

MUSICALIDADES DA LÍNGUA PORTUGUESA: INTRODUÇÃO A UMA SONORIDADE FONÉTICA E ACÚSTICA DA LUSOFONIA

Teresa Costa Alves

RESUMO

A lusofonia engloba o espaço onde a língua portuguesa é falada e entendida como a língua mãe da comunicação entre os que nele habitam. Trata-se de uma paisagem linguística que contempla sonoridades tão distintas quanto a diversidade dos países que compõem o espaço lusófono. A pluralidade de sotaques e de géneros musicais, produto colonial de um tempo que não ficou apenas na história, reflete uma panóplia de possibilidades auditivas na tentativa de sintetizar uma *mediapaisagem* sonora da lusofonia. Este espaço de contrastes, tanto do ouvido como da representação dos países de expressão em língua portuguesa nas instâncias lusófonas, é o principal objeto de reflexão deste artigo, num recorte acústico das sonoridades da língua e da música de países de expressão lusófona que têm vindo, ao longo dos tempos e de forma particular, a criar particularidades fonéticas que distinguem os falantes do Português num mundo lusófono de quase 300 milhões de falantes.

PALAVRAS-CHAVE

Cultura lusófona; géneros musicais; lusofonia; música popular; sotaque

ABSTRACT

The Portuguese language comprehends the space where Portuguese is spoken and understood as the mother tongue of communication between the people who inhabit it. It is a linguistic landscape that includes sounds as different as the diversity of the countries that make up this Lusophone space. The plurality of accents and musical genres – colonial product of a time that was not only history-related – reflects a range of sound possibilities in an attempt to synthesize an acoustic *mediascape* based on the Portuguese language. This space frets against both the ear and the representation of the Portuguese-speaking countries, and it consists of the main object of reflection of this article: the acoustic possibilities of Portuguese language and music to create phonetic particularities that distinguish the Portuguese speakers in a Portuguese-speaking world of about 300 million speakers.

KEYWORDS

Accent; Lusophone culture; lusophony; music genres; popular music

INTRODUÇÃO

Nos últimos anos, o debate em Portugal sobre a implementação do novo acordo ortográfico (AO) da língua portuguesa tem escutado múltiplas vozes da discórdia (Pacheco, 2017; Pereira, 2014). Muitos olham para o novo AO como uma tentativa de homogeneização escrita de uma língua que se expandiu durante séculos, ela própria

“miscigenando” e “miscigenando-se”, ao longo de quatro continentes. O Português reúne hoje cerca de 250 milhões de falantes (Reto, 2012); contudo, parca é a literatura sobre a acústica dos sotaques da língua portuguesa.

Ainda que o acordo ortográfico, no futuro, possa vir a implementar-se em grande parte do espaço lusófono, a referida diversidade da língua portuguesa será sempre evidenciada através da sonoridade da sua elocução. É possível uniformizar a escrita de uma língua pela via da legislação, mas a sua fonética apenas será mutável através do contacto intertextual com outros idiomas ou da evolução natural da língua ao longo da história. O sotaque e suas características sonoras demarcam-se, por isso, como elementos capazes de demonstrar a diversidade, multiculturalidade e polifonia da cultura lusófona. Esta língua, como tantas outras línguas que o colonialismo delineou, apresenta distintas sonoridades, resultado dos distantes territórios onde foi deixando rasto à custa de projetos de colonização e apropriação cultural. É, ao mesmo tempo, através delas que a sua identidade de ex-colónia se densifica, descolonizando-se através de um Português de “cor sonora” distinta e única.

Só o Português europeu possui 10 dialetos: o açoriano, o madeirense, o alentejano, o algarvio, o alto-minhoto, o baixo-beirão e alto-alentejano, o estremenho, o baixo-minhoto-duriense e o transmontano (Cintra, 1971), provando até que, mesmo num país de reduzidas dimensões, “a língua portuguesa é uma e são várias. É esta a sua incomensurável riqueza” (Sartrini citado em Soares, 2014, 13 de junho). É, portanto, no seio do imenso espaço lusófono que encontramos a mais profunda riqueza sonora da língua portuguesa. Uma das mais desafiantes características da língua portuguesa para quem a aprende enquanto língua estrangeira é o facto de ser uma língua polifónica. A sua utilização transcontinental atribuiu-lhe uma nova espacialidade em que os fonemas se multiplicaram e fundiram, tendo criado novas sonoridades que com frequência chegam a prejudicar o entendimento de falantes de uma mesma língua, dispersos pelo mundo. É esse o caso de uma certa camada da população brasileira que, nunca tendo viajado para Portugal nem tido contacto com qualquer tipo de meio de comunicação português, apresenta algumas dificuldades na compreensão de determinados fonemas característicos do sotaque do Português europeu. Perturbações no entendimento que serão compreensíveis, já que as rádios portuguesas deixaram de emitir em onda curta e os canais televisivos portugueses apenas estão disponíveis na televisão brasileira mediante o pagamento de uma taxa. Já no caminho inverso o cenário é muito diferente, fruto de uma longa exposição de décadas a produtos audiovisuais de origem brasileira, desde os anos 70 e ao fenómeno de audiências da telenovela *Gabriela*, até presentemente à transmissão em direto dos concertos de Ivete Sangalo no festival Rock in Rio Lisboa na rádio e televisão portuguesas.

No Brasil, a imensa extensão do país contribui para uma polifonia de dialetos e sotaques mais assinalável. Contabilizam-se 16 dialetos dentro do Português do Brasil¹:

¹ Caipira (do interior do estado de São Paulo), costa norte (da região costeira dos estados que compõem a zona Norte do país), baiano (do estado da Baía), fluminense (do estado do Rio de Janeiro), gaúcho (da região sudoeste, nas imediações do estado do Rio Grande do Sul, próximo da fronteira com a Argentina), mineiro (do estado de Minas Gerais), nordestino central (da região interior dos estados que compõem a zona Nordeste do país), nortista (da região interior dos estados

país pautado por contrastantes diferenças regionais entre os seus 27 estados, incluindo o Distrito Federal (e até no interior de um mesmo estado, como é o caso de São Paulo), notamos no Brasil o exemplo paradigmático da polifonia da língua portuguesa. A língua tupi, língua corrente dos bandeirantes que ocuparam as regiões onde atualmente se fala o dialeto caipira (interior do estado de São Paulo, leste do Mato Grosso do Sul, sul de Minas Gerais, sul de Goiás e norte do Paraná), não apresentava alguns dos sons característicos da língua portuguesa, como os representados pelas letras f, l e r, sendo por isso categorizado como uma síntese do Português e do Tupi (Amaral, 1920; Castro, 2006).

Em África, deparamo-nos com um fenómeno de sobejo interesse, não só a nível fonético como também linguístico e cultural: o Crioulo. Só em Angola, o Português angolano apresenta quatro variações: o benguelense, o luandense, o sulista e o huambense, além de todas as outras línguas crioulas faladas no país. Já nos restantes países e regiões lusófonos, encontramos o Português cabo-verdiano, o guineense, o macaense, o moçambicano, o santomense, o timorense e o galego. Na verdade, o Galego é oficialmente uma língua autónoma e apontada como a raiz da língua portuguesa, estando ambas incluídas na categoria das línguas galaico-portuguesas, pertencentes à família das línguas latinas (Cunha & Cintra, 1996).

Embora nem todos falem Português no espaço lusófono – os Crioulos na África lusófona e o próprio Tétum em Timor-Leste constituem o idioma de comunicação informal entre a grande maioria dos povos timorense, cabo-verdiano e moçambicano –, a importância da língua portuguesa na afirmação dos nacionalismos nas ex-colónias portuguesas no período pós-colonial resultou no crescimento do número de falantes de Português, sobretudo em meios urbanos (Castelo, 2004). Mesmo assim, as línguas nacionais africanas ainda são as línguas maternas da grande maioria das populações, principalmente na Guiné-Bissau e em Moçambique (Martins, Gomes & Cá, 2016). Em Moçambique, o escritor Mia Couto reitera que o projeto lusófono só poderá ser bem-sucedido neste país se “apoiar a defesa de outras culturas moçambicanas. Essas culturas e línguas de raiz bantu necessitam de sobreviver perante a hegemonia de uma certa uniformização” (2009, p. 96).

Todas estas distintas sonoridades, que se refletem também, naturalmente, em fenómenos semânticos – expressões idiomáticas, vernáculos, gírias e calões –, constituem a representação material da palavra falada na rádio. Estes exemplos de sotaques distintos em suas representações nacionais, regionais e até, como observado, locais, fazem da rádio o meio onde as divergências do sotaque se tornam mais evidentes, dada a sua característica eminentemente sonora. A diferenciação fonética e morfossintática representa no meio radiofónico a expressão de uma identidade nacional, regional ou local através do som. Cada um destes dialetos caracteriza-se por fonemas distintivos, que, captados pelo ouvido, são desmontados em frequências estereotipadas que, não raramente, refletem um retrato socioeconómico de uma construção cultural do lugar

que compõem a zona Norte do país), paulistano (da cidade de São Paulo), sertanejo (falado no sudoeste, centro-sul e leste do Mato Grosso, noroeste do Mato Grosso do Sul, no centro-norte de Goiás, e em pequenas porções do oeste de Minas Gerais), sulista, florianopolitano, carioca, brasiliense, amazónico e recifense (Nascentes, 1961).

de onde provém esse “jeito de falar”. Assim, argumentamos que o som também pode veicular conotações socioculturais que “quadriculam” a experiência do ouvir, permitindo que nessa experiência intervenham sentidos ideológicos e construções culturais de um lugar de origem. Para essa standardização do real também a rádio contribui, por se tratar de um meio para uma construção acústica da realidade (Meditich, 1999).

Assim, prosseguimos esta reflexão tendo por base a seguinte questão de investigação: pode o som constituir-se como condutor das mais diversas “pluri-identidades” da lusofonia, representando-a em diversidade através das suas valências acústicas? Na busca de respostas, com o apoio teórico de referências bibliográficas nos campos da Linguística, dos Estudos de Rádio e Estudos Musicais, prosseguiremos esta reflexão através de um processo de escuta ativa e da observação de processos de produção intercultural no meio radiofónico, tomando fundamentalmente os casos de Portugal e Brasil como referências do espaço lusófono.

A PALETA DE CORES DOS MÚLTIPLOS SOTAQUES DA LÍNGUA PORTUGUESA NA RÁDIO

No campo dos média, quando refletimos sobre a presença e o impacto do som na representação cultural de determinado quadro identitário, é imprescindível debruçarmos-nos sobre o meio rádio. Na rádio, o sotaque pode localizar a procedência da produção do programa, quer seja ele realizado localmente em determinado país lusófono ou apresentado por um radialista ele próprio desterritorializado, membro da diáspora. Tal como Rodero (2010; 2011) havia reforçado, a rádio é um meio que se expressa também em elementos semióticos não-verbais, como os efeitos sonoros e a intensidade sonora. O sotaque, enquanto expressão fonética de um território de origem, é uma marca de oralidade que desencadeia fenómenos de identificação ou de não-pertença. Os sotaques, através das suas representações fonéticas distintas, representam, de modo sinestésico, a cor da diversidade do espaço lusófono.

Assim, concluímos que não é apenas a língua partilhada que gera fenómenos de identificação (Carvalho, 2009), é também o sotaque, ao conferir localidade à comunicação oral. Globalmente, há uma hegemonia do sotaque brasileiro, em particular dos dialetos paulista e fluminense², nos média que comunicam em língua portuguesa. O sotaque mais escutado mundialmente é o brasileiro, já que sete em cada 10 falantes de Português no mundo são brasileiros. Naturalmente que a forte internacionalização da telenovela nas últimas décadas tem contribuído para este fenómeno, assim como a crescente popularização do cinema brasileiro nas redes de distribuição internacionais, através de filmes como “Cidade de Deus” ou “Tropa de Elite”.

No Portugal dos anos 90, importa destacar o caso paradigmático de uma estação que inaugurou um novo modelo no mercado radiofónico português do final do século XX. A Rádio Cidade consistia numa rádio produzida e realizada exclusivamente por uma

² O sotaque paulista pertence ao estado de São Paulo e o fluminense ao Rio de Janeiro. O eixo São Paulo-Rio de Janeiro, também conhecido por Região Sudeste do Brasil, é a zona mais rica do Brasil, onde se concentram as maiores indústrias produtoras do país e onde é gerado grande parte do PIB nacional.

equipa brasileira residente em Lisboa. A Rádio Cidade foi uma rádio irreverente, que comunicava para jovens entre os 15 e os 25 anos e o tom de voz utilizado marcou para sempre uma geração de jovens portugueses, tendo introduzido no país duas alterações ao paradigma da comunicação em rádio: o tratamento informal do ouvinte (na realidade, por “você”, que em Português do Brasil replica o modelo da informalidade) e a presença acústica do sotaque brasileiro:

bem diferente dos programas voltados para a integração e o resgate saudosista da comunidade lusitana no Brasil, Portugal não teve uma programação radiofónica voltada especificamente para a colónia “brasuca”. Na verdade, a mistura de sotaques também existiu, só que em uma outra dimensionalidade que começou sendo propagada numa emissora “brasileira” feita em Portugal por apresentadores brasileiros e portugueses. Realmente a Rádio Cidade primou pela dinâmica, pela soltura e pela musicalidade do sotaque brasileiro. (Lepetri, 2011, p. 327)

Como refere Lepetri (2011), o grau de inovação introduzido pela Rádio Cidade no paradigma da produção radiofónica em Portugal é inverso ao nível de tradicionalismo saudosista que caracteriza, ainda hoje, os programas de rádio produzidos pela diáspora portuguesa radicada no Brasil (Monteiro, 2008). O próprio sotaque híbrido dos descendentes lusobrasileiros, marcado por inflexões mais próximas do Português de Portugal em algumas palavras e noutras mais do Português do Brasil, parece assumir-se como uma marca de territorialidade identitária própria e única. Este sotaque constitui também uma pegada sonora da lusofonia e dos múltiplos percursos históricos da língua portuguesa desde os Descobrimentos. As comunidades diaspóricas geradas um pouco por todo o mundo produzem uma mescla de pronúncias com distintas origens que seguem o caminho percorrido pelos vários povos falantes da língua portuguesa.

Ainda que a palavra falada, que faz denotar o sotaque, seja a base da comunicação no meio rádio, o elemento constitutivo que mais espaço e tempo ocupa na programação radiofónica na maioria das estações contemporâneas, tanto em Portugal (ERC, 2016) como no Brasil (Ibope, 2013) é a música. Sendo a música uma unidade programática que reúne as múltiplas sonoridades melódicas dos instrumentos que a compõem, assim como do sotaque da palavra cantada, esta deve ser obrigatoriamente considerada quando refletimos sobre a presença sonora da identidade lusófona no espaço hertziano. Começemos, portanto, por analisar os distintos géneros musicais que habitam o espaço lusófono.

A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DA PRESENÇA SONORA DA CULTURA LUSÓFONA: O CASO DO FADO

As várias culturas que habitam o espaço lusófono são, na sua expressão musical, de uma extensa diversidade, quantificável através de um vasto leque de géneros musicais tradicionais dos vários territórios da lusofonia. A música é um dos produtos culturais da lusofonia que melhor se tem feito representar nos média ao longo dos últimos

40 anos de pós-colonialismo. E pelas suas características sonoras, a música é também, na sua génese, o elemento definidor da cultura lusófona mais premente no meio rádio:

o aspeto cultural associado ao termo lusofonia que conta com maior presença na internet é a música. Uma das constantes que se observam com relação à produção musical da lusofonia é a questão da criatividade das ex-colónias. Neste sentido, a música considera-se uma das mostras de vitalidade da cultura lusófona e uma linguagem comum que permite a fusão entre distintas culturas. (Ledo-Andión, 2011, p. 22)

Musicalmente, o panorama lusófono caracteriza-se por uma riqueza única de sonoridades e raízes. O fado, o samba, a música popular brasileira (MPB) e a quizomba são os géneros musicais com maior presença na rádio portuguesa no tempo presente (Alves, 2015, 2017). Os três primeiros têm a sua raiz genealógica primária em Portugal e no Brasil, ainda que se pense que o samba poderá ter nascido de uma interseção entre ritmos africanos e brasileiros criados para alimentar danças performáticas. O fado é o género musical português mais conhecido internacionalmente, tendo-se transformado num símbolo nacional da cultura portuguesa. Sendo um dos elementos identitários mais populares, e que melhor penetração tem demonstrado na internacionalização cultural portuguesa, o fado poderá ter sido, ele próprio, um dos primeiros produtos de uma miscigenação cultural no mundo lusófono, consequência dos fluxos migratórios entre Portugal e Brasil. E, por esse motivo, talvez até possamos pensar o fado como um género musical caracterizado pela fusão de elementos estéticos brasileiros e portugueses, como se de um produto cultural coproduzido pelos dois países se tratasse.

São várias as teorias sobre a origem do fado, e não são de todo consensuais. Não existe uma teoria unânime sobre o início da sua história, já que o seu processo de transmissão oral de geração em geração dificultou a existência de um registo credível sobre as suas raízes. Apenas nas décadas de 1920 e 30 encontramos registos de alguma fiabilidade, ainda que também eles suscetíveis às modificações próprias da referida transmissão oral (Nery, 2004). Uma das teses sobre a origem do fado é a hipótese de a sua origem remontar a influências africanas e brasileiras, originalmente como um tipo de dança negra do Brasil do final do século XVIII, com base num *intermezzo* cantado (Tinhorão, 1994). Há indícios de que, antes de uma possível trajetória do Brasil para Portugal, o fado já seria cantado por mulheres fadistas em São Paulo por volta de 1740 (Giron, 2004). A tese mais consistente sobre a origem do fado parece mesmo ser a afro-brasileira, argumentando que os bailes do fado³ brasileiros já existentes no século XVIII teriam chegado a Portugal no século seguinte apenas na sua expressão musical. Assim, a dança chamada fado foi trazida para Portugal já no século XVIII pelo tráfego marítimo, que a teria introduzido nos bairros típicos da cidade de Lisboa (Andrade, 2013), enquanto que o fado expressão musical teria chegado a Portugal só depois do regresso da corte real de D. João VI do Brasil, em 1821, sendo que em 1819 já o fado seria tocado, cantado e dançado no Brasil, ainda que desconhecido em Portugal (Lopes-Graça, 1978).

³ Os bailes do fado parecem ter surgido de uma mistura entre as danças de Fofa e do Lundum ou Lundu, de origem afro-brasileira, e da dança do fandango, um estilo provavelmente espanhol que foi adotado em Portugal.

Dadas estas suspeitas, parece ser viável a hipótese de que o fado contemporâneo é, ele próprio, um produto acústico (ainda que primeiro performativo) da lusofonia e da miscigenação dos povos lusófonos, posteriormente transformado em produto de fluxos migratórios, tal como as comunidades que hoje tanto o divulgam internacionalmente, pelas rotas da diáspora. Já as referências ao fado como género português de canção popular, de acordo com algumas referências provenientes do estado de arte dos estudos musicais, datam da década de 1850 (Kennedy, 1980). O lexema “fado” surge, portanto, no século XIX, tanto para descrever as danças no contexto colonial no Brasil como para designar o género musical que se disseminou, sobretudo em Lisboa, nas décadas seguintes (Nery, 2004). Segundo Tinhorão,

embora se possa dar quase como certo que em Portugal já se conhecesse a dança do fado desde final de Setecentos – considerada a dinâmica normal das relações culturais entre as baixas camadas da metrópole e da colónia –, ia ser o regresso do rei D. João VI e sua corte para Lisboa, em 1821, o responsável pelo impulso maior na sua difusão. (Tinhorão, 1994, p. 27)

Também na sua composição o fado teria surgido a partir de um entrecruzar de elementos musicais provenientes do Brasil e de Portugal. Na dança do fado, entre os momentos dançados existiriam *intermezzos* em forma de improviso a partir dos quais teria nascido a canção do fado, já em forma de canção a solo. Chegando a Portugal, estes *intermezzos* encontraram algumas formas de cantares tradicionais em Portugal, tais como “o canto à desgarrada de espírito crítico e o canto ao desafio de espírito humorístico” (Lopes, 1944, p. 46), tendo esta composição evoluído posteriormente para formas mais elaboradas de quadras e décimas. Aludindo a esses *intermezzos*, que em Português se traduzem por intervalos ou interlúdios, escreveu Fernando Pessoa em 1929: “o Fado (...) não é alegre nem triste. É um episódio de intervalo. Formou-o a alma portuguesa quando não existia e desejava tudo sem ter força para o desejar” (1979, p. 34).

Talvez por se tratar de um género musical de uma complexidade plural de interseções culturais, o fado começou a popularizar-se em Portugal, sobretudo em Lisboa, em tascas e bordéis, isto é, nos lugares de encontro das camadas populares⁴. Esta ebulição artística foi, na época, uma criação espontânea das camadas mais baixas de Lisboa, resultando numa síntese de todas as influências musicais que sobretudo os lisboetas, pela importância da cidade e pela sua geolocalização portuária de ponto de chegada, experienciaram ao longo dos séculos (Tinhorão, 1994).

Portugal foi ator colonizador no espaço que se constituiu lusófono, mas a expressão artística, em particular a musical, demonstra que, durante o período de colonização, Portugal foi alvo de movimentos transculturais no sentido inverso, isto é, produtos culturais que foram exportados para o país colonizador, reimaginando e reinventando as suas expressões artísticas, como é o caso do fado. Assim, Portugal poderá, durante o

⁴ O facto de o fado ter encontrado nas camadas populares o seu lugar de crescimento transformou-o num género musical de expressão do descontentamento social expresso no tom humorístico, crítico e, mais tarde, amoroso, das primeiras canções do fado.

chamado período colonialista, ter sido culturalmente colonizado em determinados géneros musicais e estilos performativos.

Quando os Estudos de Música tentam aferir as origens musicais no espaço lusófono, relatam a mescla entre uma série de géneros que poderão ter influenciado, e continuar a influenciar, géneros musicais do continente africano, já que a intensificação da utilização de mão de obra escrava provinda das colónias africanas para Portugal e para o Brasil produziu fenómenos de miscigenação sonora, através da combinação inusitada de instrumentos e sonoridades provindos de outros cantos do mundo. A título de exemplo, o *zouk*, a salsa, o merengue, a cúmbia, a rumba e o flamenco são alguns dos possíveis géneros musicais que poderão estar imbuídos nas influências rítmicas de certos géneros musicais tradicionais dos países de expressão em língua portuguesa, dada essa história de processos de transculturação que produziu uma fusão plural de sonoridades.

Por música popular adotamos as linhas de pensamento multidisciplinares, como Vega (1997) e Tagg (2003), para quem este conceito é amplo e abrangente: “meso-música” ou música de todos. A música popular é uma tradição musical tão antiga quanto a da música erudita. A música popular⁵ é produzida e distribuída de forma massificada nos mercados em que os compradores de determinado produto musical não correspondem aos produtores, intérpretes ou distribuidores desse mesmo produto (Tagg, 1979). Isto significa que é possível considerar que a raiz do conceito de música popular se entranha nos mesmos fundamentos da distribuição e comercialização mediática. Tal como os meios de comunicação de massa, a música popular capacitou-se de canais de produção e distribuição com a revolução industrial, primeiramente, e de seguida com a revolução tecnológica. Há autores que defendem que a categoria de música popular não se pode reduzir a apenas um género, ou a um conjunto de géneros musicais, podendo sim opor-se a produções musicais artísticas, como as preconizadas pelos géneros *jazz* e música clássica. Em oposição à música popular, na música enquanto pura arte prevalece uma função sociomusical que alia uma identificação entre os pares a uma perceção estética de superioridade em relação ao *pop*:

um número significativo de pesquisas sobre a música popular e tradicional (incluindo as músicas indígenas) tem evidenciado que os géneros musicais são também construções culturais nativas e que os limites existentes entre eles são flexíveis, cambiantes e abertos (Hoffmann, 2011, Menezes Bastos, 2008). Isto é especialmente claro no âmbito da música popular, na qual os rótulos dos géneros na grande maioria das vezes são do tipo guarda-chuva, abrangendo, assim, muitos géneros. Adicionalmente, géneros novos com rótulos novos podem surgir na música popular (mas não só nela). (Bastos, 2016, p. 8)

⁵ De acordo com a abordagem anglo-saxónica, aquilo que entendemos em Português por “música popular” poderá ser interpretada como música *pop* (*popular music*) ou música tradicional (*folk music*). Consideraremos as duas, para depois prosseguir com o conceito de música popular na sua abordagem *folk* (cujo significado é alemão e “povo”).

Assim, aqui apresentamos, por ordem alfabética, os géneros musicais selecionados para categorização dos géneros musicais lusófonos: axé, cantiga de resistência, carimbó, fado, folclore, forró, kuduro, lambada, morna, MPB, música popular ligeira brasileira (vulgarmente designada por música “brega”), música popular ligeira portuguesa (vulgarmente designada por música “pimba”), samba, sertanejo, soltinho, quizomba. Dada a extensão da unidade de análise que é a música lusófona, o critério de seleção destes géneros musicais foi o de, numa fase exploratória, terem sido detetados e registados como os mais versados em programas de rádio de divulgação da música e cultura lusófonas em Portugal e no Brasil (Alves, 2017). Prosseguimos portanto para uma reflexão sobre os géneros musicais, de acordo com o seu país de origem, para entender o seu enraizamento na história da música popular do mundo lusófono e suas eventuais relações de génese com outros géneros.

GÉNEROS MUSICAIS LUSÓFONOS: SONORIDADES DISTINTAS FEITAS DE RAÍZES COMUNS

Particularizando, pois, o exemplo brasileiro – o país lusófono com o maior número de falantes do Português e onde a música representa mesmo um dos produtos culturais mais exportados –, confiamos até que a música se trata da indústria cultural mais rentável e exportável no Brasil. De entre a extensa panaceia de géneros musicais que se popularizaram de forma distinta entre regiões e estados brasileiros –, decidimos começar pelo lundu e pela modinha, por se terem constituído, no último quarto do século XVIII em Lisboa, como um dos primeiros casos de globalização no âmbito da moderna música popular do Ocidente, já que apresentavam versões brasileiras e portuguesas (Bastos, 2016).

O lundu e a modinha parecem nascer da mesma família musical do fado. O Atlântico lusófono constituiu-se, sobretudo nos séculos XVIII e XIX, como um espaço de intensas e contínuas relações socioculturais e musicais. Os segmentos ameríndios e africanos que compõem este espaço – que coloca três continentes numa dinâmica triangular de troca de influência (Europa, África e América do Sul) – desempenham papéis ativos, já que as relações musicais entrepostas nesse espaço estavam alicerçadas num sistema transatlântico lato de distintos géneros musicais, maioritariamente dançantes.

Do lado do Atlântico lusófono mais próximo da costa africana, encontramos em Cabo Verde uma preponderância social da música que parece, até, ultrapassar a do Brasil. No período de observação realizado nas ilhas de Santiago, São Vicente, Santo Antão e Fogo, notámos a presença constante de música ao vivo (cuja esmagadora maioria pertence aos géneros musicais locais) nos bares, restaurantes e mesmo nas ruas do país, com uma presença mais marcada ainda no Mindelo, capital da ilha de São Vicente, berço criativo de Cesária Évora e Tito Paris. A morna é o mais popular e exportado género musical cabo-verdiano. “A morna é um produto mestiço como a própria língua e o próprio homem” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 10). É essencialmente baseado em três elementos: música, letra e dança. Três dos mais importantes nomes da cultura cabo-verdiana do século XX debruçaram-se sobre o tema da origem da morna e da sua importância para a constituição de uma cultura cabo-verdiana de força própria: Eugénio Tavares, jornalista, escritor e poeta, nome maior da literatura em Crioulo cabo-verdiano; Francisco Xavier

da Cruz, músico de São Vicente mais conhecido pelo pseudónimo B. Leza; e Baltasar Lopes, nome maior do movimento de libertação cultural ligado à revista *Claridade*⁶.

É justamente Baltasar Lopes quem sugere o termo “morna” para designar este género musical, dado que a sua origem reporta ao feminino do adjetivo da língua portuguesa “morno” e da palavra crioula que dele derivou. Transmitida por via oral, e por isso evidenciando lacunas ao nível do registo da sua história e origem, consideramos no presente trabalho que a morna pertence ao universo da literatura tradicional cabo-verdiana. Até ao século XIX, o único registo textual de uma canção deste género musical é a *Brada Maria*⁷, de letra em língua portuguesa e conteúdo muito influenciado pela segunda geração de escritores românticos portugueses. Antes da grande rutura ideológica ocorrida com a revista *Claridade*, a partir de meados dos anos 30, o país não possuía um sistema literário nacional (Lopes, 1949). Por isso, a morna, na sua exploração criativa da identidade cabo-verdiana, apenas encontra espaço próprio a partir dessa década, com o apoio literário da *Claridade* e o grande impulso dado por B. Leza (Rodrigues & Lobo, 1996).

Atualmente, surgem novas teorias sobre a origem da morna, nomeadamente a possibilidade de as raízes da morna estarem associadas à música judaica, especificamente à polca e ao galope, que chegou a Cabo Verde no século XIX trazida pelos europeus. Deste modo, a morna não será necessariamente de origem africana, tal como o fado não será de origem portuguesa. Desde o início do século XX que se teorizava sobre a origem da morna, tendo-se fundamentado a sua origem cabo-verdiana admitida de modo formal, pela primeira vez, em plena ascensão do Estado Novo em Portugal pela voz do escritor e poeta Eugénio Tavares (1932). Importa o facto de ter sido nesta obra que Eugénio Tavares ressaltou a relevância do Crioulo na cultura cabo-verdiana e no seu posfácio ter sido apontada alguma negligência dos governos locais perante a importância do Crioulo, considerada “poesia ignorada” (Tavares, 1932).

Para além de representar um sentido de “cabo-verdianidade”, a morna também se encaixa numa exaltação da identidade cabo-verdiana que se exacerba através da distância – seja da emigração voluntária, seja do exílio forçado (Cardoso, 1942). Esse centralismo na nostalgia do país deixado, pejado de um enaltecimento da cultura nacional, remete para dois elementos simbólicos tão caros ao próprio fado quanto ao regime salazarista: a saudade e a Nação (Rodrigues & Lobo, 1996).

A mais internacionalizada intérprete do género musical da morna, Cesária Évora, distinguia-se exatamente por uma interpretação emotiva dessa interioridade, dando à

⁶ A *Claridade* foi uma revista literária e cultural surgida em 1936 na cidade do Mindelo, na ilha de São Vicente em Cabo Verde. Esteve no centro de um movimento de emancipação cultural, social e política da sociedade cabo-verdiana. Os seus nomes máximos foram Manuel Lopes, Baltasar Lopes da Silva (através do pseudónimo Osvaldo Alcântara) e Jorge Barbosa, influenciados pelos neorrealistas portugueses. Ainda assim, um dos lemas da *Claridade* era aprofundar as bases culturais da cabo-verdianidade, tentando compreender a sua origem através da diferenciação face à cultura do colonialismo, tendo por isso assumido a causa do povo cabo-verdiano na sua luta pela afirmação de uma identidade cultural autónoma face ao colonizador. Do ponto de vista literário, a *Claridade* revolucionou a literatura cabo-verdiana e iniciou uma contemporaneidade estética e linguística, ao mesmo tempo que procurou afastar definitivamente os escritores cabo-verdianos do cânone português, promovendo a produção em língua crioula.

⁷ Letra de canção recuperada, de acordo com alguns estudiosos, pelo escritor Eugénio Tavares.

morna um tom mais intimista do que o que corresponde à sua natureza original. A morna resume os elementos identitários do cabo-verdiano: a emotividade, a diversidade da sua execução e a importância da palavra, que mascara um certo conservadorismo da música – tendo sido esse conservadorismo, ainda assim, a razão da manutenção de uma certa perpetuação da tradição. Ao constituir-se como definidora da “cabo-verdianidade”, a morna contribui para a continuidade de um quadro deontológico e valorativo de uma geração para a seguinte, ainda que “na transmissão e divulgação da morna (e na sua produção) [estejam] implicadas todas as classes sociais, já não acontecendo o mesmo em relação aos outros textos tradicionais onde uma camada tem especial relevo” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 18). As letras das mornas são registos escritos que delineiam a identidade cabo-verdiana, e por isso têm sido enquadradas no campo dos Estudos Literários, enquanto peças de literatura tradicional e cultura popular:

mas se a morna se pode considerar o texto mais abrangente do ser cabo-verdiano, é com a cucurtiçon, a finançon, o batuque, a tabanca, o funaná e a coladeira, e ainda com o conto, a adivinha, o provérbio, a lenda, as cantigas de trabalho, encantatórias e de ninar que, juntamente, se constitui a literatura tradicional. (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 16)

Augusto Casimiro (1940) aponta a proximidade do ritmo da morna com o da canção portuguesa, em redondilha: “é o fado sem o aviltamento das ruelas, é a canção do amor e da saudade, à sombra do velame ou na terra do exílio” (Casimiro citado em Rodrigues & Lobo, 1996, p. 14). Na realidade, é difícil distinguir quais as tonalidades reveladoras da origem da morna:

Cabo Verde é uma realização crioula na diáspora, quer do ponto de vista da Europa quer do da África. Paradoxalmente daquilo que se possa pensar, tem menos traços africanos, visíveis a olho nu, que o Brasil (...). Sendo a cultura cabo-verdiana resultante de um encontro, de uma fusão de duas culturas, a morna é na sua dimensão humana, na sua essência e índole, na sua formação, uma música simplesmente cabo-verdiana. Especular quanto à origem é produto daquilo que se chamaria de *síndrome de grandeza*. Ela é, pois, produto destas ilhas atlânticas e como parte de um todo universal terá aspetos desta ou daquela cultura que faz parte desse todo. (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 19)

A portugalidade da morna encontra-se patente não só no ritmo da melodia, mas também na técnica vocal – a morna da ilha da Brava parece ter sofrido a influência do modo de cantar da ilha da Madeira (Rodrigues & Lobo, 1996). Além disso, a morna – por estar intrinsecamente ligada a cada etapa da vivência social, política e económica de Cabo Verde – apresenta evidências da diáspora ao nível da construção da narrativa lírica das letras da morna: “cantam a Terra-Longe, os países de emigração, o Brasil, a Argentina, a América (os Estados Unidos da América do Norte), a Holanda, Portugal como país da alienação” (Rodrigues & Lobo, 1996, p. 30).

A morna distingue-se também dos restantes géneros musicais em análise pelas suas particularidades ligadas ao seu estatuto de insularidade, assumindo características relacionadas com o carácter do povo e das tradições de cada ilha. Além disso, também o facto de cerca de um milhão de cabo-verdianos se encontrarem geograficamente relocalizados na diáspora está presente na narrativa da morna. Os temas da nostalgia e da saudade, tão caros ao efeito de distância patente na emigração, assim como o amor ou a crítica social, estando o primeiro radicalmente presente na morna da Brava, de tom lírico-amoroso, e o segundo na ilha de São Vicente, de tom jocoso.

A morna de São Vicente, em particular a do Mindelo – famosa capital da música de Cesária Évora e Tito Paris –, parece ter sido à partida influenciada pela morna da Brava e, posteriormente, é possível que tenha sofrido marcas sul-americanas, nomeadamente do Brasil e da Argentina, marcas essas patentes no dedilhado, introduzido por intérpretes brasileiros. De menor expressão internacional devido à sua reduzida capacidade de exportação, mas igualmente importante nos ritos culturais cabo-verdianos, é o género musical do funaná. Inspirado nos ritmos e danças rurais africanos, a sua ligação aos escravos trazidos da costa de África resultou numa sonoridade semelhante aos ritmos caribenhos.

A marrabenta é um dos mais populares géneros musicais tradicionais de Moçambique. Consiste numa mescla de ritmos enérgicos locais, ligados às danças tradicionais moçambicanas, e influências provenientes do folclore português, sendo, portanto, uma forma típica de música-dança. É, por conseguinte, um produto do colonialismo português, e o seu próprio nome o reflete, já que é uma derivação da palavra “rebentar” (“arrabentar” na sua adaptação vernacular local). Algumas teorias argumentam que este nome se referia aos instrumentos musicais utilizados na interpretação – originalmente, guitarras de lata e caixas de madeira com cordas –, cuja fragilidade e construção improvisada as tornava passíveis de rebentar com alguma facilidade. Já outras teorias relacionam o nome deste género musical com o estilo de dança a ele associado, uma dança de carácter alegre, repleta de vivacidade, de movimentos saltitantes e atitude irreverente, executada através de movimentos circulares laterais e frontais da região pélvica. A origem da palavra remete para o radical “rebenta”, um grito de incitamento (Prisco & Hancock, 2015).

Durante o período colonial, apenas música de origem portuguesa podia ser tocada e dançada nos territórios das colónias. Assim, este género musical nasceu e desenvolveu-se enquanto expressão da identidade nacional moçambicana e uma forma de preservação da cultura local. Com o advento da independência, em 1975, a marrabenta sofreu de uma certa desvalorização junto das camadas intelectuais, fruto do facto de ser olhada como um produto cultural com origem no colonialismo, tal como aconteceu com o fado em Portugal. Anos mais tarde, a marrabenta ressurgiu no final na década de 1980 com bandas como Eyuphuro e Orquestra Marrabenta Star de Moçambique. Ainda assim, volta a passar mais uma década votada ao esquecimento e é a partir da década de 2000 que se começa a fazer sentir um novo ressurgimento, desta vez mais consistente e sustentável, com nomes como Mabulu (numa mistura de *rap* e marrabenta), Wazimbo (o vocalista de Orquestra Marrabenta Star no seu percurso a solo) e Neyma. Através da popularização destes intérpretes da marrabenta, o género musical parece estar a viver

um retomar do interesse popular e da sua mediatização, à semelhança do que sucedeu com o fado em Portugal na década de 90.

Atualmente, a ausência de uma indústria discográfica e de promotores musicais tem impedido a marrabenta de ganhar capacidade de divulgação internacional (Prisco & Hancock, 2015). Ainda assim, influenciada pela globalização da cultura contemporânea, um novo subgénero de música-dança tem vindo a crescer em popularidade junto das camadas mais jovens: o *pandza*, um estilo fruto da mescla entre a marrabenta e a ragga, um subgénero da música eletrónica surgido na Jamaica em meados dos anos 80 a partir de influências do *dancehall*. O *pandza* tem por base a marrabenta, mas adquire as batidas mais rápidas do ragga e de algum *hip hop* proveniente da proximidade fronteiriça com a África do Sul. A maior parte das letras de canções do *pandza* é escrita em Português, todavia, algumas apresentam representações em Shangaan, o dialeto de Maputo, versando sobretudo temáticas da vida quotidiana e social dos jovens moçambicanos. Enquanto que a marrabenta apenas utiliza guitarra e percussão na execução da sua instrumentação, o *pandza* acrescenta outros instrumentos e novos ritmos, assim reiterando o seu carácter de género musical de fusão.

GÉNEROS MÚSICAIS LUSÓFONOS NO CONTEXTO DAS MÚSICAS DO MUNDO

Atualmente, a música tradicional dos vários países lusófonos mencionados parece encontrar-se em conjunto, e de uma forma indistinta, na categoria de músicas do mundo/*world music*. Este género musical remete para a música tradicional ou música folclórica de determinado país ou *cluster* cultural, criada e tocada por músicos originários desse país ou cultura, ou de alguma forma ligados às suas raízes (Nidel, 2005). Esta categorização conjunta reúne géneros musicais assinaladamente pouco similares entre si, não fosse o facto de cada um representar a cultura popular do seu país de origem. O termo foi pela primeira vez enunciado por Robert E. Brown no início da década de 1960 para definir o conjunto de artes performativas que almejavam a promover a harmonia e o entendimento entre culturas: a música de todos os países do mundo. Ainda assim, é a partir dos anos 80 que a música do mundo adquire maior legitimidade ontológica e uma popularidade notória. Em 1991, a música do mundo já havia atingido, nos Estados Unidos, cerca de 2 a 3% da quota de mercado dos géneros *jazz* e música clássica (Taylor, 1997).

Hoje em dia, apesar de algum engavetamento de géneros musicais que em nada são semelhantes, a *world music*, ainda que permaneça um género musical consumido por um nicho de mercado, goza já de bastante respeito e credibilidade. A popularidade de festivais de música do mundo demonstra a consagração do género: a título de exemplo, em Portugal o Festival de Músicas do Mundo de Sines contou com cerca de 100 mil visitantes na edição de 2015 (Aporfest, 2015, 13 de dezembro). Registamos também dois programas na rádio pública sobre *world music*: na Antena 2, o programa Raízes é diário e assume-se como “um espaço dedicado às músicas do mundo”⁸; na EBC, o programa *Música do Mundo* descreve-se como “a oportunidade de conhecer diferentes expressões

⁸ Ver <https://www.rtp.pt/programa/radio/p1950>

musicais mundo afora, de artistas famosos ou desconhecidos. O espaço é democrático e visa proporcionar cultura por meio da música produzida em diferentes países”⁹.

Este “encarceramento” de géneros musicais distintos numa só categoria poderá explicar-se pela massificação da música popular (ou *pop*) dos países anglófonos, principalmente dos Estados Unidos e de Inglaterra. Até os prémios norte-americanos *Grammy* já contam com uma categoria de *world music*, tendo o português Carlos do Carmo e os brasileiros Gilberto Gil e Sérgio Mendes sido consagrados. Ainda assim, a música *pop* parece ainda ser maioritária nos registos de consumo de discos em Portugal. E no Brasil? Passando os olhos pela tabela dos discos mais vendidos no ano de 2016 no Brasil, notamos que o género musical *pop* surge como um dos preferenciais, ainda que suplantado em vendas por composições de artistas musicais brasileiros como Marisa Monte, Ivete Sangalo, Jorge & Mateus e Sandy, fazendo prevalecer os géneros MPB, sertanejo e samba (Gomes, 2016). Ocultando os brasileiros, na lista dos 20 artistas que mais CD e DVD venderam nesse ano no Brasil encontram-se a inglesa Adele, as norte-americanas Lady Gaga, Beyoncé e a banda Fifth Harmony, todas mulheres, artistas *pop* e anglófonas.

Os géneros musicais *mainstream* – géneros musicais contemporâneos criadores de êxitos radiofónicos – também têm representatividade na língua portuguesa. Como *mainstream* consideramos, maioritariamente, o *pop*, o *rock*, o *hip hop*, o *R&B* e o *rap*. No âmbito deste grupo de géneros menos ligados à cultura popular e mais à cultura de massas, destacamos uma canção *rock* brasileira que poderá apresentar uma perspetiva sobre a forma como a cultura portuguesa é representada no Brasil – aqui através da música. A canção “O Vira” foi composta por João Ricardo e Luhli para o primeiro álbum de 1973 do grupo Secos & Molhados, uma banda brasileira da década de 1970 cuja formação inicial era composta por João Ricardo, Gérson Conrad e Ney Matogrosso (apenas até 1975, já que a partir desse ano iniciou a sua carreira a solo de um êxito estrondoso). A canção original é influenciada pelos padrões da música portuguesa, ao serem empregues instrumentos recorrentes na sua sonoridade como o acordeão. Também a própria letra alude à tradição portuguesa através da menção à dança folclórica típica do vira.

O género musical do *rock* brasileiro viu-se representar com maior internacionalização nas décadas de 70, 80 e 90 através dos grupos Secos & Molhados, Titãs, Tubarões, Legião Urbana e Paralamas do Sucesso, e também dos artistas solo Raul Seixas e Roberto Carlos, cuja participação no auge do movimento Jovem Guarda, no final dos anos 60, abriu caminhos para a sedimentação do *pop* e do *soft rock* brasileiros. *Jovem Guarda* tratou-se de um programa de televisão, transmitido na TV Record entre 1965 e 1968, considerado por alguns como um movimento musical de vanguarda alavancado pela popularização dos Beatles nos Estados Unidos, notado pela maioria como um momento musical que conquistou multidões e impulsionou a indústria discográfica brasileira pela mão de nomes como Roberto Carlos e Erasmo Carlos (Fróes, 2000).

Dentro do cenário musical português, parecem ser mais apetecíveis à internacionalização os artistas dos géneros *hip hop* e *rap*, sendo sobretudo bem-sucedidos na exportação destes produtos musicais para os PALOP. São deste argumento exemplo a

⁹ Ver <http://radios.ebc.com.br/musica-do-mundo>

banda portuguesa e os artistas *hip hop* de raízes cabo-verdianas e angolanas Da Weasel, Sam the Kid e Boss AC. Ainda assim, atualmente é o fado o género musical mais apreciado além-fronteiras.

Entre os géneros musicais de origem africana, a morna parece ser o que maior divulgação internacional alcançou, graças à popularidade de Cesária Évora no mundo francófono, cujo trabalho foi descoberto pela RFI (Radio France International). Em relação ao território lusófono de Timor-Leste, a nossa pesquisa bibliográfica sobre géneros musicais timorenses mostrou-se manifestamente insuficiente para retirar conclusões sobre a sua classificação em géneros e subgéneros. Parecem ser quatro as principais manifestações culturais ligadas à música e dança populares timorenses: tebe, tebedai, dansa e cansaun (Fundação Mário Soares, 2002). Contudo, não foi possível apurar qual a sua capacidade de exportação – apenas sabemos que, nos contextos em análise em Portugal e no Brasil, não está instituído qualquer tipo de modelo de distribuição de produtos musicais timorenses. Já em relação a géneros musicais de outras regiões lusófonas, também não parece existir em Portugal qualquer tipo de penetração no mercado discográfico de artistas goenses, macaenses ou galegos (ainda que, talvez pela proximidade geográfica, haja intermitentemente espetáculos de artistas galegos em cidades portuguesas, mas sem ser habitual ver esses artistas inscritos no enquadramento da lusofonia).

Três fatores poderão explicar esta premência da música no contexto cultural de representação mediática da lusofonia. Em primeiro lugar, o facto de a música ser um produto de cultura popular perfeitamente inserido na presente sociedade de consumo, logo, apresentar bons indícios de aceitação junto dos núcleos de receção. Em segundo lugar, a simplicidade na distribuição dos produtos musicais entre países, simplificada também pela comunicação na mesma língua. Por fim, a crescente importância que, desde os anos 80 e 90, o modelo de rádio musical tem vindo a ocupar no mercado mediático mundial, implicando mais tempo de antena concedido à música na programação das rádios um pouco por todo o mundo. A matéria cultural mais presente no discurso mediático do meio rádio é a música, dado o vínculo sonoro deste meio de comunicação. A música lusófona torna-se, portanto, a nossa principal unidade de reflexão, porque possibilita a observação da lusofonia enquanto síntese intercultural de um espaço linguístico que se imiscuiu em territórios aos quais, por natureza física, não pertencia.

CONCLUSÃO

Foram abordados ao longo deste artigo dois objetos de estudo que partilham a dificuldade na sua tangibilidade. A cultura popular, cujas fronteiras entre património, formação e entretenimento são difusas (Llosa, 2012), e a lusofonia, cuja dificuldade de delimitação do seu espaço geográfico e cultural reflete a natureza de uma “comunidade imaginada” (Anderson, 2005).

Ainda que o conceito de cultura lusófona e sua distribuição seja um reflexo límpido e claro da abstração patente na própria ideia de lusofonia junto do grande público, a diversidade da língua portuguesa será sempre evidenciada através da sonoridade da sua

elocução. Os diversos sotaques da língua portuguesa e os géneros musicais tradicionais da música popular dos países de expressão em Português refletem fonética e acusticamente a multiplicidade de origens e expressões da cultura lusófona.

Etimologicamente, a palavra “lusofonia” indica a existência de um fonema luso – um fonema polimórfico, com múltiplos sotaques, diversas formas de escrita e, até, distintos significantes. O espaço da lusofonia, enquanto espaço cultural, é multipolar e intrinsecamente descentrado (Lourenço, 1999; Martins, 2006). A própria “plurisonoridade” da língua portuguesa, falada nos vários sotaques da africanidade, da brasilidade ou do Galego, remete para uma polifonia do sentido. Os sotaques, através das suas representações fonéticas distintas, tornam-se, portanto, na cor da diversidade do espaço lusófono.

Ainda que o fado, em Portugal, tenha sido continuamente associado ao regime colonista de Salazar no pós 25 de abril e até ao início dos anos 90, este género musical acaba por cumprir os desígnios de um produto cultural descolonizado, não só porque fez a viagem contrária ao colonialismo, isto é, saiu do Brasil para se fixar em Portugal, e porque se miscigenou no ambiente boémio do porto de Lisboa, reinventando-se para se enquadrar no habitat que foi encontrar nos bairros populares lisboetas. Também o folclore é, historicamente, um produto cultural fruto de uma intensa intertextualidade e miscigenação, apesar da sua associação a um segmento da cultura popular de inspiração rural e pouco profissionalizada, muito ligada ao amadorismo das artes musicais.

Por todos estes motivos, classificamos a sonoridade do espaço lusófono como polifónica e (paradoxalmente) silenciadora. Polifónica no sentido melódico – soando aos diversos géneros musicais tradicionais que compõem os repertórios da música popular de cada país –, assim como no sentido fonético – através dos distintos sotaques do Português europeu, brasileiro, africano, timorense –, lembrando-nos de que não existe uma representação mediática sólida da cultura lusófona nos meios de comunicação portugueses, mas sim várias culturas do espaço lusófono representadas através de uma presença amiúde, e sobretudo musical no meio rádio. A lusofonia é, então, uma comunidade sonora tão polifónica quanto silenciada: plural na diversidade de sotaques da língua portuguesa, calada na representação dos países mais pequenos e esquecidos do mundo lusófono. A própria lusofonia poderá ser entendida como um rizoma, um sistema descentrado e, portanto, a expressão máxima da multiculturalidade e da multiplicidade, resultado da concentração na distribuição do poder no corpo social. Esperamos, assim, que este artigo possa trazer algum contributo para o debate sobre as desigualdades na distribuição e representatividade das diversas espacialidades do espaço lusófono.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Alves, T. C. (2015). Rádio, cultura e diáspora: Portugal e Brasil no espaço lusófono da rádio. In M. Oliveira & N. Prata (Ed.), *Rádio em Portugal e no Brasil: trajetória e cenários* (pp. 205-218). Braga: CECS.

Alves, T. C. (2017). *Os sons da lusofonia: contextos multiculturais do serviço público de rádio em Portugal e no Brasil*. Tese de Doutoramento, Universidade do Minho, Braga, Portugal. Retirado de <http://repositorium.sdum.uminho.pt/handle/1822/50817>

- Alves, T. C., Rocha, F., Portela, P. & Ibiálpina, D. (2016). Serviço público de comunicação e cultura: coproduções musicais e cinematográficas em Portugal e no Brasil. *Comunicação e Sociedade*, 30, 367-385. doi: 10.17231/comsoc.30(2016).2503
- Amaral, A. (1920). *O dialeto caipira*. São Paulo: Anhembi.
- Anderson, B. (2005). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a expansão do nacionalismo*. Lisboa: Edições 70.
- Andrade, M. (2013). *Música, doce música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Aporfest, Associação Portuguesa de Festivais de Música. (2015, 13 de dezembro). 1 milhão e 869 mil espectadores presentes nos festivais de música | 210 festivais de música em 2015. Retirado de <https://tinyurl.com/yd6aswz8>
- Baptista, M. M. (2006). A lusofonia não é um Jardim: ou da necessidade de “perder o medo às realidades e os mosquitos. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (Eds.) *Comunicação e lusofonia* (pp. 23-44). Porto: Campo das Letras.
- Bastos, R. J. M. (2016). Para a construção de um modelo histórico-antropológico das relações musicais Brasil/Portugal/África: o sistema de transformações lundu-modinha-fado. *El oído pensante*, 4 (1), 1-13. Retirado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/download/8009/9043>
- Cardoso, P. (1942). *Cadernos luso-caboverdianos: ritmos de Morna*, 2. Praia: não disponível.
- Carvalho, A. M. (2009). *Português em contato*. Franquefurte/Madrid: Vervuete/Iberoamericana.
- Castelo, C. (2004). Trânsitos coloniais: diálogos críticos luso-brasileiros. *Análise Social*, 171, 439-445. Retirado de <https://tinyurl.com/yc7rob5t>
- Castro, V. (2006). *A resistência de traços do dialeto caipira: estudo com base em Atlas Linguísticos regionais brasileiros*. Tese de Doutorado, Unicamp, Campinas, Brasil. Retirado de <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000430167>
- Cintra, L. (1971). Nova proposta de classificação dos Dialectos Galego-Portugueses. *Boletim de Filologia*, 22, 81-116.
- Couto, M. (2009). *E se Obama fosse africano?*. Lisboa: Caminho.
- Cunha, C. & Cintra, L. (1996). *Os dialectos da língua portuguesa. Nova gramática do português contemporâneo*. Lisboa: Edições João Sá da Costa.
- ERC, Entidade Reguladora da Comunicação. (2016). Relatório de regulação – 2015. Retirado de <http://www.erc.pt/pt/estudos-e-publicacoes/relatorios-de-regulacao>
- Fróes, M. (2000). *Jovem Guarda: em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34.
- Fundação Mário Soares (2002). Exposições temporárias: *cultura e tradição em Timor-Leste*. Centro de Documentação e Divulgação da Cultura de Timor. Retirado de http://www.frmsoares.pt/casa_museu/expo_temp_timor_leste_apresenta
- Giron, L. A. (2004, 19 de julho). O rap salva a palavra. Entrevista com José Ramos Tinhorão. *Época*. Retirado de <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/o,,EPT761353-1661,00.html>
- Gomes, R. (2016, 31 de dezembro). Conheça os CDs e DVDs mais vendidos no Brasil em 2016. *Jornal de Comercio*. Retirado de <https://tinyurl.com/y845udsr>

- IBOPE. (2013, 8 de julho). Rádio atinge 73% da população brasileira. *Notícias ibope.com*. Retirado de <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/Radio-atinge-73-da-populacao-brasileira.aspx>
- Kennedy, M. (1980). *The Oxford dictionary of music*. Oxford: Oxford University Press.
- Ledo-Andión, M. (2011). La variante lusófona. In C. Valle, F. J. Moreno & F. S. Caballero (Eds.), *Cultura latina y revolución digital: Matrices para pensar el espacio iberoamericano de comunicación* (pp. 95-130). Barcelona: Editorial Gedisa
- Lepetri, P. (2011). O rádio e a relação migratória Brasil e Portugal. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona 2011*, 321-330.
- Lopes, F. (1944). *Fado na Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira - vol. X*. Lisboa: Texto Editora
- Lopes-Graça, F. (1978). *Reflexões sobre a música*. Lisboa: Edição Cosmos.
- Lourenço, E. (1999). *A Nau de Ícaro seguido de imagem e miragem da lusofonia*. Lisboa: Gradiva.
- Martins, A., Gomes, S. & Cá, V. (2016, outubro-dezembro). Letramento(s)/Alfabetização em contextos multilíngues de Angola e Guiné-Bissau. *Educação em Revista*, 32(4), 391-412.
- Martins, M. L. (2006). A lusofonia como promessa e o seu equívoco lusocêntrico. In M. L. Martins, H. Sousa & R. Cabecinhas (Eds.), *Comunicação e lusofonia* (pp. 79-90). Porto: Campo das Letras. Retirado de http://www.lasics.uminho.pt/ojs/index.php/cecs_ebooks/article/view/2119/2038
- Meditsch, E. (1999). *A rádio na era da informação*. Coimbra: Minerva.
- Monteiro, T. J. L. (2008). Cartografias do imaginário navegante: reflexões sobre a identidade narrativa diaspórica, o “senso comum mítico” e o (des)conhecimento da cultura portuguesa contemporânea no Brasil. *Anuário Internacional de Comunicação Lusófona*, 21-35.
- Nery, R. V. (2004). *Para uma história do fado*. Lisboa: Público/Corda Seca.
- Nidel, R. (2005). *World music*. Nova Iorque: Routledge.
- Pacheco, N. (2017, 30 de março). Dois tempos desortografados. *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2017/03/30/culturaipilon/noticia/dois-tempos-desortografados-1766939>
- Pereira, J. P. (2014, 18 de janeiro). Acordo ortográfico: acabar já com este erro antes que fique muito caro. *Público*. Retirado de <https://www.publico.pt/2014/01/18/culturaipilon/noticia/acordo-ortografico-acabar-ja-com-este-erro-antes-que-fique-muito-carro-1620079>
- Prisco, J. & Hancock, C. (2015). Dance until you break: Exploring Mozambique’s “Marrabenta”. Retirado de <http://edition.cnn.com/2015/01/27/world/marrabenta-music-of-mozambique>
- Rodero, E. (2010). See it on a radio story: sound effects and shots to evoked imagery and attention on audio fiction. *Communication Research*, 39, 458-479.
- Rodero, E. (2011). ¿Veo cuando oigo? Recursos sonoros para estimular la creación de imágenes mentales en el oyente. *Portal de la Comunicación InCom-UAB*. Retirado de http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=63
- Rodrigues, M. & Lobo, I. (1996). *A morna na literatura tradicional: fonte para o estudo histórico-literário e a sua repercussão na sociedade*. Praia: ICLD.
- Soares, A.A. (2014, 13 de junho). António Sartini: “A língua portuguesa está vivendo um momento muito interessante”. *Público*. Retirado de <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/antonio-sartini-1639608>

Tagg, P. (2003, dezembro). Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta*, 14(23), 5-42.

Taylor, T. (1997). *Global pop: world music, world markets*. Londres/Nova Iorque: Routledge.

Tavares, E. (1932). *Mornas - Cantigas crioulas*. Lisboa: J. Rodrigues & Ca.

Tinhorão, J. R. (1994). *Fado, dança do Brasil, cantar de Lisboa: o fim de um mito*. Lisboa: Caminho.

Vega, C. (1997, julho). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista Musical Chilena*, 51 (188), 75-96. doi: 10.4067/S0716-27901997018800004

NOTA BIOGRÁFICA

Teresa Costa Alves é doutorada em Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho, com uma tese sobre os modelos de rádio pública em Portugal e no Brasil e formas de representação da cultura lusófona no meio rádio. Mestre em Tradução pela Universidade Nova de Lisboa e licenciada em Ciências da Comunicação pela mesma instituição, dedicou mais de uma década da sua vida profissional à produção e locução radiofónicas no Grupo Renascença Multimédia. Em 2014 foi investigadora visitante na Unip e USP, em São Paulo, e em 2015 na Universidade de Berkeley, nos EUA. Atualmente é produtora de conteúdos em Português no LinkedIn.

E-mail: teresa.costa.alves@gmail.com

Morada: Traungauergasse 7, top 5 8010 Graz – Áustria

* Submetido: 30-11-2017

* Aceite: 15-02-2018