

PEIXE VIVO: UM PROCESSO DE CRIAÇÃO MUSICAL NA AMAZÔNIA

Keila Michelle Silva Monteiro

Universidade Federal do Pará – UFPA

Pós-Graduação em Artes – Instituto de Ciências da Arte

Música

SIMPOM: Subárea de Etnomusicologia

Resumo

Este artigo tem como tema o processo de criação de um dos grupos de música urbana na Amazônia que trabalha com a pluralidade cultural. Sendo meu objeto/sujeito de pesquisa o álbum *Peixe Vivo* da banda “Cravo Carbono”, lançado em 2001 em Belém do Pará, pretendo contextualizá-lo social e culturalmente de modo a entender o seu processo de criação. Para definir a pluralidade cultural que permeia o álbum, terei como base teórica as obras *A identidade cultural na pós-modernidade* de Stuart Hall (2005), que estuda a questão da identidade na modernidade tardia, na qual se chocam elementos “tradicionais”, “modernos”, “locais” e “globais” na práxis das sociedades do mundo atual e *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* de Néstor García Canclini (2006) também estudioso do convívio hibridizado desses elementos nas sociedades e na cultura da América Latina. E para entender o contexto em que o álbum foi criado, utilizarei, ainda, como referencial teórico textos de Gerard Béhague, John Blacking, Alan Merriam e Bruno Nettl, a fim de que eu possa compreender os músicos da banda como indivíduos e seres que vivem em sociedade, a qual possui uma cultura determinada. Portanto, a pluralidade cultural será abordada, a princípio, no contexto da América Latina, passando-se pelo Brasil até que seja estudada no contexto amazônico, mais especificamente, na Belém dos anos 90 e 2000, cenário do qual participava a banda “Cravo Carbono” na época em que criou o álbum *Peixe Vivo*. Depois, farei um breve resumo da história da banda e do álbum, para que eu possa, enfim, estudar o seu processo de criação dentro desse contexto.

Palavras-chave: Peixe Vivo; Cravo Carbono; criação; hibridação; Amazônia.

Introdução

Em Belém, no final dos anos 90 e início dos anos 2000, em virtude de uma pesquisa para uma monografia, conheci algumas bandas que, segundo a imprensa local, atuavam divulgando o gênero *rock* no Pará. Entre elas, havia uma que lançou um álbum em 2001. Esse álbum diferia dos demais pelo modo como seus integrantes conduziam suas composições, trabalhando canções presentes tradicionalmente no cotidiano das camadas populares paraenses junto a ritmos considerados “modernos”, como o *rock* e o *funk*, por exemplo.



I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música

XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO

Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

Era o grupo “Cravo Carbono” que apresentava uma técnica peculiar durante a execução de suas canções. Então, percebi que o álbum recém lançado, na época, pelo grupo, intitulado *Peixe Vivo*, poderia ser o objeto/sujeito de minha pesquisa, principalmente por relacionar elementos multiculturais em suas composições.

Pretendo abordar, neste trabalho, o processo de criação desse álbum de forma a identificar alguns elementos dessa hibridação cultural. De acordo com alguns etnomusicólogos, como Gerard Béhague, John Blacking, Alan Merriam e Bruno Nettl, a música não deve ser estudada em si própria, mas deve-se considerar o contexto no qual ela se insere. Para Gerard Béhague (1992), por exemplo, o pesquisador deve conceber o compositor como indivíduo e como ser social e cultural para que se entenda o processo da criação musical. Portanto, para contextualizar o objeto/sujeito deste estudo, o grupo “Cravo Carbono”, e mais especificamente, o álbum *Peixe Vivo*, faz-se necessário conhecer seus integrantes, o cenário musical em que estavam inseridos e o modo como surgiram e atuaram.

1. A Pluralidade Cultural na América Latina

Segundo Stuart Hall (2005) vive-se uma modernidade tardia, na qual se chocam elementos “tradicionais”, “modernos”, “nacionais”, “regionais” e “estrangeiros” na práxis das sociedades do mundo atual. Ele se refere à ‘pluralização’ de identidades: “As transformações associadas à modernidade libertaram o indivíduo de seus apoios estáveis nas tradições e nas estruturas” (HALL, 2005, p. 25). A identidade, na era da globalização, estaria destinada a retornar a suas “raízes”, a desaparecer por meio da assimilação e da homogeneização, ou ainda a virar “Tradução”, situação que o autor destina a pessoas pertencentes a “culturas híbridas”, ou seja, que longe da sua terra natal, carregam traços das culturas de seus lugares de origem e suas tradições e de outras culturas.

De acordo com de Néstor García Canclini (2006), as tradições, na América Latina ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar. Modernização e modernidade são termos que o autor busca explicar junto a outro termo: hibridação, o qual usa no sentido de mestiçagem, sincretismo, fusão e outros vocábulos empregados para designar misturas particulares. Essa hibridação, como troca, mistura entre culturas diferentes: locais, globais, tradicionais, modernas, está presente no processo de criação da banda Cravo Carbono.

A respeito da América Latina, há o uso constante do termo “complexo” por parte de estudiosos quando se trata de definir as relações entre culturas e etnias diferentes que ocorrem na música. Tal complexidade é referida por García Canclini e por vários pesquisadores na área de música e afins, entre eles Gerard Béhague (1999) e Mareia Quintero-Rivera (2000). Esta última



afirma que desde o século XIX já havia o interesse de intelectuais letrados pelas expressões culturais populares na América Latina; surgem estudos sobre o folclore.

2. Criação Musical e Hibridação no Brasil

Segundo Quintero-Rivera (2000), nos contextos caribenho e brasileiro, principalmente nas décadas de 1930 e 1940, o desenvolvimento de estudos sobre folclore musical, ligados ao projeto de criação de uma arte nacional, no plano erudito, torna-se evidente. Ela afirma: “A construção de paradigmas do nacional em sociedades “racialmente” heterogêneas, como as do Caribe e do Brasil, tem sido marcada pelas contradições entre a busca de uma identidade unificadora e a percepção de diferenças nos elementos constituintes da nação” (QUINTERO-RIVERA, 2000, p. 13). De acordo com esta afirmação, interessa questionar a identidade brasileira não apenas em torno da mestiçagem, mas no que diz respeito a dualismos presentes (desde a colonização) no cotidiano brasileiro e, conseqüentemente, paraense, tais como: “rural” e “urbano”, “tradicional” e “moderno”, “nacional” e “estrangeiro”. Esses pares se articulam nas canções do Cravo Carbono de modo que deixam de ser dualismos para se fundirem ou se diluírem.

A música urbana no Brasil, desde o final da década de 1950, apresentava fortes evidências de hibridação cultural, sendo estas mais comentadas por parte da população e da crítica especializada, com o advento da Bossa Nova que apresentava influências do *jazz* norte-americano e do samba urbano do Rio de Janeiro. No final da década de 1960, surgiu a “Tropicália”, com influências do *rock* inglês e norte-americano, cantando com poesia, algo a respeito da realidade dos brasileiros. Depois surgiram “Os Mutantes” com música erudita, *rock* e letras críticas que retratavam os principais acontecimentos da época no Brasil e o chamado *rock* rural brasileiro, com Luis Carlos Sá, Zé Rodrix e Guarabira, numa fusão de instrumentos eletrônicos com a viola sertaneja, unindo o *rock* com o rasqueado e o baião. Raul Seixas (1945-1989), embora influenciada pelo dado de fora, elétrico, estrangeiro, havia digerido a informação e começava a produzir novas formas de música. Os “Secos e Molhados” surgiram em 1973 usando textos de poesia brasileira, com a absorção de elementos do *rock* e canções feitas a partir da inspiração no folclore brasileiro.

Já, a partir da década de 1980, surgiu o que a imprensa brasileira chamou de ‘*rock* brasileiro’, com grupos como “Legião Urbana” e “Barão Vermelho” que retratavam problemas da realidade brasileira com letras poéticas, utilizando-se do *rock*.

Nos anos 90, houve forte tendência em aliar músicas mais universalizadas com músicas tradicionalmente ouvidas na região em que vive o compositor, merecendo destaque o movimento



mangue beat que surgiu em Recife-PE e repercutiu no Brasil e no mundo. Desse modo, os músicos brasileiros recebiam influências de músicas ‘atuais’ que vinham de fora e eram influenciados também pelos acontecimentos e sotaques de suas respectivas localidades. Isto acontece, hoje, no Brasil e, é claro, com os músicos paraenses.

Assim, do encontro do “tradicional” com o “moderno”, do “local” com o “global” criou-se a Música Popular Brasileira (MPB). E, no caso da região amazônica, o “Cravo Carbono” trabalhou com textos poéticos permeados por traços literários diversos (como o Simbolismo e o Concretismo, por exemplo) e que aglutinam contraditoriamente elementos como conservadorismo e mudança — aliando esses textos a gêneros musicais, principalmente, “tradicionalistas” e “modernos”.

3. Belém do final dos anos 90 e início dos anos 2000

Para se entender melhor o trabalho do “Cravo Carbono”, considere-se as palavras de Bruno Nettl, que devemos enxergar “a peça” ou “a canção” como uma unidade de pensamento musical numa cultura particular” (2005, p. 81). É por este motivo que colhi dados do contexto sócio-cultural onde estavam inseridos os integrantes da banda, na época do processo de criação do álbum — de forma a obter dados suficientes para entender meu objeto/sujeito de pesquisa.

As experimentações musicais, em Belém, tornaram-se mais evidentes nos anos 90, com misturas que apresentavam sons “regionais”, acordes de guitarra e efeitos de distorção. O “Epadu” surgiu entre 94 e 95, com imitações de sons da mata, com apitos, ossos, cascas de coco. Usando curimbó e instrumentos africanos, davam forma a um ritmo de carimbó, lundu, entre outros, considerados da tradição paraense. Estes iam ao encontro dos sons da guitarra distorcida, do contrabaixo elétrico e da bateria, instrumentos considerados “modernos”. Nessa mesma linha, surgiu o grupo “Mangabezo” com influências de músicas “paraenses”, “brasileiras” e “estrangeiras”. Usavam cascas de ostras, pedaços de cano, panelas, produzindo sons que se mesclavam aos do contrabaixo, da guitarra e da bateria.

Em 1996, a banda “Jolly Joker”, após gravar sua terceira demotape, elogiada pela imprensa nacional, lançou o primeiro CD da história do *rock* paraense. A banda já inovava com misturas momentâneas do *heavy metal* com a *disco music* e, neste CD, aconteciam as primeiras fusões entre *heavy metal* e boi-bumbá. As toadas de boi também foram utilizadas pela cantora Lu Guedes que, à frente da banda “Maria-Fecha-a-Porta”, fazia releitura dessas toadas, numa interpretação mais falada que cantada, lembrando cantores de *rap* — termo alternativo usado para o hip-hop — associada a uma batida eletrônica do boi e guitarras distorcidas, com alguns fraseados de *rock*. As



misturas de estilos musicais, em Belém, portanto, pairam no ar e, de tempos em tempos, ou de forma cada vez mais acelerada, alguns antenados captam as ondas criativas, transgressoras e as põem em prática. É nesse contexto e efervescência artístico-cultural que surge o “Cravo Carbono”.

4. Cravo Carbono

Cravo e carbono seria a combinação exótica e sonora de dois nomes, que segundo os integrantes da banda, soa como uma espécie de “ciência da mercearia”. O grupo surgiu entre 1996 e 1997, no bairro da Cidade Velha (Belém-PA), e se consolidou com a seguinte formação: Lázaro Magalhães (vocal), Pio Lobato (guitarra e baixo), Bruno Rabelo (baixo e guitarra) e Clenilson Almeida [Vovô] (bateria) devido à necessidade dos integrantes de fazer música como uma experimentação, ou seja, criaram o que eles mesmo definiram como um “laboratório musical do qual todos nós fazemos parte”. Uma de suas experiências era ouvir os sons produzidos pelo computador.

As músicas do grupo aglutinam diversas influências, entre elas, o samba, a marcha, o frevo, o choro, e aquelas mais ouvidas ou surgidas em Belém: o merengue, o boi-bumbá, o brega, o carimbó, a *cumbia*, o *zuke* (ritmos caribenhos) e as *guitarradas*. Pio Lobato, responsável pela influência das *guitarradas* no grupo, conta que se trata do modo próprio do paraense de tocar guitarra, pelo fato deste não ter tido, na época da chegada da guitarra no Pará, referências de como tocá-la. É, portanto, a guitarra com um “sotaque regional”. Esse gênero acabou por se tornar uma música ouvida tradicionalmente pelos ribeirinhos do Estado.

Ele afirma que as músicas “regionais” entram como um elemento ‘simbólico’ apenas. Portanto, não daria para afirmar que eles tocam um carimbó ou um brega na íntegra; o que acontece é uma espécie de releitura. É interessante notar que os quatro integrantes possuem diversas influências; pode-se dizer que o som que eles apreciam é o *rock* progressivo, MPB, *funk*, samba, ritmos paraenses, que permitem essa fusão musical a que se propõem.

Com este estilo próprio, o grupo fazia várias apresentações em casas noturnas, teatros e espaços acadêmicos de Belém, bem como na *TV Cultura* e *Rádio Cultura FM* do Pará. Foi num estúdio desta rádio que o grupo gravou a maior parte das composições que comporiam o álbum “Peixe Vivo” lançado em 2001. Devido ao sucesso do álbum, no ano seguinte, o grupo foi incluído no mapeamento musical do antropólogo brasileiro Hermano Vianna, para o documentário multimídia *Música do Brasil* e, por meio deste, teve uma faixa do seu CD incluída na trilha sonora do filme *Deus é Brasileiro*, de Cacá Diegues. O grupo também se apresentou em São Paulo, no

Centro Itaú Cultural, na mostra nacional do projeto *Rumos Itaú Cultural Música – Tendências e Vertentes*, que mapeou 78 revelações musicais em todo o Brasil.

Em 2007, lançou o álbum “Córtex” que ganhou, em 2008 um prêmio de melhor álbum, por meio de votações num site da internet e, ainda, fez parte da coletânea da revista francesa *Brazuca*, a qual mostra o trabalho de bandas definidas como o novo *rock* brasileiro. Ao final desse mesmo ano, o grupo se diluiu, alguns músicos deram prosseguimento aos seus projetos paralelos e outros estão em fase de experimentação, a fim de que surja um novo projeto, com outros músicos.

4.1. O álbum *Peixe Vivo*

Peixe Vivo é um álbum que foi lançado em 2001, com 11 faixas, pela *Cardume Produções*, um selo do próprio grupo, localizado no bairro da Cidade Velha (Belém-PA). Começou a ser produzido por Pio Lobato em 1997, com duas faixas ‘caseiras’ (produzidas em computador, numa residência) e instrumentais denominadas “Psicocumbia” e “Recado para Lúcio Maia”, tidas como faixas bônus; as outras nove foram gravadas ao vivo no estúdio da FUNTELPA (Fundação das Telecomunicações do Pará) em setembro de 1999, produzidas pelo jornalista da *Rádio Cultura FM* Beto Fares. Veja-se como cada uma lida com a mistura de ritmos, sendo que, os trechos entre aspas foram retirados do próprio encarte do álbum:

a. São Cristóvão: “(...) [é] um carimbó estilizado. Letra e melodia unem-se a uma harmonia de guitarra sem efeitos, povoada por riffs polirítmicos e acordes ora arpejados, ora ditados pelas levadas do frevo e carimbó.” **b. Rasante:** “(...) a guitarra explora a técnica da palhetada limpa e sincopada — típica do gênero das guitarradas amazônicas, em um tema que remete aos clichês do rock (...) o ritmo do sirimbó é explorado na atmosfera 4/4 do rock.” **c. Mestre Vieira:** “(...) zouk (lambada) instrumental (...) dedicada ao compositor Joaquim Vieira, guitarrista de Barcarena (PA) criador das guitarradas (...) O destaque para as melodias (herança do choro) é a marca do gênero, tradicionalmente ligado a ritmos como o merengue, o carimbó, o brega e a cumbia.” **d. Mundo-Açu:** “(...) o instrumento [guitarra] busca com o toque sincopado imitar o contratempo da batida dos instrumentos da percussão.” **e. Capoeira Geográfica:** “(...) a guitarra imita a batida do berimbau (...) Funk e rock — negros ritmos americanos — unem-se ao toque da (...) capoeira, inventada no Brasil. **f. Ver o Peso:** “O bumbo da bateria faz a vez do tambor de couro [do boi-bumbá], e a caixa acentua o final do compasso (...) o baixo [é] percussivo (...) seu riff [da guitarra, com o bordão afinado em ré] sincopado perdura até a ponte, onde toda banda muda o compasso bruscamente para 7/8.” **g. Conselho Barato:** “A guitarra ganha o sotaque das rabecas nordestinas e



soma-se às síncopas do contrabaixo, cuja linha lembra o toque do berimbau.”. **h. Andarilho:** “(...) une bolero e outros ritmos latinos (...) noutro momento [une] acordes típicos da bossa-nova sobre uma batida tirada do grunge americano.”. **i. Mercúrio:** “(...) une o “picotado” típico da guitarra paraense ao 2/4 do [boi] bumbá no contrabaixo”.

As letras apresentam várias temáticas dentro da realidade do contexto amazônico, uma liberdade de criação, em que se encontram metáforas, neologismos, sonoridades e jogos de palavras, traços literários diversos que dialogam, como se viu, com diversos gêneros musicais. **Mercúrio**, por exemplo, definida pelo grupo como um “brega distinto”, é uma canção que une o “brega”, que surgiu no Pará como uma fusão de alguns ritmos caribenhos com outros reminiscentes do movimento da Jovem Guarda, ao boi-bumbá, expressão cultural que também agrega várias outras. Percebe-se, portanto, a riqueza de elementos que fazem deste álbum uma obra híbrida, em que, principalmente o “tradicional” e o “moderno” não se anulam, mas pelo contrário, complementam-se. A capa do álbum já revela a presença de vários elementos:



Figura 1. Capa do álbum: a arte gráfica com visual concretista dialoga com o nome do álbum que se refere a uma espécie tradicionalmente encontrada nos rios da Amazônia. Projeto gráfico: Lázaro Magalhães.

4.2. O Processo de Composição das Canções do Álbum

Segundo Béhague (1992, p. 6), o processo de composição deve considerar como fatores motivadores da criação desde os elementos psicológicos e fisiológicos até os de caráter sócio-cultural. O contexto social assume importância na medida em que é definido por valores específicos do grupo social do compositor e da posição político-ideológica deste; posição essa que determinará as decisões do compositor quanto as suas opções artísticas e estilísticas, sendo, portanto,

fundamental para se entender o processo da criação musical. Blacking (1973, p.89), ao considerar a música como um som humanamente organizado, afirma que ela manifesta aspectos da experiência de indivíduos na sociedade. Merriam (1964, p. 165) considera que, para entender o processo de composição é preciso que se pergunte como novos cantos ou músicas são geradas dentro de uma perspectiva intercultural. Define a composição como o produto do indivíduo ou de um grupo de indivíduos, sendo estes compositores casuais, especialistas ou grupos de pessoas de forma que suas composições devem ser aceitáveis para o grupo social em geral. Ele afirma que,

As técnicas de composição incluem, pelo menos: a re-elaboração de velhos materiais, a incorporação de material velho ou emprestado, a improvisação, a re-criação comunal, a criação resultante de uma experiência emocional particularmente intensa, a transposição e a composição a partir da idiossincrasia individual. A composição de letras (textos) é tão importante quanto a da estrutura sonora. A composição (...) forma parte, portanto, do processo geral de aprendizagem que contribui, por sua vez, aos processos de estabilidade e mudança. (MERRIAM *apud* BÉHAGUE, 1992, p.184).

Para esses autores, o significado da música é extra-musical. A música possui alguma função dentro de uma determinada sociedade, e o pesquisador deve sempre observá-la dentro de uma perspectiva funcionalista. E é sob essa ótica que vem sendo abordado o objeto/sujeito deste trabalho.

O grupo “Cravo Carbono” trabalhava dentro da tradição instrumental de *rock* básico: guitarra, baixo e bateria e talvez, por isso, tenha sido, muitas vezes, confundida com uma banda de *rock*, associada a este gênero, pela imprensa local. De fato, o *rock* se faz presente em suas composições, mas ele é apenas mais um elemento que faz parte de suas experiências musicais. Lázaro Magalhães nega este rótulo à banda:

Somos um grupo de MPB [que] é o retrato do próprio povo brasileiro que é um povo que se miscigenou, veio de várias matrizes étnicas, trouxe influências de todo mundo e misturou tudo numa história só. Então, a gente entende que fazer *rock* ou fazer pop no Brasil é fazer MPB, porque a MPB está se apropriando disso e transformando em outras coisas. (...) somos brasileiros devorando o *rock*, digerindo isso e trazendo pra dentro da nossa história, e mais especificamente, com a nossa história regional que já tem muitas coisas, como carimbó, guitarrada etc. (MAGALHÃES, em entrevista concedida em 03 de julho de 2001).

É dessa mistura de ‘histórias’, de que ele fala que os integrantes se alimentaram; foi o ‘barulho’ da modernidade que chegou aos seus ouvidos: o motor dos carros; músicas tocadas em fortes intensidades nos ônibus de Belém, nos carros particulares e nas caixas fixadas nos postes com rádios comunitárias (algo muito comum na Cidade Velha e em outros bairros da cidade) e rádios AM. Os músicos juntaram toda essa “zoeira” a certo som produzido pelo computador,

acrescentaram esse ‘tempero’ regional a textos poéticos e criaram suas composições sob a égide das influências, das trocas e das releituras poético-musicais.

Apesar do instrumental citado, o grupo busca, em certos momentos, imitar a ‘batida’ de instrumentos rústicos, como o berimbau e a percussão de herança africana. É o que ocorre, por exemplo, na canção **Capoeira Geográfica**, em que o título nos remete à influência do elemento negro na cultura brasileira. A letra sugere a união entre Brasil e Angola por meio de um ritual ao mesmo tempo em que descreve um jogo de capoeira. Na música, o contrabaixo elétrico e a guitarra, instrumentos “modernos” imitam a batida do berimbau, um arco musical tradicionalmente usado em Angola. Segundo Magalhães, a música surgiu antes da letra. Ele narra o início do processo de composição: “(...) surgiu numa brincadeira dum contrabaixo que o Bruno fez (...) o pai dele é professor de capoeira (...) então, ele lida com isso todo o dia (...) aprendeu berimbau (...) uma vez ele tava brincando no contrabaixo (...) fez um [berimbau] estilizado (...)” (MAGALHÃES, em entrevista em 03 de julho de 2001).

Há a presença, na música, de células rítmicas do *rock* e do *funk*, gêneros considerados originalmente negros. A bateria faz, por vezes, uma batida mais reta, passeia pelo hardcore-vertente do *rock*, especificamente do *punk rock*, que surgiu no final dos anos 70 nos Estados Unidos e na Inglaterra — relativamente desacelerado. Esse exemplo, portanto, é apenas um dos que reforça o fato de a hibridação cultural estar presente no processo de composição da banda.

Considerações Finais

Visto que Gerard Béhague, John Blacking, Alan Merriam e Bruno Nettl consideram que o processo de criação musical deve considerar fatores sociais, econômicos e culturais, torna-se visível que, as composições do grupo “Cravo Carbono”, surgidas no contexto latino-americano, absorveram a ‘pluralização’ das identidades citada por Stuart Hall e são exemplo da hibridação cultural referida por García Canclini a qual se mostra presente na região amazônica. Suas composições, pensadas de forma individual e coletiva, durante o processo de criação do álbum *Peixe Vivo*, são um reflexo da sociedade em que vive o grupo e da sua própria cultura em determinada época. Percebe-se, ainda, que o processo de hibridação sofrido pela música popular urbana brasileira afetou diretamente as composições do grupo. A mistura de traços literários e musicais diversos, presentes no álbum *Peixe Vivo*, fornece condições para que mais pesquisadores valorizem a música produzida no Pará pela sua riqueza tanto no campo poético como musical.



Referências bibliográficas

BÉHAGUE, Gerard. *A etnomusicologia latino-americana: algumas reflexões sobre sua ideologia, história, contribuições e problemática*. In: II SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1999, Curitiba. Anais.... p. 41-69.

_____. *Fundamento sócio-cultural da criação musical*. Revista ART 019. p. 5-17, Agosto 1992.

BLACKING, John. *How musical is man?*. Seattle: University of Washington Press, 1973.

NETTL, Bruno. *The study of etnomusicology: thirty-one issues and concepts*. Urbana e Chicago: University of Illinois Press, 2005.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. Trad Heloísa Pezza Cintrão; Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 10 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

MERRIAM, Alan P. *The antropology of music*. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

Referência discográfica:

CRAVO CARBONO. *Peixe Vivo*. Belém: Cardume Produções, c 2001. 1 CD.

Páginas na Internet

<www.magazinebrazuca.blogspot.com>

Audiovisual

DEUS é Brasileiro. Direção: Cacá Diegues. São Paulo, 2003. Filme.

