1994. "Place Exchange and Meaning: Black Sea Musicians in the West of Ireland". En *Ethnicity, Identity and Music*, a cura di Martin Stokes: 97-115. Oxford: Berg.

\_\_\_\_\_ 1997. (eds) *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers. Stokes,

\_\_\_\_\_ 2004. *Music and the Global Order* Chicago, *Annual Review of Anthropology*, Vol. 33: 47-72

Tylor, Edward B. 1871. *Primitive Culture: Culture Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. London: John Murray.

Weber, Max. 2009. *Conceitos Sociológicos Fundamentais*. Lisboa: Edições 70.

Zan, José Roberto. 2008. "(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja", *Revista Sonora*. Disponível em:

<http://www.sonora.iar.unicamp.br/index.php/sonora1/article/view/14/13>

[consulta: 2/06/2009].

Zan, José Roberto. 2003. "Do êxodo rural à indústria cultural", *Jornal da Unicamp*, Edição 219 - 7 a 13 de julho. Entrevista concedida a Álvaro Kassab. disponível em:

[http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp\\_hoje/ju/julho2003/ju219pg06.html](http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/julho2003/ju219pg06.html)

[consulta: 3/07/2009].

## **Discografia**

*Rancho da Boa Paz*, Dino Franco e Mouraí, vol. 2. Discos Globo Stereo.

## **Videografia**

*Fados*. 2008. Dir. Carlos Saura. DVD. Fado Filmes, Duvideo e Zebra Producciones