

2.º CICLO

[ESPECIALIZAÇÃO EM RELAÇÕES INTERNACIONAIS E COOPERAÇÃO]

FIGHTING THE BEAST WITH MUSIC

Processos de Reconstituição Identitária de Refugiados

Um estudo de Caso da ANIM

Ângela Raquel Machado Teles

M

2024



Ângela Raquel Machado Teles

FIGHTING THE BEAST WITH MUSIC

Processos de Reconstituição Identitária de Refugiados

Um estudo de Caso da ANIM

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em História, Relações Internacionais e Cooperação, orientada pela Professora Doutora Paula Guerra e coorientada pelo Dr. Miguel Silva e pelo Dr. Ahmad Sarmast

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2024

زن زندگی آزادی

Sumário

Declaração de honra / Declaration of Honour	6
Agradecimentos	7
Resumo.....	8
Abstract	9
Índice de Tabelas	10
Índice de Figuras.....	11
Lista de abreviaturas e siglas	12
1. O início da viagem	13
2. Identidades, translocalidades e cenas translocais	16
2.1. Identidades caleidoscópicas.....	16
2.2. Fluxos e redes translocais	19
2.3. A (re)construção de cenas translocais	20
3. Afinal não estamos todos no mesmo barco	24
3.1. Multiculturalidade e integração social e cultural.....	24
3.2. <i>Music in action</i> . Possibilidades de reconfiguração identitária	28
4. A música é vida. Memórias e bandas sonoras do eu migrante	33
4.1. Memórias	33
4.2. Banda sonora do eu	34
5. Artivismos com música	37
6. Aproximação metodológica	41
6.1. Desenho metodológico	41
6.2. ANIM Afghanistan National Institute of Music	44
6.4. O que os move	50
7. Narrativas de mudança.....	51
8. Resistir ao silêncio	61
8.1. Braga	63
8.2. Na escola e comunidade	66
8.3. O futuro em aberto	75
9. Os sons da diáspora.....	85
9.1. Não esquecer quem sou	90
9.2. Música e relações internacionais/cooperação.....	91

10. O final da viagem. Para sempre recomeçar	94
Referências Bibliográficas.....	97
ANEXOS	101
Anexo 1.....	102
Guião de entrevista – Jovens	102
Anexo 2.....	104
Guião de entrevista – Maestro.....	104
Anexo 3.....	105
Guião de entrevista – Gestora ANIM	105
Anexo 4.....	106
Consentimento informado para a participação em entrevista.....	106
Anexo 5.....	108
Carta de apresentação da investigação.....	108

Declaração de honra / Declaration of Honour

Declaro que a presente dissertação/relatório é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

I hereby declare that this thesis/dissertation/report is of my authorship and has not been used previously in another course, degree, curricular unit or subject, at this or any other institution. References to other authors (statements, ideas, thoughts) scrupulously respect the rules of attribution and are duly indicated in the text and bibliographical references, in accordance with the rules of referencing. I am aware that the practice of plagiarism and self-plagiarism is an academic offence.

Declaro, ainda, não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

I further declare that have not used generative artificial intelligence tools (chatbots based on large language models) to carry out part(s) of this dissertation, and that all interactions (prompts and responses) have been transcribed in the annex.

Porto, 15 de setembro de 2024 / Porto, 15th September 2024

Ângela Teles

Agradecimentos

A composição deste trabalho resulta de uma teia de contributos valiosos, é um puzzle constituído por muitas peças, por histórias de vida, ouvidos atentos e vozes que se fazem ouvir em cada palavra que será lida ao longo destas páginas. Mais que uma dissertação, é uma sinfonia rica em temas nas mais diversas linguagens, mas que se compreendem como se só uma língua fosse falada.

Em primeiro lugar, aos meus pais, que me seguem a uma distância imensurável, mas que se fizeram próximos a cada passo deste caminho.

À minha família, que nunca cessou no esforço de me motivar e de contribuir para o sucesso deste desafio, imbuídos de um amor e carinho que as palavras não conseguem descrever.

À minha orientadora, Paula Guerra, pelas constantes palavras de força, pela paciência perante a impaciência da sua orientanda e por todo o carinho e dedicação por este trabalho desde o primeiro dia. Ao professor Miguel Silva pela motivação e inspiração para o não conformismo.

Aos amigos atentos, escondidos entre as palavras que compõem esta dissertação, sempre atentos aos meus passos.

Ao Samir, Farida, Zohra, Zeenat, Emad, Siar, Baset, Gulalai, Sevinch e Nijat, pela essencial contribuição e por inspirarem cada pessoa que tem a sorte de vos conhecer. As vossas histórias estarão sempre no meu coração e estou eternamente agradecida. A vossa missão é difícil, mas o vosso amor pela música vencerá qualquer obstáculo.

Ao Tiago e à Mariana, pela contribuição essencial e pela constante disponibilidade para ajudar, pelos ensinamentos, e pela vossa dedicação à magnífica missão de apoio à ANIM e aos jovens músicos.

Ao Doutor Sarmast, pela aceitação imediata da minha presença nos ensaios, pelas conversas e pelos ensinamentos. A dedicação que demonstra todos os dias à missão de cuidar dos jovens, de luta pela cultura, pela música e pelos direitos humanos, não só do Afeganistão, mas de todas as vozes silenciadas por regimes opressores e desumanos é uma inspiração. Foi uma honra poder estar na sua presença.

A todos os jovens da ANIM, que me receberam sem questionar e me permitiram conhecer e apaixonar-me pela música e pela cultura do Afeganistão.

Ao Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga por abraçar este projeto e por criar as condições que me permitiram desenvolver a investigação.

Um lugar especial para o André Carriço, companhia constante nestes dois anos de mestrado, sempre com as palavras certas nos momentos certos, não só perante os desafios da investigação, mas no constante incentivo para ir sempre mais longe. Para ti o meu eterno amor e agradecimento!

Resumo

A investigação aqui proposta pretende estudar a força que a música, enquanto manifestação artística e pedagógica, pode ter no processo de integração de refugiados no contexto do país de acolhimento, neste caso específico, em Portugal. A escolha deste tema ocorre num contexto de uma crise de refugiados, ou seja, de uma crise humanitária que tem assolado o contexto europeu, especialmente países como a Espanha, Itália, Portugal e Polónia, resultado de uma sociedade em conflito e em constante desrespeito pelos direitos humanos. Pretende-se propor estratégias que permitam às pessoas deslocadas se sentirem integradas através da manifestação da sua cultura e da sua identidade, aliviando-as dos processos burocráticos que caracterizam os pedidos de estatuto de refugiado. Sendo a integração um processo bilateral, é nosso intuito abordar o carácter colaborativo da música e a capacidade de esta proporcionar espaços de diálogo e de comunicação entre os refugiados e a comunidade que os acolhe, através da recolha de histórias de vida de pessoas refugiadas e a observação da atividade musical que desenvolvem na comunidade de acolhimento. A ANIM (Afghanistan National Institute of Music) surge enquanto estudo de caso nesta investigação. Esta instituição foi escolhida pela sua história, missão e trabalho humanitário, alicerçado no ensino da música no país de origem, nomeadamente no Afeganistão, e igualmente pela sua luta pelos direitos das crianças e jovens músicos afegãos nos países de acolhimento. Com uma metodologia predominantemente qualitativa, identificamos as principais manifestações na *music in action* nas trajetórias e contextos destes jovens migrantes.

Palavras-chave: integração, música, refugiados, ANIM, identidades.

Abstract

The objective of this research is to examine the potential of music as an artistic and pedagogical tool in the process of integrating refugees in the context of the host country, with Portugal as a case study. This topic was selected in the context of a refugee crisis, namely a humanitarian crisis that has caused significant devastation in the European context, particularly in countries such as Spain, Italy, Portugal and Poland. This is a consequence of a society in conflict and in constant disregard for human rights. The objective is to propose strategies that facilitate the integration of displaced individuals by enabling them to express their cultural and personal identities, thereby alleviating the burden of the bureaucratic processes inherent to the refugee status application process. Given that integration is a two-way process, the objective is to examine the collaborative nature of music and its capacity to facilitate dialogue and communication between refugees and the host community. This will be achieved by collecting life stories from refugees and observing the musical activities they engage in within the host community. The Afghanistan National Institute of Music (ANIM) was selected as a case study for this research project for its historical significance, mission, and humanitarian work, which is based on the teaching of music in the country of origin, namely Afghanistan, as well as its efforts to defend the rights of Afghan children and young musicians in host countries. Using a predominantly qualitative methodology, we identified the main manifestations of music in action in the trajectories and contexts of these young migrants.

Keywords: integration, music, refugees, ANIM, identities.

Índice de Tabelas

TABELA 1 IDADES DOS ALUNOS ENTREVISTADOS.....	47
TABELA 2 PROVÍNCIAS E CIDADES DE ORIGEM DOS ENTREVISTADOS	48
TABELA 3 ANOS DE ESCOLARIDADE FREQUENTADOS PELOS ALUNOS ENTREVISTADOS.....	48
TABELA 4 INTERVALOS DE IDADE E ANO DE ESCOLARIDADE FREQUENTADO PELOS ALUNOS ENTREVISTADOS	48
TABELA 5 INSTRUMENTOS MUSICAIS DOS ALUNOS ENTREVISTADOS	49

Índice de Figuras

FIGURA 1 MAPA DO AFGANISTÃO.....	47
FIGURA 2 INSTRUMENTO TRADICIONAL ENSINADO E TOCADO NA ANIM – TABLA	50
FIGURA 3 INSTRUMENTO TRADICIONAL ENSINADO E TOCADO NA ANIM – RUBAB	50
FIGURA 4 INSTRUMENTO TRADICIONAL ENSINADO E TOCADO NA ANIM – HARMONIA	50

Lista de abreviaturas e siglas

FLUP FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ANIM AFGHANISTAN NATIONAL MUSIC INSTITUTE

AYO AFGHAN YOUTH ORCHESTRA

1. O início da viagem

Ao longo da História, a Humanidade assistiu à mobilidade constante de povos, dando origem a um processo de fusão de identidades que possibilita a construção de pontes entre todos os cantos do mundo e que dá origem a novos paradigmas, novas perspectivas e aprendizagens que redefiniam as culturas, sempre em constante mudança. Estas interações nem sempre foram fruto de um intercâmbio pacífico, mas a verdade é que o mundo que hoje conhecemos, foi moldado por uma teia de relações que ressoam na atualidade.

Na contemporaneidade, assiste-se a uma rápida movimentação e em grande escala - incomparável a qualquer registo anterior na sociedade, de vários pontos do mundo, onde pessoas deslocadas, gravemente afetadas por guerras, violência e atentados contra os direitos humanos, fogem dos seus países em busca de asilo em locais onde (idealmente) encontrarão condições mais seguras, mas onde também irão encontrar desafios, nomeadamente à sua integração. É consensual que atualmente, os processos burocráticos são extremamente complexos e dependentes de uma conjuntura política que pode mudar drasticamente de mandato para mandato, e que pode fazer com que não se encontre um equilíbrio que por seu turno, permita uma plena integração. A este desafio, acresce o difícil processo de se integrar numa comunidade de acolhimento com os seus próprios desafios sociais e políticos.

Esta dissertação e a investigação que a precedeu, procuram olhar para a situação das pessoas refugiadas com o intuito de procurar formas de aliviar a pressão dos processos burocráticos e fomentar práticas que permitam uma aproximação da comunidade onde recomeçam as suas vidas, e uma oportunidade da própria comunidade conhecer e receber de forma pacífica e informada os refugiados. Esta proposta foca-se numa área específica, nomeadamente a música, enquanto mecanismo de combate às barreiras e dificuldades que podem surgir, numa tentativa de criar canais de comunicação entre os dois lados da integração (refugiados e país de acolhimento) e ao mesmo tempo, compreender como a pessoa refugiada pode (re)construir a sua identidade, durante a vivência de uma situação de pedido de asilo e enquanto assimila novas formas de interpretar o seu mundo, quer privado quer coletivo. Paralelamente, baseamo-nos nas propostas teórico-concetuais do livro *Technology of the self e Music in action* de Tia DeNora (2000), uma vez que a autora propõe que a música tem uma intensa presença na nossa vida privada e social e é promotora da autorregulação da identidade e das relações sociais, ideais para analisar como as pessoas refugiadas podem

procurar na música um refúgio para lidar com os desafios da integração (DeNora, 1999, 2000, 2013, 2021).

Para compreender a realidade da integração de refugiados, a investigação focou-se num caso de estudo específico que constituiu o exemplo ideal para o tema proposto; falámos da atividade da Afghanistan National Institute of Music (ANIM), uma instituição que trouxe jovens afegãos que frequentavam a única escola de música oficial do Afeganistão - que foram forçados a sair do país após o retomar do poder do país pelo regime Talibã, em agosto de 2021 - e que hoje vivem em Portugal, desde 2022¹.

Esta dissertação tem a missão de ser mais do que um estudo científico e académico, pois acarreta uma enorme responsabilidade de compreender uma realidade que merece ser discutida, com o intuito de fomentar a criação de projetos que se foquem na música, cujo objetivo seja o de criar oportunidades para a população refugiada se integrar sem esquecerem de quem são; de conhecer a comunidade que as recebe e de estabelecer laços através de algo que se acredita ser comum a todos. Pretendemos desenvolver a ideia de uma linguagem musical capaz de motivar a comunidade de acolhimento a abrir os seus horizontes e partilhar a sua identidade cultural, com quem chega ao país à procura de uma vida melhor, direito inegável a qualquer ser humano.

Na primeira parte será analisada a teoria de suporte à investigação, o ponto de partida para compreender a integração de refugiados na comunidade de acolhimento, assim como a perspetiva da própria comunidade, parte composta pelo capítulo 2 intitulado *Identidades, translocalidades e construção de cenas translocais* onde se analisa os conceitos de identidade e como se processa a adaptação à nova vida e ao novo contexto – neste caso seguimos de perto a perspetiva de Paula Guerra; no capítulo 3 designado *Afinal não estamos todos no mesmo barco*, exploramos a realidade cada vez mais multicultural na sociedade e como os refugiados se enquadram na constante mobilidade cultural, assim como o paradigma da *music in action* e as possibilidades de reconfiguração identitária, numa abordagem mais direta das conceptualizações de Tia DeNora, umas das autoras essenciais nesta investigação; no capítulo 4 denominado *A música é vida. Memórias e bandas sonoras do eu migrante*, o olhar fica-se na abordagem dos processos de rememoração identitária e na importância das bandas sonoras do eu nesse âmbito; e, por último no capítulo 5 intitulado *Artivismos com música*, é

¹ Em 2021, a ANIM procurou um país de acolhimento, sendo Portugal o país que respondeu positivamente ao apelo e recebeu todos os membros da escola afegã.

apresentada a música como forma de ativismo e intervenção social nas suas diversas dimensões.

Na segunda parte será exposto como se accionou a investigação, no capítulo 6 *Aproximação metodológica*; o capítulo 7 *Narrativas de mudança* centra-se na exposição da análise das entrevistas aos jovens da ANIM; o capítulo 8 *Resistir ao silêncio*, incide na lógica de inserção territorial e societal dos jovens numa lógica cronológica dos acontecimentos que definiram o percurso dos alunos da ANIM até à atualidade; no capítulo 9 *Os sons da diáspora* é focada a música como banda sonora da narrativa dos jovens e como a mesma se modulou à narrativa dos jovens ao longo da cronologia definida para a investigação onde os próprios entrevistados revelam como a memória da tradição, da cultura e do seu país se revela na sua história de vida; o subcapítulo 9.2 *Música e relações internacionais/cooperação* surge como uma breve exposição da relação entre música, relações internacionais e a cooperação e como as três disciplinas se aproximam nos campos académicos e político-sociais, e como essa relação revela uma importância significativa na criação de processos que contribuam para uma integração mais plena de refugiados. O capítulo final *O final da viagem. Para sempre recomeçar*, conclui a dissertação com uma reflexão sobre a investigação, processos de integração, o que significa ser refugiado atualmente e a importância que a música assume na narrativa apresentada.

2. Identidades, translocalidades e cenas translocais

Mesmo nas profundezas do desespero e da destruição, existe o potencial para a beleza, para a verdade e para o amor (Nigel Hartley, 2016: 83).

Compreender o que significa identidade é transversal ao estudo do processo de integração numa comunidade, tal como a construção de espaços de manifestação cultural— individuais e coletivos –, com recurso à arte, de modo particular à música. As práticas musicais têm sido associadas a processos de manutenção da identidade cultural de migrantes (Martiniello & Lafleur, 2008), assim como a uma forma de contactar com a comunidade em geral e estabelecer uma identidade de grupo no seu seio (Bailey & Collyer, 2006). Na ótica de uma expressão tanto individual como coletiva, os estudos evidenciam como a identidade se modela no processo social de integração, quer nos grupos quer na comunidade, e como a música pode regular os sentimentos, as reações e ações que potenciam a consciência de pertença, bem como a linguagem pode ser compreendida entre todos os membros do mesmo espaço social e comunitário (DeNora, 1999, 2000; Cohen, 1995; Frith, 1996; Guerra, 2021a, 2021c, 2024a). Neste capítulo explorarei os conceitos de identidade, translocalidade e a criação de cenas translocais como primeira abordagem para o processo de integração.

2.1. Identidades caleidoscópicas

O conceito de identidade pode ser definido como um conjunto de características, gostos e atitudes de um indivíduo, uma resposta à questão “qual o seu espaço de pertença”, baseado nos estereótipos e emoções que caracterizam a individualidade (Hofstede, 2001). Porém, a identidade não é apenas uma manifestação individual, ela parte de algo maior, ou seja, de um conjunto de identidades que constituem um determinado grupo; uma cultura. Hofstede (2001) coloca esta ideia em perspetiva ao afirmar que a cultura está para a coletividade, como a identidade está para o indivíduo. Nesta lógica, a cultura assenta na prática dos hábitos, na partilha de emoções e ações de indivíduos, numa linguagem comum e perceptível entre si. Neste contexto, a música surge como uma dimensão cultural (Guerra, 2010, 2021a, 2021b, 2024b, 2024c) e como facilitadora da construção e manutenção de uma identidade cultural (Guerra *et al.*, 2021). Esta dimensão da música é uma consequência da sua intrínseca relação na experiência humana, e que resulta na interação mais acessível entre indivíduos, isto é,

numa relação social afetiva e na criação de um ambiente recetivo ao desenvolvimento de uma teia de relações mais coesas (Guerra *et al.*, 2021).

Segundo Padilla (2018), a música reveste-se de um potencial mobilizador de processos de construção identitários, nomeadamente no contexto migratório, com o desenvolvimento dos gostos e dos hábitos pessoais, adaptabilidade ao contexto de acolhimento e desenvolvimento das relações sociais e comunicativas. A história social da tradição e prática musical, foram durante muito tempo associadas apenas a um limitado espaço geográfico e identitário. No entanto, desde os anos 1990, passam a ser pensadas a nível global, como uma forma móvel da cultura (Baily & Collyer, 2006) e de grande influência nas relações sociais entre diferentes culturas, devido à sua classificação como linguagem comum, assente na descrição de Tia DeNora (2021), da cultura como linguagem e a visão da música como “expressão permeável” (Guerra *et al.*, 2021: 3), capaz de cultivar a partilha de sentimentos entre indivíduos e grupos.

A capacidade de ultrapassar as barreiras físicas da música está intimamente relacionada com os fluxos migratórios, pois a música enquanto prática possui a capacidade de acompanhar este movimento, junto dos grupos de migrantes e refugiados, podendo ser perspectivada como uma herança cultural do seu país de origem. Paula Guerra (2024a) sugere que a música possibilita o estabelecimento de um meio de comunicação poderoso, pela sua fluidez e carácter livre de simbologias e de controlo opressivo. Esta proposta imprime à definição de identidade cultural duas novas dimensões, são elas a de volatilidade e de transmutabilidade. Estas são criadas a partir da necessidade de se enquadrar numa nova realidade e de responder à necessidade de compreensão e integração no contexto de acolhimento (Guerra *et al.*, 2021). Sendo a identidade um dos conceitos chave da integração, isto porque surge como um veículo de manutenção das características culturais, hábitos e tradições que permitem ao migrante ou refugiado conservar a sua memória e cultura neste processo. A este respeito, Simon Frith (1996) afirma que a música é móvel, um processo e uma transformação. A partilha cultural é também facilitada pela produção musical mais abrangente, pois apesar da importância que a letra tem, a música instrumental tem o poder de transmissão de emoções e de evocação de memórias, sendo esta uma realidade transversal a migrantes e não migrantes (Baily & Collyer, 2006).

No caso dos refugiados, o estudo do papel da música na sua experiência é único pois a saída forçada do seu país, simboliza um abandono imediato da sua vida e do seu espaço

físico com a possível perspectiva do não regresso (Baily & Collyer, 2006), ou seja, um afastamento da sua comunidade e uma quebra da ligação com a mesma. Isto torna-se num motivo para a vontade de manter presente a sua identidade cultural, como única forma de conservar a memória coletiva, através ligações geracionais e ao passado (Bennett, 2022). Paralelamente, esta questão da identidade também passa a ser utilizada para a criação de processos de confrontação com o novo contexto social (Goldman, 2019), tais como as políticas identitárias dos migrantes e refugiados, num contexto onde se podem sentir social e culturalmente desvalorizados (Guerra & Quintela, 2016).

Esta situação agrava-se com o cenário do possível regresso ao país de origem, o qual sofreu mudanças, e onde o refugiado poderá sentir-se deslocado, visto ter estado ausente algum tempo (Baily & Collyer, 2006), perpetuando, assim, o sentimento de não pertença (Said, 1999). A vivência comunitária poderá ser a chave para esta situação, assumindo que a música tem o poder de criar um ambiente familiar e comunitário entre os grupos de refugiados provenientes da mesma origem, e sendo uma expressão da tradição e de comunhão geracional que motiva a criação de *clusters* culturais que permitem manter viva a identidade coletiva da comunidade de origem e sobreviver ao novo contexto social e cultural (Baily & Collyer, 2006; Bennett & Peterson, 2004).

No estudo das migrações e refugiados, a música deve ser um elemento a ter em conta devido à sua forte influência nos cenários de mobilidade cultural, de relações sociais e novos paradigmas políticos e históricos. Tal deve-se à sua versatilidade transnacional, transcultural, translocal e transglobal, e devido à sua forte relação com o conceito de movimento (Guerra & Quintela, 2016). Acrescenta-se ainda o seu caráter democrático, pois não só pode ser acessível a todos enquanto consumidores, mas pode possibilitar que qualquer indivíduo se torne num produtor (Baily & Collyer, 2006), tal como a música popular o demonstra. A música tem ainda uma ligação especial com a identidade e a memória, permitindo conexões emocionais fortes. Além disso, tem um poder de promover e afirmar a identidade, características que se traduzem numa comum manifestação de música popular entre grupos migrantes na comunidade de acolhimento (Baily & Collyer, 2006), sendo permitido ao refugiado manter e transmitir os seus valores e até redefinir ou fortalecer a sua ligação à sua própria cultura e tradição de origem, ao passo que comunica com a comunidade de acolhimento através dessa respetiva linguagem musical, agora num contexto de renovação e de adequação ao contexto. No artigo *A Leste do Éden: Reconstrução de identidade de imigrantes em torno da música*

(Guerra, et al, 2016) são analisadas entrevistas a mulheres imigrantes do Leste que descrevem como a música tradicional ou popular do seu país lhes permite manter a sua identidade em Portugal, ao mesmo tempo que bebem da cultural popular portuguesa, permitindo uma adaptação e reconstrução da sua própria identidade na nova comunidade; Sara Cohen (1995) conviveu com a realidade de um descendente de judeus que imigraram para Inglaterra e como a comunidade judaica manteve a sua identidade no novo contexto de vida ao criar espaços onde manifestavam a sua cultura ao mesmo tempo que as gerações mais novas procuravam espaço comuns com o resto da comunidade, por si só multicultural.

2.2. Fluxos e redes translocais

Andy Bennett e Richard A. Peterson (2004) definem cenas musicais como formas de organizar grupos de produtores, músicos e fãs, em contextos onde partilham os mesmos gostos musicais e se distinguem enquanto coletivo de outros grupos; isto porque partilham a mesma identidade. Segundo os autores, esta concepção divide-se em três tipos de cenas: cena local, cena translocal e cena virtual. Ao analisar as suas definições, na nossa ótica, a mais adequada ao contexto de migração e dos refugiados em específico é a cena translocal, pois esta identifica a participação consciente num grupo no qual o indivíduo se reconhece, num contexto distante da sua origem (Bennett & Peterson, 2004).

A música tem uma força translocal excecional, pois a sua influência não requer necessariamente um encontro pessoal e presencial, beneficiando a possibilidade da sua prática à distância, sem perder a identidade cultural que a caracteriza (Bennett & Peterson, 2004). A criação destes grupos e a sua expressão musical podem ser formas de se afirmar e de se estabelecer uma identidade, perante a comunidade em geral. A história documenta momentos em que esta ação é pensada para o público/população externos ao grupo, para que se compreenda o seu lugar e com o intuito de promover a cooperação e a compreensão entre culturas diferentes, tal como referem John Baily e Michael Collyer (2006) ao analisarem o caso específico da comunidade chinesa de diferentes gerações nos Estados Unidos, mais especificamente imigrantes do Vietname e de Porto Rico, em situações similares. Os autores formulam também a hipótese de que a música nem sempre representa esse potencial unificador, podendo até agravar as relações de conflito entre diferentes grupos, ideia representada no exemplo dado, do concerto de um grupo afegão que causou mal estar entre

o público, com representação de dois diferentes grupos étnicos (Pashtu e Dari) e que protestaram contra a falta de representação da cultura pashtu, através de comentários que chegaram aos músicos no final do concerto.

Apesar de a arte ser parte da identidade e uma forma de estar no mundo e comunicar com o mundo exterior (Höfs, 2016), há uma questão que se levanta, pois o facto de a cena translocal ser uma ligação entre ambientes com a mesma cultura, poderá esta potenciar o isolamento dentro da comunidade? João Sardinha (2018) analisa o caso de emigrantes portugueses no Canadá, onde verifica que existia uma tendência, descrita por uma entrevistada, para o isolamento devido a um forte sentimento de ser português e de se expressar intensamente. Naturalmente, o ato de estar mais presente em locais com uma maior presença de grupos com a mesma nacionalidade, pode fazer com que o isolamento seja uma consequência da própria rejeição ou não-reconhecimento por parte da sociedade de acolhimento. Este isolamento é um tema recorrente nos estudos transnacionalistas (Baily & Collyer, 2006), que reinterpretem o papel das comunidades migrantes e refugiadas enquanto dinamizadoras da pluralidade e até imprevisíveis na sua capacidade criativa. Cohen (1997), à luz da globalização, interpreta o fenómeno da diáspora como um potencial enriquecedor da vida social e económica da comunidade de acolhimento, ao mesmo tempo que considera a possibilidade de um sentimento de maior conflito devido às desigualdades que se podem gerar entre migrantes/refugiados e comunidade de acolhimento, que podem resultar em isolamento e individualismo. Mas o foco nos estudos económicos e políticos tem dominado a tradição da investigação no tópico das migrações e dos refugiados, apesar da cada vez maior inclusão da vertente cultural da integração, como elemento complementar à análise deste tema e reformador da visão das comunidades transnacionais como um todo que, apesar de aparentemente incompatível com política e economia, revela a complexidade das relações sociais no contexto da diáspora que não são claras nas outras disciplinas (Baily & Collyer, 2006).

2.3. A (re)construção de cenas translocais

O migrante ou refugiado debate-se com diversos problemas que dificultam a integração, desde barreiras linguísticas ao fator de discriminação, que está muito presente na sociedade apenas pela aparência física ou pela língua que falam. Como analisado, a associação a

ambientes e contextos familiares é uma forma de encontrar um lugar de pertença mesmo longe da origem, ou seja,

“Ao contrário da ideia tradicional de identidades culturais – que se refere a um eu sólido e fixo, relacionado umbilicalmente a um território e a uma história coletiva - hoje em dia temos de ter em conta a crescente volatilidade destas identidades. Esta natureza cada vez mais volátil tem origem num fluxo de desenraizamento social, inovação tecnológica constante, na mobilidade física de bens e ideias - tudo isto profundamente enraizado na modernidade tardia” (Guerra, 2021a: 44).

Analisemos esta construção dividida por graus de contacto. Tia DeNora (2013) analisa o conceito de asilo, e define-o como um lugar/tempo onde a pessoa se pode sentir livre do sofrimento e onde pode florescer, ou seja, ter controlo sobre si mesmo e ser capaz de ser criativo, de se sentir válido e de contactar com os outros, sem os limites da dor e da tristeza. Este lugar íntimo de autorregulação pode ser positivo em duas perspetivas 1) uma que oferece uma proteção contra o mundo social stressante e é uma fonte de recuperação do ritmo pessoal; 2) e outra que oferece a oportunidade de reformular, ou seja, a liberdade de se adaptar e de se reconstruir, o que envolve um sentido de colaboração com o ambiente social onde habita e permite uma constante renegociação dos mundos sociais (DeNora, 2013). Contudo, a reconstrução não é limitada a um resultado, podendo esta ser positiva ou negativa, de acordo com a perspetiva individual, ou seja, a primeira numa perspetiva ativa no ambiente em que vivem, como agentes de mudança e de criação de novos paradigmas, e a segunda como uma retirada dos ambientes das quais resultaram experiências negativas, logo a reconstrução é feita num sentido de afastamento do que experienciam como tóxico (DeNora, 2013). A um nível pessoal, a música pode servir como um mecanismo de dissociação, no sentido em que permite passar da escuta e prática individuais para a esfera pública, onde o estado de espírito, e possivelmente a disposição física se alteram, adaptando-se ao mundo exterior, mais concretamente à comunidade (DeNora, 2013).

A passagem de asilo para o conceito de cena começa por entender que este último é o espaço onde várias práticas musicais coexistem, através de processos de diferenciação e de criação de caminhos alternativos, num constante movimento de fertilização. Esta simbiose resulta da união da expressão contemporânea e da tradição, que se revelam num veículo de comunicação que permite a criação de alianças e o redesenhar de fronteiras musicais (Straw,

1991), logo, à experiência pessoal de reconfiguração privada associa-se uma experiência comunitária, onde a própria identidade cultural é uma constante renegociação em relação a um mundo exterior, sem nunca esquecer a herança cultural de origem.

Esta exteriorização do *self* e a maleabilidade da identidade cultural perante novas realidades e facilita a criação de um sentido de pertença, de lugar (Cohen, 1995), que alia a identidade local a símbolos culturais de outra origem, combinando novas formas que representam a cena local. Amúsica surge como um veículo ideal para esta prática, pois envolve outras formas de expressão (Bennett & Peterson, 2004), ou seja, “um cluster de atividades sociais e culturais sem possuir fronteiras rígidas, mas uma vinculação a um espaço de interação” (Guerra, 2021b: 22), onde práticas musicais coincidem, interagindo umas com as outras, dentro de uma variedade de processos de diferenciação e afiliações (Straw, 1991).

No entanto, a criação de cenas translocais poderá revelar aspectos negativos, a começar com a possibilidade de se desenvolverem grupos fechados, numa tentativa de manter a identidade intacta. Sara Cohen (1995) descreve a realidade dos judeus em Inglaterra (de um modo particular em Liverpool) que demonstravam alguma resistência na abertura à sociedade não judaica. Esta realidade foi transmitida pela história de vida de Jack Levy, na qual se baseia o artigo da autora. Ao longo da sua vida, Jack viveu a evolução da relação entre a comunidade judaica e a identidade da sociedade inglesa que, apesar de haver uma aproximação progressiva ao longo da narrativa, sempre se deparou com resistência a esta simbiose, principalmente por parte da população mais velha, ao mesmo tempo que a faixa etária mais jovem se emancipou e interagiu com a comunidade geral através de manifestações artísticas musicais e da dança. Outro aspeto negativo poderá ser a própria estrutura interna do grupo migrante ou refugiado e as tensões existentes, onde a música é por vezes influenciada pela divisão (Baily & Collyer, 2006) entre gerações, classes sociais, étnias, idade ou género. O próprio significado que a música tem na experiência pessoal é um factor demasiado subjetivo, emergindo como uma questão afeta ao contexto geracional. Ora, o significado não é cristalizado, pois resulta de uma negociação que depende do contexto e da forma como é apropriado pelas pessoas, ou seja, das características do músico e do ouvinte.

Em contextos onde a discriminação está presente, pode surgir uma dissociação da comunidade de acolhimento devido a uma quase exclusiva socialização dentro do grupo familiarizado com determinada expressão cultural comum (Lomax, 1959). Temos o caso,, por exemplo, de refugiados que, mesmo já a viver há algum tempo no país de acolhimento, não

aprendem a língua do país de acolhimento, comunicando apenas numa linguagem mais global, como o inglês ou exclusivamente na língua materna, o que dificulta a comunicação com a comunidade que os recebe. Este facto é uma consequência da convivência exclusiva dentro da própria comunidade, pois deixa de estar patente uma necessidade de socializar para além desse contexto, impossibilitando a integração.

Na vertente da experiência musical, o contacto com a comunidade extra cena cultural pode ser apenas através da interpretação da sua música num local público, como concertos, havendo apenas uma interação e contacto unilaterais que, apesar de limitada, acaba por ser uma abertura para um mundo diferente (Bailey & Collyer, 2006; Guerra, 2024a). Estas dificuldades não resultam apenas da postura do refugiado, mas da comunidade de acolhimento, por motivos como a discriminação, medo do que é diferente e resistência a novos paradigmas sociais, muitas vezes facilitados pela música, na ótica de consumidor e mesmo do intérprete. Esta resistência pode ser associada a uma questão de gosto musical ao rejeitar novas interpretações, novas formas de composição, instrumentação e estilos ou na possibilidade de se encontrar uma dificuldade acrescida no reconhecimento do refugiado, que pode resultar num sentimento de opressão e de distanciamento dentro da comunidade (Taylor, 1994), numa perspetiva identitária tanto privada como social. Numa tentativa de adaptação, poderá mesmo surgir a necessidade de reconfigurar as características que se associam à sua identidade cultural e raízes, por vezes traduzidas na rejeição das tradições para abraçar uma nova identidade assente na identidade da comunidade de acolhimento (Guerra, 2024b). A este respeito, Charles Taylor (1994) clarifica ainda que o reconhecimento do outro não é apenas uma cortesia, é uma necessidade humana vital, pelo qual é necessário alertar e educar para o reconhecimento de diferentes identidades culturais que compõem a teia multicultural da sociedade e promovem a integração.

3. Afinal não estamos todos no mesmo barco

3.1. Multiculturalidade e integração social e cultural

A multiculturalidade da sociedade é um fenómeno global crescente e as fronteiras entre diferentes culturas, mesmo de origens distantes, são cada vez mais ténues, pois várias tradições se cruzam e misturam no mesmo espaço, algo tanto mais evidente nas últimas décadas, como descreve Jurgen Habermas (1994). O autor, evidencia o ritmo acelerado com que a sociedade moderna se desenvolve e como esta ultrapassa qualquer forma de vida estacionária, motivando a transformação cultural e a forçada libertação de qualquer impedimento a esta mudança, tal como a crítica e a separação entre diferentes identidades, apenas alcançada com a troca de experiências e diálogo com o *outro*. Acrescenta ainda que um intercâmbio cultural na mesma comunidade e o respeito pela igualdade de direitos, criam oportunidades de crescimento intergeracional sadio, algo que é o resultado de uma herança cultural da transformação mútua entre diferentes culturas, que, se rejeitado, perpetua uma identidade dividida e não integrada (Habermas, 1994). Uma questão importante que surge é se será a multiculturalidade sinónimo de integração, ou apenas uma representação de manifestações identitárias isoladas no mesmo contexto, sem uma relação próxima de compreensão mútua e de vivência em comunialidade?

Em primeiro lugar, é essencial compreender o que é integração. Segundo a ACNUR, é um conceito multifacetado, pois engloba todos os aspetos para uma participação na comunidade de acolhimento, essencialmente nas áreas económica, social, cultural, civil e política, aliando-se a estas um sentimento do próprio refugiado de pertença e de aceitação. Este processo é bilateral, no sentido de que é da responsabilidade de cada uma das partes assumir um papel ativo na construção de uma integração plena, na perspetiva da sociedade, quer seja através dos serviços e dos setores sociais, privados ou públicos, que empoderem os refugiados e quer dos próprios [refugiados] no desenvolvimento de uma rede de relações sociais e culturais apoiadas num clima de respeito, aceitação e práticas comuns com a comunidade de acolhimento, sem prejuízo da sua própria identidade cultural (UNHCR, 2013). Charles Taylor (1994), interpreta o conceito à luz de uma ligação entre reconhecimento e identidade e como o indivíduo se pode definir pela forma como a sociedade o vê e como a sua visão de si mesmo depende dessa realidade. Esta postura pode mesmo ter consequências

nefastas na auto-estima e na personalidade da pessoa. O refugiado, por norma, é obrigado a deslocar-se e a viver num país diferente, onde a sua presença é notada pela comunidade de acolhimento, sendo imediato o reconhecimento, que pode assumir duas formas negativas, tais como o não reconhecimento ou o reconhecimento incorreto que podem transformar a vida numa vivência oprimida, distorcida e que aprisiona o indivíduo nesta noção errada de quem é (Taylor, 1994). Para possibilitar este reconhecimento da identidade do refugiado e abrir caminho para a integração, surgem duas questões pertinentes. A integração exige que a comunidade de acolhimento se adapte integralmente à cultura do refugiado ou convida o próprio a despojar-se de parte ou de toda a sua identidade para alcançar esse objetivo? E se o equilíbrio entre ambas as partes é um cenário realista e como se pode processar?

Estas dúvidas representam o sentimento da comunidade quando enfrenta a realidade da migração e de refugiados e o receio e desconfiança da comunidade de acolhimento perante um grupo minoritário (Bouchard, 2011): realidade documentada nos média e nas redes sociais, por exemplo, quando analisamos discursos políticos em Portugal, recentemente com grande foco na problemática da imigração, nos constantes conflitos no Estados Unidos e no discurso político que foca a imigração, que resulta em perspetivas díspares no panorama bipartidário americano e origina discursos de ódio e incendiários e no relato diário do fluxo de migrantes nos países europeus; no diálogo das pessoas nas suas interações sociais e divergência de opiniões, na própria ação política e na sua narrativa, nomeadamente nos discursos e debates entre as diferentes facções e com a forte presença nos órgãos de comunicação, resultante dos conflitos, das crises migratórias e das constantes tomadas de decisões controversas no âmbito das políticas e leis de integração e migração (Martiniello & Lafleur, 2008)

A integração social de refugiados pode ser afetada negativamente por vários factores, originados por ambas as partes e pela natureza da relação humana perante novos paradigmas e na insegurança potencialmente vivida numa sociedade em constante movimento e mudança, onde a necessidade de criar valores de coesão é premente (Gross *et al.*, 2021). Esta conduta de suspeita em relação ao *outro* concede espaço ao crescimento de fatores discriminatórios e de exclusão, que podem ser extensíveis ao domínio dos serviços sociais prestados - potencialmente insuficientes - para criar as condições necessárias ao sentimento de segurança e qualidade de vida, agravado pelo concentrar da responsabilidade pelo acolhimento em países mais próximos da origem dos refugiados (Nasr & Fisk, 2018).

A necessidade de criar formas de comunicação entre ambos os grupos, nomeadamente a comunidade de acolhimento e refugiados, é vital para alcançar uma resposta para estas questões. A educação e o combate à desinformação são medidas prementes num contexto social em constante mutação, podendo assumir diferentes estratégias de modo a criar processos educativos e formativos, perspectivas alternativas às atuais e abertura para novos paradigmas sociais e culturais, diferenciados dos atuais. Dois exemplos de projetos que assumem esta missão é *Musicians without borders*, que organiza workshops em campos e centros de refugiados, para todas as idades, centrados na música e outras artes, que envolvem também músicos da comunidade.² O projeto Sing me In, criado no âmbito do ERASMUS Plus – Youth Programme e em cooperação com outras instituições, criou uma plataforma onde organizam atividades que envolvem crianças refugiadas que cantam em coros, presentes em vários países, aberto a qualquer participante. O projeto disponibiliza manuais e métodos para criar um coro que corresponda à sua missão.³

Uma dimensão central nesta análise, isto é, a música, é o potencial transformador que está subjacente na música, devido ao seu poder de criar uma plataforma de debate entre o público e a versatilidade da sua utilização na esfera pública e na ação social. Vejamos que a linguagem musical marca a sua presença em bastantes manifestações identitárias, em especial no caso de migrantes e refugiados, pois a sua mobilidade permite outra característica importante, a sua flexibilidade, ou seja, a capacidade de se moldar entre a diversidade de géneros existentes noutros contextos sociais e geográficas.

Géneros musicais como o *rap* que, apesar de associado a uma origem norte-americana, é um estilo que é interpretado e ouvido por todo o mundo, e que é adaptado à situação social e política de diferentes origens e presente em diferentes plataformas como música de intervenção, protesto e luta social, como exposto por José Sánchez García e Carles Freixa (2020), quando analisam como o *rap* e o *mahragam*⁴ como géneros musicais protagonistas nas bandas sonoras dos jovens em protesto na Praça Tahrir e na Praça do Parlamento na Tunísia, em 2011 e o seu impacto na esfera social e política. Também Paula Guerra ao abordar a música como resistência à crise (2020), mostra como as canções de vários artistas/músicos/bandas portugueses durante a crise de 2011-2012, se assumiram como

² Fonte: <https://www.musicianswithoutborders.org/programs/welcome-notes/>

³ Fonte: <https://europeanchoralassociation.org/>

⁴ Género musical popular egípcio.

manifestações que procuram denunciar e, por vezes, incitar no sentido da mudança, a ação social. Constituíram-se, portanto, marcadores de um espaço próprio – um produtor identitário - e não apenas um mero reflexo da realidade social. Criam-se, assim, as pontes necessárias para as músicas se adaptarem ao contexto social em que vivem, através da capacidade de se movimentarem através dos estilos e identidades musicais, ou através de uma reconfiguração da sua própria identidade (Guerra, 2022a). Logo, a relação entre música e política (Guerra, 2022c) mede-se essencialmente pelo seu potencial emancipatório e contestatório, pois como nos desvela Paula Guerra acerca de uma das suas entrevistadas migrantes:

“A paixão de Flávia por música ditou muitas das suas escolhas, mesmo para além da sua profissão: das pessoas com quem travou amizade - tinham que ter um interesse em música - e com quem namorava – outras pessoas envolvidas na cena musical - ao seu trajeto académico. Flávia começou um curso universitário em Filosofia, no Brasil, que não concluiu, pois a sua carreira musical tomou prioridade.” (Guerra, 2021a: 51).

O pleno funcionamento da sociedade depende do sistema dos serviços reponsáveis pela gestão das finanças, da saúde, da habitação e da educação da comunidade, com um impacto determinante na vida de cada um (Gross *et al.*, 2021) e falar de integração de refugiados no sistema social do país de acolhimento relaciona-se diretamente com a análise da eficácia destes serviços nesta área. A integração cultural de refugiados assume a importância do conhecimento e a assimilação do modo de vida, das práticas e costumes da comunidade de acolhimento e é essencial compreender qual o impacto que essa necessidade cria na identidade pessoal e coletiva dos refugiados (Habermas, 1994). A proposta desta investigação é encontrar os meios necessários para se criar esta coesão social, de diálogo e modos de expressão em comum. Uma das formas de comunicação mais poderosas é a música que, por si só, é caracterizada pelo seu forte carácter democrático, pois a música fala e é de todos (Guerra *et al.*, 2021).

“Artistas musicais de todo o mundo há muito que têm deixado os seus países de forma a alargar os seus horizontes pessoais, musicais e simbólicos. Por vezes, os países de origem não vão de encontro às necessidades dos jovens músicos, sedentos de novidade e atividade, aparentemente por serem considerados demasiado pequenos e/ou de alguma forma limitados. Para muitos, mudarem-se para o estrangeiro também permite a realização do desejo de descobrir novos mundos e novas culturas, o desejo de explorar outros contextos e saber o que se passa em outros locais” (Guerra, 2021a: 52).

A prática e o consumo musical são intrínsecos à experiência humana e às suas imensas dimensões, sendo a manutenção da identidade cultural uma das suas fortes influências, pois a música tradicional e a música que ouvimos ao longo da vida moldam a nossa história de vida e a identidade do *self*. O seu carácter democrático advém do facto de que usufruir da experiência musical não é apenas para um grupo específico de académicos ou detentores de dotes especiais, mas acessível a qualquer indivíduo como forma de expressão, tal como verificámos na música tradicional, nas rimas infantis e no seu consumo diário voluntário ou involuntário (lojas, restaurantes, media, ambientes sociais). Para além desta presença constante na vida social e privada do consumo/produção musical, juntamente com outras formas de arte, a música é uma potencial ponte que facilita encontro entre diferentes populações que partilham o mesmo espaço (Guerra, 2022b), um convite para integrar a música no centro da nossa ação social.

3.2. *Music in action*. Possibilidades de reconfiguração identitária

A música, como a linguagem e a escrita, é um pilar das comunidades migrantes e uma componente estrutural e representativa da sua identidade cultural (Gavazzo *et al.*, 2016). Para compreender como a prática e o consumo musical assumem um papel preponderante na gestão da identidade dos refugiados, é pertinente analisar o conceito criado por Tia DeNora, mais concretamente o de *music in action*. Trata-se de uma teoria que descreve como a música tem impacto na reconfiguração da identidade e na vida diária do ser humano, ou seja, na construção do *self* através da prática musical privada ou no contexto social.

A música norteia em grande medida os processos de construção de uma eficaz autorregulação dos sentimentos, emoções e estados de espírito, não apenas na sua interpretação, mas igualmente no controlo da repressão ou da causalidade dos mesmos, através de uma narrativa musical criada por si próprio, ou seja, uma banda sonora do *self*. António Contador refere que a música é a “chave para entender os contornos do processo de identificação” (Contador, 2001: 2) e contribui para a definição do *outro* e do *eu* que, em conjunto com outras práticas, “remetem para os códigos éticos e para as ideologias sociais (ibidem), e que, por fim, situa o eu no deors e vice-versa” (Contador, 2001: 2).

No seu artigo, “Music as a technology of the self”, Tia DeNora (1999) analisa e interpreta 52 entrevistas onde procura entender o poder que o consumo musical assume na

vida social das entrevistadas e na manutenção da identidade. As histórias de vida recolhidas neste projeto definem as várias dimensões em que este poder se manifesta, que se podem resumir em alguns pontos concretos, começando com a perspectiva de como a música é uma ferramenta de controlo de reações, ou seja, gera a experiência emocional em certos estados de espírito inconscientemente e até mesmo consciente.

A escolha de tipos de música, orquestração ou bandas específicas para gerir mecanismos internos de ação é um exemplo da utilização da música e de como esta pode assumir o papel de agente ativo da autorregulação emocional, que se estende ao domínio da capacidade de interpretar sentimentos e emoções, ponto que coloca na música a capacidade de traduzir a experiência interna vivida no momento. Ao mesmo tempo que cria as condições para esta compreensão do *self*, surge como um veículo de comunicação, possuindo a capacidade de expressar socialmente o estado de espírito através de uma linguagem comum e democrática, possibilitando que a realidade interior seja compreendida pelo *outro* e contribuindo para um diálogo e interação social sadia.

Assumindo que a comunicação não verbal da música é posta em prática pela sociedade em geral, e que os processos descritos nas histórias são globais nas teias relacionais sociais, a música é também tecedora de realidades virtuais e cenários que permitam criar objetivos e visualizar ideais para o futuro do próprio, pelas razões acima analisadas, pois a banda sonora do *self* é feita de referências musicais que compõem a experiência de reconfiguração identitária ao longo da vida, dotadas da capacidade de provocar processos de autorregulação, através de estados de espírito reflexivos e analíticos que convidam a agir e a uma constante reconfiguração identitária (DeNora, 1999). Paula Guerra sintetiza estas dimensões quando afirma que

“Assim, a música pode ser vista como um recurso crucial na (re)construção local das identidades dos migrantes (...). Individualmente, a experiência de Flávia na Dinamarca trouxe-lhe uma família e um novo estilo de vida, e diferentes características definidoras enquanto ser artístico e ser humano, contribuindo para o seu desenvolvimento pessoal” (Guerra, 2021a: 64-65).

A necessidade de cada um se autorregular é causa do processo de autoconhecimento e da interação com o *outro*, pois a identidade é também produto de uma construção social e em grande medida influenciada por ele (DeNora, 1999). Mas o autoconhecimento é igualmente uma projeção interna, e processos como a memória e a revisitação de experiências do passado são elementos patentes na construção do *self*. A música entra nesta

mecânica como um instrumento do processo reflexivo de memória, isto é, como influenciadora dos processos que geram a futura identidade e as estruturas da ação e não depende apenas de sentimentos e emoções, como é exposto por algumas entrevistadas do estudo de Tia DeNora (1999) que afirmam que a música ouvida não desperta nenhuma reação para além da lembrança ou do reviver momentos do passado, funcionando como bandas sonoras que marcaram esses momentos.

Essa reminescência possibilita a identificação da forma como se reagiu e geriu certos acontecimentos na vida, reconhecimento essencial na manutenção do *eu* atual, ou seja, a construção do *self* através da experiência psicológica do *eu* passado, que transcende apenas episódios específicos, podendo representar experiência mais alargadas no tempo, ou seja, não de eventos específicos. Este processo é interno, mas pode ser uma representação perante os outros, a construção de uma narrativa projetada para fora e partilhada socialmente. A música é uma passagem do passado para o presente e uma representação em constante movimento e plasticidade, ou seja, em constante reconfiguração. Baily (1994) identifica um laço poderoso entre identidade e memória, pois o seu poder vai muito para além de identificar grupos sociais ou étnicos, visto que tem uma potente conotação emocional e um potencial poderoso de afirmação e de negociar identidade.

Tia DeNora (2013) retrata a relação próxima entre memória e identidade pessoal e coletiva, assentes na experiência emocional e na calibração de reações individuais integradas no plano comum. Alan Lomax (1959) propôs que a música se apresenta como um elo de ligação da pessoa com o passado e com a identidade cultural coletiva, e que uma forte componente emocional acompanha este processo, factores que evoluem ao longo do tempo, em comunhão com o desenrolar da história pessoal e coletiva, e sublinha ainda a relação da música com valores humanos fundamentais e com a criação de padrões sociais, que se desenvolvem ao longo da evolução da sociedade, mas sem perder a memória do passado (Lomax, Folk Song Style, 1959). A música tem de especial, o facto de não ser apenas uma manifestação isolada do próprio mas um processo comunitário, pois está presente em todo o lado e é, como já referido, democrática, pois pertence a todos e conecta os seres humanos entre si, ao mesmo tempo que influencia cada um internamente.

Verifica-se assim que a música é onnipresente e que possui a capacidade de unir a comunidade através das experiências em comum que desperta em cada um; apresenta-se também como intemporal, move-se pelo tempo, daí o seu poder de ser fonte de memória,

acompanhando o indivíduo através do tempo, na sua linha de reconfiguração constante, como que uma forma de o passado estar vivo. A música apresenta-se muitas vezes como uma influenciadora direta das experiências passadas, ou seja, agente ativa de construção dos momentos, como DeNora recolheu das entrevistas, pela forma como influenciou a relação social, o ambiente e a ação como agente estético na interpretação de sentimentos, desejos, sensações e estados de espírito. Logo, o regresso às memórias através da prática musical, ativa ou passiva, influencia a construção da teia de sentimentos, emoções e ações que definem o *self*, com recurso à reconstrução constante que define a experiência do indivíduo e possibilita uma reconfiguração do futuro *self*, que nunca se cansa de se redifinir, juntamente com a sociedade em acelerada reconstrução.

Uma particularidade desta experiência musical é a alusão à estrutura musical. Tia DeNora (1999) reflete na referência das entrevistadas a certos timbres, acordes e momentos da música ouvida como particularmente intensa na sua experiência do momento e tendem a associar a afinidade com essas características específicas, com a sua própria experiência interna e social⁵, uma ferramenta de autoafirmação e interpretação do *self* ou, como refere Tia DeNora, um material com o qual identificamos a identidade.

Os materiais musicais constroem artefactos musicais que possibilitam ao indivíduo construir a sua identidade e conhecer-se e gerar-se a si próprio como agente da sua reconfiguração identitária no futuro; sendo este um processo que se deve à identificação com os elementos musicais que despertam esta familiaridade, ou seja, estes elementos ajudam a formar a ideia de si mesmo, de se (re)conhecer, sendo a música um espelho com características especiais, pois não só permite a ver o *self* como ajuda a interpretá-lo, nas suas diversas dimensões, não apenas sentimentos e emoções, mas na interpretação do mundo e das interações sociais, ou seja, a música fornece material que permite ao seu consumidor uma adaptabilidade ao ambiente, a convivência com a diversidade de interações que contemplam a rotina diária e dos seus acontecimentos, ou seja, emprega um carácter multifacetado à experiência do *self*.

O enquadramento da situação de um refugiado assume um grau mais elevado de reconfiguração, a partir do momento em que, com urgência, e muitas vezes num curto espaço

⁵ Como a interpretação de uma das entrevistas de que o seu gosto pessoal pelos instrumentos graves está associado ao seu papel como background e a relação com o seu *self* é que ela própria não gosta de ser o centro das atenções quando em situações sociais.

de tempo, vê-se obrigado a viver uma nova realidade que pode ser muito diferente da origem. Adelaida Reyes Schramnn (1986) define este processo como uma disrupção e uma perda de controlo aliados aos graves problemas associados aos traumas da fuga e aos mecanismos de superação ao novo ambiente, possivelmente hostil e onde a identidade cultural e a continuidade das tradições sofrem graves penalizações, aliado a um factor temporal possivelmente prolongado por rompimento com o país ou com a comunidade de origem, que pode levar a um sentimento de não pertença nem à origem nem ao país de acolhimento (Baily & Collyer, 2006). A música e a memória surgem como um refúgio para a sobrevivência da identidade e uma entrada para um mundo privado (DeNora, 2013), assim como uma forma de enfrentamento, mesmo terapêutica, como defende igualmente John Baily (1999), ao analisar a vida de refugiados afegãos no Irão e nos Estados Unidos, concluindo que a música possibilita a criação de uma nova identidade como cidadãos permanentes e uma experiência terapêutica, tanto a um nível individual como comunitário (Baily, 1999).

4. A música é vida. Memórias e bandas sonoras do eu migrante

Analisada a forma como a música está presente na rotina dos indivíduos, percebe-se a importância que a memória possui na construção do *self* em constante transformação, mas sem que a identidade apague a sua origem. Na investigação relativa aos refugiados, a memória atinge um patamar ainda mais preponderante, pois permite que a sua nova vida não se separe do passado e não se perca o rumo, consequência de uma crise de identidade e de isolamento perante a insegurança do desconhecido. Importa por isso compreender como é que a memória e a música proporcionam a possibilidade de reconstituição da identidade na diáspora.

4.1. Memórias

A identidade é uma constante construção ao longo da vida, um processo de reconfiguração influenciado pelos episódios e experiências que tecem a história de vida. A memória tem um papel preponderante ao ser veículo da narrativa em crescimento, da nossa existência interna e núcleo da nossa identidade (Aydin, 2016). Tia DeNora (1999) reflete na presença constante da música na rotina dos agentes sociais e o seu poder de criar significado e interpretar os sentimentos e emoções dos momentos vividos e ao mesmo tempo construir memórias autobiográficas, essencialmente pelo facto da própria música ser intemporal, logo, está sempre associada à história de vida na sua totalidade.

Para além do *self*, a memória é um processo de identificação coletiva, ou seja, um mecanismo de criação de sentidos de pertença a uma comunidade, a um grupo e, do ponto de vista das migrações, uma forte ligação à sua origem, ainda que à distância. A música, como viajante no tempo e no espaço sem barreiras, é muitas vezes uma forma de afirmação e de expressão da identidade de quem está longe de casa. Ainda focada na intemporalidade da prática e consumo musical, surge como um elo de ligação entre gerações, passado de pais para filhos, que em situação de asilo, permite manter a memória da sua origem, mesmo que a nova geração nunca tenha conhecido esse espaço, e permite, pela sua mutabilidade e flexibilidade, adaptar e até associar elementos culturais da comunidade de acolhimento (Aydin, 2016) e “é de realçar que a música, segundo Tia DeNora (2003) e o seu conceito de tecnologia do *self*, pode evocar memórias nos indivíduos e grupos, uma maneira de reviver o

passado no presente, de forma que mais nenhum artefacto do passado permite” (Guerra *et al.*, 2021: 4). Até uma simples frase musical pode ter um poderoso impacto, não só na esfera privada, como no despoletar de um estado de espírito coletivo ou num evento público específico, demonstrativo do poder de evocação que a música tem das experiências intensas pessoais e como se refletem nas relações sociais e no ambiente coletivo que se integra (Cohen, 1995). Esta simbiose de memória e música tem o potencial de se perpetuar pela vida.

No caso dos refugiados, que enfrentam a forte possibilidade do não regresso, a música pode ser a necessária âncora para a sua identidade cultural, para não perder a memória das suas origens e serve como uma zona de conforto e privada para o próprio se sentir livre (Aydin, 2016). Baily e Collyer (2006) refletem sobre a música tradicional que, por definição, evoca a identidade cultural de um local, no sentido de criar sentimentos de segurança e conforto, ao fazer o indivíduo relembrar a sua infância, tradições e o próprio sentimento de pertença já vivido no passado. Por exemplo, os autores observam refugiados vietnamitas na Califórnia que, no início da sua jornada, se refugiavam na música tradicional triste mais antiga, e no final, que a sua produção musical mantinha-se no mesmo registo, apenas interpretada com novos estilos, mas sem recursos a novas produções. Por outro lado, o fator geracional levanta questões importantes, tais como a diferença entre a geração mais velha e os jovens, sendo que a primeira mantém uma maior ligação ao tradicional e a camada mais jovem tem a tendência para absorver outros géneros musicais, normalmente mais atuais, como observa Pinar Aydin (2016), podendo ser esta reconfiguração das tradições veículo da reconstrução de uma identidade mais integrada na sociedade de acolhimento.

A dimensão coletiva que a música desenvolve coneta-se à memória de outra forma, a confrontação com o sentimento de perda. Eyerman (2004) reflete como a memória coletiva possui uma forte influência na construção da identidade individual e como um trauma cultural obriga a criar estratégias de lidar com o luto, com o abandono da sua casa, sendo no caso do refugiado uma saída forçada.

4.2. Banda sonora do eu

Como na banda sonora de um filme, por exemplo, cada momento é marcado por uma música ou tema que influencia o ambiente de uma forma particular. A banda sonora do *eu* é composta pela música que marca e afeta as experiências sofridas ao longo da vida, de uma forma mais

ativa do que meramente ruído de fundo, podendo ser manipuladora dos sentimentos e emoções que são sentidas no momento vivido, tal como Tia DeNora (1999) concluiu na sua investigação ao questionar um grupo de mulheres sobre as suas bandas sonoras, que partilhavam o sentimento comum de que a música que passava no momento da memória descrita, por vezes até accidental, fora responsável pela experiência que viveram e criou o cenário dos sentimentos, emoções e mesmo as ações do momento, revividos constantemente sempre que a mesma música surgiu no futuro.

A moldura de momentos influenciados pela música na situação do refugiado reveste-se de uma importância vital, ao permitir que a sua biografia se mantenha viva e mutável, com condições à criação de um refúgio para os momentos mais difíceis. Guerra *et al.* (2021) analisam a influência que a banda sonora do *eu* tem na vida de migrantes romenas em Portugal, as quais relatam como a música que a mãe lhes cantava para adormecer é a mesma que usam com os seus filhos, havendo uma representação da intemporalidade da música e da transmissão geracional de tradições, como já referido anteriormente.

Lauren Istvandity (2019) analisa o quadro de investigação de *lifetime soundtrack*, que analisa a música como constante reformulação do processo de memória e reconstrução de identidade, como um arquivo vivo dos artefactos da história de vida, onde, associado ao contexto do refugiado, a “memória descreve uma combinação única entre música, meio ambiente, sensações e objetos, tornando possível encarar a música como sendo um elemento (re)estruturador das nossas memórias e dos processos identitários” (Guerra *et al.*, 2021: 15).

A presença da música não é apenas associada a boas experiências. A construção da banda sonora do *eu* é também construída por música menos apreciada, como expõe Istvandity (2019) quando refere o exemplo específico das memórias de infância, quando a música ouvida era controlada pelos pais e segundo o seu gosto. Memórias de acontecimentos trágicos podem ser associados a músicas específicas, como quando se recebe notícias da morte de um familiar, ou se é vítima de um acidente quando uma determinada canção passava na rádio, experiências que integram a construção da identidade (Aydin, 2016; Eyerman, 2004). Na questão da memória coletiva, a criação artística tem um papel central dada a sua habilidade de (re)construir memórias coletivas e identidades (Gavazzo *et al.*, 2016) e na idealização da terra natal (Cohen, 1997), ou seja, a criação de uma banda sonora comum que acompanha a diáspora.

Mesmo em situações em que o indivíduo viagem isolado, a existência de uma comunidade com a mesma identidade funcionará como um asilo. Paralelamente a esta ideia, a música partilhada em grupo pode alcançar experiências que a esfera privada não proporciona, como por exemplo possuir a capacidade de eliminar o sentimento de isolamento, logo, há uma fusão entre o mundo privado e coletivo (DeNora, 2013), enriquecendo assim o processo de desenvolvimento de uma banda sonora do eu, como acompanhante da constante metamorfose que o *eu* sofre ao longo da diáspora. Nesta linha de pensamento, a característica que merece destaque em relação à mobilidade do refugiado é a mutabilidade que é associada à construção da banda sonora, ao dinamismo que lhe permite adaptar-se a qualquer acontecimento da vida da pessoa asilada, desde o mais mundano ao mais marcante, do momento mais fugaz à experiência que dura semana, meses ou mesmo anos (Istvandity, 2019).

Acompanhar a banda sonora da pessoa refugiada, assume no contexto da investigação, a responsabilidade de analisar os processos que influenciam o mundo privado e a sua plasticidade ao longo da diáspora, como surge no contexto de interagir com o coletivo, quer junto dos seus pares na situação de pedido de asilo, quer junto da comunidade de acolhimento, e se de facto existe uma linha comum com os processos de integração, no sentido de pensar formas e métodos de agir e intervir a nível social, político e científico, e desafiar a sociedade civil, os decisores e burocratas a repensar e incluir nos processos de integração projetos e instituições que compreendam com profundidade o universo privado e coletivo, com a música como motor da mudança dos paradigmas atuais.

5. Artivismos com música

Paulo Raposo define ativismo como um movimento que

“apela a ligações, tão clássicas como prolixas e polémicas, entre arte e política, e estimula os destinos potenciais da arte enquanto ato de resistência e subversão (...), amplifica, sensibiliza, reflete e interroga temas e situações num dado contexto histórico e social, visando a mudança ou a resistência e que se consolida assim como causa e reivindicação social e simultaneamente como rutura artística – nomeadamente, pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística” (Raposo, 2015: 4).

Paula Guerra defende que a música como ativismo desenvolve a potencial de ação coletiva que permite uma partilha de sentimentos, emoções e uma expressão comum de um grupo que pretende questionar e desafiar uma realidade (Guerra, 2022c). A integração é por si só um ato político, pois apela à participação ativa na sociedade em todas as suas dimensões, e

“a música, aliada à mudança e à contestação, gera mecanismos que tornam possível uma prefiguração dos desafios sociais, quer sejam eles de índole política, económica, cultural, social ou territorial” (Guerra *et al.*, 2021: 6).

John Street (2003), ao analisar casos onde a música assumiu um papel de resistência, advoga que a música é um produto da política e vice-versa, como expressão de um ativismo cultural, de contestação e resistência (Gavazzo *et al.*, 2016) num meio onde se pretende manter a identidade numa nova realidade social e política. Esta resistência apresenta sempre o perigo de isolamento e a dificuldade em se adaptar, alimentando apenas uma produção musical interna, que pode levar aos debilitantes sentimentos de incerteza, isolamento e um individualismo autodestrutivo (Cohen, 1997).

No contexto dos refugiados, e invocando a criação de cenas translocais já mencionadas, a expressão cultural através da prática e consumo musical é veículo de uma ação desafiadora da realidade da comunidade de acolhimento, ou como formulado por Guerra *et al.* (2021), compreende-se que

“o ativismo estético-político enquanto forma de ação, expressão e intervenção que se traduz em lutas contra opressões e desigualdades socialmente instituídas, bem como processos que conduzem à emancipação social” (Guerra, 2021: 7).

A música, é, assim, é mais que uma dimensão interna, assume um lugar numa sociedade plural através das suas expressões artísticas, que se destacam enquanto modos diferenciados de enfrentamento das adversidades (Guerra, 2022b), criando simultaneamente meios para desenvolver uma coesão social e reconstruir o sentido de pertença e identidade (Gavazzo *et al.*, 2016), e onde a música tradicional, com as características inerentes ao país de origem, é símbolo de resistência perante o não reconhecimento.

Na perspetiva da comunidade de acolhimento, é uma oportunidade de reconhecer a multiculturalidade e ao mesmo tempo conhecer o grupo e a sua identidade e criar um potencial clima de dissipação do receio e da resistência a um processo pleno de integração, pois as atividades artísticas são uma forma de reconhecimento positivo do *outro* através da partilha da sua identidade cultural. Estas expressões criam condições para a integração na sociedade, baseada em conceitos de espaço intercultural e diálogo intercultural, e a música tem a qualidade de uma intensa experiência de partilha emocional entre músicos e público (Gavazzo *et al.*, 2016).

Para Isabel André e Alexandre Abreu (2009), a função das artes vai além da comunicação, pois assume-se como uma plataforma de gestão de conflito social, como expressão de domínio, resistência e como ferramenta de manifestação de tensão, de conflito presentes na comunidade e sociedade, mobilizadora de coesão social, participação cívica, envolvimento crítico e na dialética entre indivíduo e coletivo. Healey (2004) explora o conceito de criatividade na política e governação (setor público), como inovação, experimentação e aplicação de novos modelos de ação e desenvolvimento sociais e a arte assume um papel importante na dinâmica social e na criação de acessos a todas as camadas sociais às mesmas oportunidades e à partilha de diferentes identidades (utiliza como exemplo a Sage Music Center, que recebe no seu seio diferentes expressões musicais), tal como o desenvolvimento de novas ideias e produtos culturais que resultam no desenvolvido de um ambiente multicultural, que potencia a criação de meios sociais propensos à educação para a diversidade e maior abertura a diferentes culturas como parte da comunidade, o incentivo à cooperação e uma oposição ao conformismo.

A ligação entre a música e a ação política resulta do seu potencial para educar a comunidade para a multiculturalidade como potenciadora de inovação social, económica e política e ao mesmo tempo oferece uma plataforma bilateral de afirmação identitária e de protesto, de ação e intervenção. A função da música como força de ação e transformação é

também a de procurar alcançar a atenção do público e a vontade de conhecer a mensagem do intérprete (Guerra, 2024a, 2024b). Na esfera da música erudita e música do mundo podemos mencionar vários exemplos, dos quais destacam-se dois por possíveis paralelismos que podem ser analisados à luz do estudo de caso do Afghanistan National Institute of Music. A West-Eastern Divan Orchestra, ou WEDO, criada pelos parceiros Edward W. Said⁶ e Daniel Barenboim⁷, em 1999, inicialmente desenvolvida através de *workshops*, onde se reuniam várias nacionalidades diferentes, na sua maioria Palestínianos e Israelitas, num ambiente colaborativo e que desafiava os seus membros a dialogar, quer através da música, quer através de palestras, mesas redondas e espaços de partilha de opiniões e experiências.

O sonho que impulsionou a criação desta ambiciosa orquestra foi o de possibilitar a interação entre músicos que vivem em climas de conflito. Atualmente a orquestra integra uma instituição que é muito mais do que a orquestra, evoluiu como uma plataforma de ensino de alta qualidade, que tem formado muitos músicos e públicos. Barenboim assume a missão deste projeto como uma república utópica, um novo modelo social que desafia os paradigmas da sociedade, por ser um espaço onde os músicos são interdependentes, mas ao mesmo tempo são livres de expressar a sua própria subjetividade e narrativa, sem ferir o mesmo direito do outro (Barenboim & Said, 2004). Através de uma forte presença internacional, o projeto recorre ao potencial da música para criar meios de ação e intervenção para passar a sua mensagem, através do trabalho colaborativo entre duas identidades em conflito constante, atualmente com proporções trágicas.

Yo-Yo Ma apresenta-nos outra proposta onde destaca a necessidade de recorrer à música como forma de ativismo. Para além da sua longa e rica carreira como violoncelista, sempre se interessou pelo estudo do poder da música na relação social e comunitária. Desde criança descobriu que a música tem um potencial de mudança, é uma forma de abrir janelas para o mundo coletivo enquanto se desenvolve a esfera privada (Burton, et al., 2016). Yo-Yo Ma continua o seu relato, com a partilha que a vitalidade deste intercâmbio musical associado com a visão da conexão global levou à formação do Silk Road Ensemble (Burton *et al.*, 2016).

⁶ Edward W. Said foi um académico palestino-americano, conhecido pelo seu ativismo político e como crítico literário, mas acima de tudo pela sua defesa acérrima dos direitos do povo palestino e da criação do estado palestino independente. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Edward-Said>

⁷ Daniel Barenboim é um maestro e pianista alemão, nascido na Argentina, ativista que promove a paz no Médio Oriente através da música. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Daniel-Barenboim>

O Ensemble foi criado em 2000, com o intuito de juntar músicos dos países da Rota da Seda, que ligava a Ásia, África e a Europa, e criar conexões entre as diferentes tradições musicais destes países. O nome tem origem na filosofia intercultural representada por este caminho que une vários continentes e o Ensemble simboliza a capacidade da música de diminuir os limites geográficos, integrar novas identidades e criar uma simbiose entre várias simbologias musicais e identitárias, enquanto recorre às histórias de vida dos seus membros, alguns dos quais em situação de refugiados a viver noutros países e que reconhecem os desafios da integração.

6. Aproximação metodológica

6.1. Desenho metodológico

Para compreender a complexidade da experiência do refugiado, procurou-se recolher dados através do processo de entrevistas a dez jovens afegãos e da observação direta da atividade da AYO (Afghan Youth Orchestra). Esta escolha justifica-se pela eficácia da combinação dos dois métodos, com a vantagem de enriquecer a informação retirada da investigação, a criação de uma relação entrevistadora-entrevistado(a) baseada na confiança da partilha dos mesmos espaços e a possibilidade de evitar possíveis falhas inerentes a cada método quando isolados (Dawson, 2007).

A observação direta começou em janeiro de 2024 e prolongou-se até junho, em dois contextos diferentes. O primeiro – de janeiro a maio - pela observação dos ensaios da AYO ao sábado de manhã e em contexto escolar na disciplina de orquestra, onde os jovens da ANIM (Afghanistan National Institute of Music) frequentam o ensino básico e secundário, na cidade de Braga, e, no caso particular de um jovem, em Guimarães⁸.

A observação direta decorreu nos três espaços, situação que foi facilitada dada a minha formação académica e atividade profissional, visto ser licenciada em música, no ramo de Interpretação, Viola d'Arco e mestre em Ensino de Música, e docente no Conservatório e música profissional, facto que contribui em larga escala para compreender a dinâmica pedagógica, técnica e musical essencial para acompanhar a complexidade e especificidade das atividades observadas e uma consequente interpretação informada dos dados recolhidos. Este método foi escolhido por se tratar de uma forma não invasiva de compreender o dia a dia destes jovens, bem como possibilitou perceber a forma como a atividade musical influencia a rotina e vida social bem como permite perceber como se desenvolve o processo de integração na comunidade; processo que será enriquecido pela observação também de eventos específicos, tais como concertos e recitais quer da AYO, quer das orquestras escolares. Apesar de não haver participação ativa da parte da observadora, os jovens

⁸ Há três tipos de regime de frequência, integrado (os alunos frequentam o ensino artístico e o regular no edifício do Conservatório Calouste Gulbenkian, em Braga), articulado (os alunos frequentam o ensino artístico em articulação com o ensino regular num polo noutro espaço da cidade) e supletivo (frequência do ensino regular numa escola e artístico noutra, sem que haja articulação entre escolas).

reconheciam a presença da investigadora, sem nunca sentir que esta alterasse a rotina dos ensaios/aulas, a qual potenciou a criação de uma relação de confiança que enriqueceu as partilhas nas entrevistas. Contudo, este método apresenta algumas fragilidades, tal como a dependência de horários e da necessidade de algumas interrupções; por outro lado, devido à ausência dos elementos do grupo observado ou a impedimentos de carácter profissional da própria observadora, a informação pode ser bastante limitada (Kothari, 2004), razão que motivou a opção por uma metodologia mista.

A escolha do método da entrevista semiestruturada prende-se com o objetivo de permitir ao entrevistado expor a sua história de vida com maior liberdade e sem que a entrevistadora condicione em excesso a narrativa. Apesar de existir um guião associado, apenas serve como enquadramento para direccionar a entrevista para os objetivos propostos. Para além destas vantagens, permite a recolha de novas perspetivas que alarguem o campo de investigação (Dawson, 2007; Walliman, 2011; Quivy & Van Campenhoudt, 2003), O facto de as entrevistas serem conduzidas presencialmente, potenciar um bom ambiente e as condições para uma partilha mais detalhada (Walliman, 2011).

Todas as entrevistas foram gravadas, com o objetivo de possibilitar a transcrição mais correta das respostas, mantendo-se em mente princípios éticos e regimes de confidencialidade⁹. O guião criado visava recolher a história de vida dos jovens músicos entrevistados e dos dois membros portugueses da equipa ANIM, com o objetivo de compreender com profundidade a história e a dinâmica da instituição desde a sua saída do Afeganistão. O guião foi dividido em quatro partes, a primeira dirigida à vida dos jovens antes de agosto de 2021, com o objetivo de compreender o contexto social, familiar e cultural que caracterizava a sua vida e o porquê de ingressarem na escola de música; a segunda parte focou os acontecimentos de agosto de 2021 e como reagiram à nova realidade que assumiu a sua rotina, ainda no Afeganistão; na terceira parte abordou-se o processo de vinda para Portugal e como se desenvolveu a sua vida social, escolar e a rotina diária em todos os contextos em

⁹ Dado a maioria dos jovens entrevistados ser menor e possibilitar o anonimato dos mesmos, pois os jovens da ANIM são refugiados do Afeganistão, país controlado pelos Talibã, que têm assumido uma postura de perseguição dos músicos, após terem banido qualquer expressão musical em todas as suas dimensões, quer seja privada ou pública. Realidade que obrigou estes jovens e os seus familiares a fugir do seu país e para sua segurança apenas se fará referência ao seu primeiro nome, idade e instrumento que toca, tendo sido solicitada a autorização dos mesmos e dos seus responsáveis. Realidade que obrigou estes jovens e os seus familiares a fugir do seu país e para sua segurança apenas se fará referência ao seu primeiro nome, idade e instrumento que toca, tendo sido solicitada a autorização dos mesmos e dos seus responsáveis.

que vivem, no início até aos dias de hoje. Por último, na quarta parte, os jovens foram convidados a partilhar como identificam o seu processo de integração em dois contextos, o escolar e o social, mais concretamente nas cidade de Braga e Guimarães e a sua experiência e opinião sobre a temática comum a toda a entrevista, se e como a música assume um lugar no seu processo de integração. Ao longo de toda a entrevista aos jovens, a música foi o cerne da narrativa, no sentido de compreender dois pontos; 1) como evoluiu a sua banda sonora ao longo do espaço de tempo entre o início do seu percurso musical e a atualidade, música ouvida e interpretada, 2) o lugar que a música assume no seu processo de reconfiguração ao longo do mesmo espaço temporal e como se manifesta no seu processo de integração na comunidade de acolhimento. As entrevistas aos dois membros portugueses da ANIM seguiu a mesma lógica de história de vida, mas como testemunhas do percurso dos jovens que integram a escola e as orquestras, sendo ambos os guiões divididos em três partes. A primeira explora como começou a sua relação profissional com a ANIM e como se procedeu a sua própria integração no projeto; na segunda parte, foi abordado o potencial integrador da música, numa perspetiva de um músico e de um não músico, e como se processa na vida dos jovens músicos, apoiado no conhecimento e relação próxima que têm com eles; e, por fim, como a atividade que desenvolvem na ANIM, como casa comum de todos os participantes desta investigação, influencia o seu processo de integração.

As entrevistas foram conduzidas em inglês, devido ao facto de os jovens entrevistados ainda não se sentirem confortáveis para se expressar em português, o que possibilitou a partilha de experiências com maior segurança, flexibilidade e permitiu uma narrativa mais fluída e rica, não obstante alguns deles terem ainda apresentado alguma dificuldade em comunicar em inglês e com bastantes erros, o que mesmo assim não inviabilizou a construção de um discurso compreensível e estruturado (a língua mais falada no Afeganistão é o *dari*, mas há outras, como o *pastó*, por exemplo). As entrevistas aos participantes portugueses foram naturalmente conduzidas em Português.

As entrevistas semiestruturadas ocorreram entre os meses de fevereiro e maio, tendo as mesmas sido prolongadas devido às interrupções criadas pelas viagens dos jovens na *tour Breaking the Silence*, que os levou à Inglaterra e ao Tajiquistão, e devido às interrupções letivas, nas quais a atividade da orquestra era interrompida e os jovens estavam de férias. Posto isto, foram realizadas dez entrevistas, cinco a rapazes e cinco a raparigas, com idades compreendidas entre os quatorze e os vinte e cinco anos, todos pertencentes às orquestras

e a alguns pequenos ensembles que integram a ANIM; foram ainda realizadas entrevistas ao maestro da AYO, também professor na ANIM, e à gestora da ANIM, que conhece toda atividade da escola intimamente e tem uma relação muito próxima com todos os jovens. A todos estes jovens foi solicitada a autorização para a utilização dos seus dados ou aos tutores/família dos menores. A utilização do método de análise de conteúdo categorial permite compreender os resultados em pequenas unidades ou categorias que permitem conhecer a realidade do foco de investigação e comparar com a base teórica com rigor científico, ou seja,

“O objetivo é estabelecer uma correspondência entre o nível empírico e o teórico, de modo a assegurar-nos- e é esta a finalidade de qualquer investigação - que o corpo de hipóteses é verificado pelos dados do texto” (Bardin, 1977).

6.2. ANIM Afghanistan National Institute of Music

A ANIM foi a primeira e é, atualmente, a única escola de música oficial no Afeganistão, fundada em 2010 na capital Cabul, pelo Dr. Ahmad Sarmast. A sua missão abraça crianças e jovens de várias origens e estratos sociais, oriundos de todo o país, com o objetivo de providenciar uma educação musical de qualidade e democrática, em articulação com o ensino regular e com uma atividade humanitária e social que se manifesta na luta desta pelos direitos das mulheres, essencialmente no que concerne à educação, na proteção da música tradicional afegã e da identidade cultural do país, no acolhimento e integração de crianças e jovens com dificuldades, órfãs e que viviam na rua, continuando a ensinar e a apresentar ao público o seu projeto.

A história política e social do Afeganistão é caracterizada por uma complexa teia de acontecimentos que marcaram o país e que culminaram no que hoje se conhece da realidade vivida (Baily, 2017). Focar-nos-emos no período pós 2021, quando os Talibã reassumiram o controlo político do país, após 20 anos de tentativa de mudança de regime (pós 11 de setembro de 2001). Em agosto de 2021, a ANIM viu os seus estudantes e professores vítimas de uma imposição violenta, após os Talibã instaurarem a regra de que a música, em todas as suas dimensões e manifestações, é proibida no Afeganistão, o que colocou a vida de todos aqueles que estavam envolvidos em projetos musicais em perigo, tornando-se assim premente a saída destes do seu país. Após um grande esforço, descrito pelo Diretor da ANIM, Dr. Ahmad Sarmast, como intenso para garantir a saída dos jovens do Afeganistão. Todos os

membros da escola, acompanhados por alguns familiares, viajaram para o Qatar, onde estiveram durante um curto espaço de tempo, tendo depois seguido para Lisboa, onde estiveram durante nove meses e, por fim, chegaram a Braga e Guimarães, onde vivem atualmente e integram o ensino artístico e regular no Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga e os seus polos e o Conservatório de Música de Guimarães.

A ANIM criou vários projetos que permitem a continuação da sua atividade pedagógica e performativa em Portugal, como a orquestra feminina Zohra, *ensembles* mais pequenos com instrumentos tradicionais e voz e o projeto de maior dimensão, a orquestra AYO (Afghan Youth Orchestra) que se apresenta ao público constantemente e com uma forte presença internacional, contando em 2024 já com concertos em Inglaterra, Itália, Tajiquistão e este verão prepararam concertos nos Estados Unidos, nomeadamente em Nova Iorque e em Washington, com o intuito de manter viva a cultura e tradição afegã e não deixar o mundo esquecer o que se passa no seu país neste momento, chamando a atenção para os crimes contra os direitos das mulheres, a proibição da música e outras expressões artísticas e a corrupção da identidade cultural afegã a favor de um regime violento e opressor.

Integram a ANIM cerca de 50 jovens, com idades compreendidas entre os 13 e os 25 anos, e que vivem em três contextos diferentes. Uma parte vive em instituições de acolhimento, por serem menores e não terem família que os possa acompanhar em Portugal; alguns jovens vivem com famílias e o grupo maior de idade está dividido por apartamentos partilhados, alguns com supervisão de um responsável, e são apoiados financeira e logisticamente pela ANIM e por apoios governamentais. A agenda destes jovens é intensa, porque em complemento à sua atividade escolar, têm aulas com professores da ANIM e ensaios de orquestra e alguns dos jovens também têm ensaios dos outros grupos, atividade que ocupa praticamente toda a semana, com um horário consonante com o da escola do ensino artístico e regular.

O plano de estudos da ANIM assemelha-se ao aplicado nas escolas portuguesas, especificamente no ensino especializado da música, que alia o currículo artístico à formação geral no mesmo espaço (ou em escolas associadas, como será descrito no perfil dos alunos entrevistados). No Afeganistão os estudantes que viviam em regiões distantes de Cabul mudaram-se para a capital para frequentar a ANIM, com familiares ou sozinhos, integrados em instituições quando necessário, para lhes ser possível frequentar a escola artística, por sua vez, o corpo docente contava com músicos de várias nacionalidades, essencialmente

afegãos, indianos e americanos, que lecionavam instrumentos tradicionais, como sitar, tabla, rubab e harmonia, e instrumentos associados à música ocidental que integram a formação orquestral sinfónica.

A atividade de conjunto, as orquestras e *ensembles* integram todos os instrumentos lecionados na escola e as obras interpretadas e estudadas provêm das várias expressões musicais, repertório erudito ocidental (europeu e americano) e oriental (mais especificamente afegão, indiano e iraniano), e também música tradicional afegã e indiana. Desde que vivem em Portugal, o repertório interpretado pela orquestra AYO inclui temas portugueses, como é exemplo o fado *Uma Casa Portuguesa*, com arranjos musicais de temas pré-existentes, feitos pelo Maestro Tiago Moreira da Silva, onde cria uma fusão com temas tradicionais afegãos. No caso do ensino artístico dos Conservatórios e escolas associadas onde os jovens da ANIM estudam em Portugal, o repertório ensinado é essencialmente erudito ocidental, com especial incidência na tradição europeia. Esta fusão entre diferentes identidades culturais, contribui para a criação de laços com a comunidade e desenvolver uma nova identidade que bebe de ambas as expressões, como forma de potenciar a integração dos jovens (Guerra, 2022a).

Mais ainda, os *tours* que a ANIM tem feito internacionalmente são essencialmente focados na música tradicional, mas há espaço no repertório da orquestra, como se observou nos ensaios para estes momentos, para interpretar os arranjos que unem as várias identidades musicais que representam o caminho feito pelos jovens desde o início da diáspora. Como uma linha geográfica que narra todo o seu percurso, o seu retorno às origens, aliado à construção identitária ao longo destes três anos, permite que se mantenha a sua singularidade num mundo que insiste em homogeneizar a teia social (Guerra, 2022b, 2023b, 2024a)

6.3. Um retrato dos jovens

Foram entrevistados dez jovens com idades compreendidas entre os 14 e os 25 anos, com a seguinte distribuição:

Tabela 1 Idades dos alunos entrevistados

14 anos	2
16 anos	3
17 anos	1
18 anos	1
19 anos	2
25 anos	1

Fonte: Autora

Os jovens têm origens em diferentes províncias, sendo que a cidade natal de cada um deles apresenta-se geograficamente dispersa, representada no quadro seguinte, com referência ao tempo médio de viagem da mesma até Cabul.

Figura 1 Mapa do Afeganistão



Fonte: <https://www.cia.gov/the-world-factbook/countries/afghanistan/map/>

Tabela 2 Províncias e cidades de origem dos entrevistados

Kandar	1	10 horas
Kapisa	1	2h30min
Mazar-e-Sharif	1	9 horas
Nurestão (província)	1	4 horas
Gázni	2	3h30min
Logar	1	2 horas
Parwan	1	3 horas

Fonte: Google Maps

O regime de frequência na escola artística diferencia-se entre articulado (ensino especializado da música num estabelecimento de ensino que não o Conservatório), ensino integrado (ensino regular e artístico no Conservatório) e o ensino supletivo (ensino artístico não articulado com a escola frequentada, com as aulas de música frequentadas no Conservatório), sendo os anos de frequência dos alunos distribuídos da seguinte forma:

Tabela 3 Anos de escolaridade frequentados pelos alunos entrevistados

9º ano	5
10º ano	3
11º ano	1
Não frequenta	1

Fonte: Autora

Um dos fatores relevantes nesta investigação, nomeadamente na relação com os colegas de escola, é que as idades não correspondem ao que é normalmente associado aos anos frequentados. Tendo em conta os anos de frequência escolar anteriormente expostos, as idades correspondentes são:

Tabela 4 Intervalos de idade e ano de escolaridade frequentado pelos alunos entrevistados

9º ano	14 – 15
10º ano	15 – 16
11º ano	16 – 17

Fonte: Autora

No caso dos cinco alunos que frequentavam o 9º ano, apenas duas alunas correspondiam ao intervalo de idades, a que estamos habituados, de um jovem a frequentar este nível de ensino, sendo os outros três são um ano mais velhos. No caso dos alunos que frequentavam o 10º ano, nenhum se enquadrava no intervalo, sendo um deles um ano mais velho que a idade máxima e os outros dois três anos mais velhos ainda. No caso do 11º ano, o único jovem que frequentava era apenas um ano mais velho. No caso dos jovens que frequentavam o ensino secundário (10º e 11º ano) referiram que a diferença de idade era um fator que dificultava a comunicação e a criação de uma relação de proximidade com os colegas de turma. A escolha dos jovens para as entrevistas seguiu dois parâmetros: por um lado o género e, por outro, o(s) instrumento(s) que tocam/tocavam, sendo que dois dos jovens estudam também Composição.

Tabela 5 Instrumentos musicais dos alunos entrevistados

Viola d'arco	1
Violino	2
Guitarra/Canto	1
Violoncelo	1
Sitar	1
Saxofone	1
Trompete	1
Tabla/Fagote	1
Piano/harmonia	1

Fonte: Autora

Na tabela surgem três instrumentos tradicionais no Afeganistão, nomeadamente, sitar (cordas dedilhadas), tabla (percussão) e harmonia (teclas), sendo que os jovens que estudam estes instrumentos tiveram de se inscrever em instrumentos de tradição ocidental devido à ausência de professores desses instrumentos em Portugal e no ensino artístico que frequentam na escola em Braga, exceto a jovem que toca sitar, visto já não estar em idade escolar e a ANIM ter um professor do mesmo instrumento que vive em Portugal e continua a sua atividade docente nas instalações da mesma escola. O jovem que toca tabla tem aulas online com os seus professores que se encontram no Afeganistão. No caso do jovem pianista,

é um dos casos que frequenta o Conservatório no Curso Secundário de Composição, com atividade instrumental na orquestra AYO.

Figura 2 Instrumento tradicional ensinado e tocado na ANIM – tabla



Figura 3 Instrumento tradicional ensinado e tocado na ANIM – rubab



Figura 4 Instrumento tradicional ensinado e tocado na ANIM – harmonia



Fonte: Figura 1 - <https://centerforworldmusic.org/2015/03/world-music-instruments-the-tabla/>

Figura 2 - <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/503079>

Figura 3 - <https://taand.net/en/?p=2892>

6.4. O que os move

A investigação foi construída a partir das histórias de vida dos jovens que experienciaram a realidade de ser refugiados, e a criação da narrativa segue a rota que estes percorreram, desde que começaram a estudar música; à vivência de momentos marcantes na cronologia da sua diáspora; os acontecimentos do mês de agosto de 2021 que deram início ao seu percurso como refugiados; o processo de saída do país e os primeiros passos em Portugal; o relato da vida escolar e social na atualidade e numa reflexão sobre o futuro e o seu processo de integração.

O objetivo da investigação é o de compreender como a música, nas suas diversas dimensões, proporciona meios de criação de condições para (re)construir identidades no contexto de diáspora e na situação de jovens que usufruem de um estatuto de refugiado e, tal como foi descrito, os jovens da ANIM reúnem todos os requisitos para colaborar nesta análise, sendo esta a principal razão para a condução de entrevistas a dez destes músicos, pois permite compreender a realidade que vivem todos os dias, para se adaptar a um país distante do seu, geografica e culturalmente.

7. Narrativas de mudança

Neste capítulo, será seguida a lógica da linha cronológica de acontecimentos, segundo a formulação das entrevistas semi-estruturadas, com vista a construir a narrativa para traçar o caminho que trouxe os jovens músicos até à realidade que vivem atualmente. A análise das histórias de vida será exposta em três partes, a primeira no relato desde que decidiram estudar música até ao dia em que os Talibã assumiram o poder, ou seja, no período de tempo ainda no Afeganistão. Na segunda parte a vinda para Portugal e o início do processo de integração até à atualidade e na última parte a sua visão do futuro e qual o desafio de pensar a importância da música na integração, tendo em conta a sua própria experiência. Cada parte será centrada essencialmente nas citações pertinentes para a subtemática, apoiadas pela literatura existente, mas com a consciência que esta investigação depende em grande escala da realidade que estes jovens vivem, proposta que inicialmente impulsionou este projeto.

A primeira questão aborda sucintamente a biografia da sua vida antes de 2021, nomeadamente o porquê de estudar música e ingressar na ANIM e o significado desta mudança na sua esfera privada e social. É importante referir que alguns dos estudantes viviam em cidades bastante afastadas de Cabul, o que nos permite perceber que, mesmo dentro do grupo ANIM, encontramos identidades culturais bem diferentes. O processo de vinda dos jovens para estudar na escola foi complexo, pois muitas famílias não tinham possibilidades de pagar casa em Cabul, sendo que alguns estudantes passaram a viver em orfanatos e noutros casos apenas alguns membros da família mudaram-se com os estudantes para a capital, muitas das situações apoiadas financeiramente pelo próprio diretor, Doutor Ahmad Sarmast.

O meu avô perguntou-me “Gostas de música?” e eu disse que sim, estava na Save the Children, era como uma organização. Eu gosto muito de música, via na televisão ou na Internet, gosto de ouvir música e decidi tocar música e disse ao meu avô, quero tocar música e quero ir para uma escola de música e ele disse que sim, e eu fui para a escola de música. No primeiro ano, não comecei a tocar violoncelo. Estudámos apenas teoria e treino auditivo, ritmo e flauta de bisel. Depois do 4.º ano, passamos para o 5.º ano e escolhi o violoncelo porque soa muito bem, e o Dr. Sarmast também disse que gostavas muito de violoncelo e eu disse “Está bem, vou experimentar”. Então, num mês, dois meses, gosto de violoncelo e de tocar (Zeenat, 16, violoncelo)

Na verdade, somos uma família de artistas, o meu pai é cantor, a minha mãe é médica, o meu irmão é economista e a minha irmã mais velha é advogada. Então, o meu pai encontrou o ANIM, porque tinha um amigo que é o meu professor de guitarra, que agora vive em Aveiro, eles tiveram uma reunião um com o outro, e o meu professor disse-lhe que talvez ele tivesse um talento, por isso traga-o para esta escola, esta é uma escola de música e talvez ele possa fazer melhor. A minha família, especialmente o meu pai, ajudou-me muito e colocou-me neste caminho da vida e eu fiquei muito interessado e é por isso que estou aqui (Nijat, 19, guitarra e canto)

Quando tinha 4 ou 7 anos, mudei-me para Cabul com a minha avó e o meu tio para estudar. Estudei música lá e quis escolher... a trompete não estava nos meus planos, mas ouvi o som de alguma música afegã. Fiquei mais interessado e depois disso tivemos muitas coisas boas na escola de música, estávamos a aprender, os professores eram bons, não havia ninguém que nos dissesse para fazer isto ou aquilo, foi uma altura muito boa, até à chegada dos Talibã. A vida era normal, toda a gente era feliz, apesar de o Afeganistão não ser um sítio seguro, mesmo antes dos Talibã, era inseguro, mas era um sítio muito bom para vivermos, porque quando nascemos num sítio habituamo-nos a ele, mas quando os Talibã chegaram, o Afeganistão ficou de pernas para o ar (Zohra, 14, trompete)

O momento em que necessitaram pela primeira vez de se integrarem numa nova cidade surge ainda antes da saída do Afeganistão, onde procuraram conformar-se com o ambiente da cidade e se adaptar à rotina da capital (Habermas, 1994), e viver em condições novas, independentemente da sua origem, que já no próprio país representa um desafio complexo, se a comunidade está pronta a receber e se reconhece a sua identidade e se há condições de adaptação (Taylor, 1994), dada a realidade social complexa do Afeganistão (Baily, 2017). Mariana Bernardo, gestora do projeto ANIM, descreve na sua entrevista o contexto socioeconómico da maioria dos jovens da ANIM e explica o sentido que a escola e o ensino da música têm nas suas vidas começando por definir as condições muito frágeis e caracteriza em geral qual o perfil dos estudantes

Há jovens que viviam em orfanatos, não só órfãos, mas viviam em orfanatos, há muitos jovens que vêm de famílias monoparentais, mas acho que tirando dois casos, os jovens passavam muitas dificuldades, muitos jovens trabalhavam, eles foram literalmente tirados da rua, o Doutor Sarmast pagava do próprio bolso às famílias, para as famílias os deixarem estudar (Mariana)

À luz desta reflexão, é crucial compreender como a música surge no contexto de enfrentamento de traumas e de crises, na esfera privada e social. Como refere Ron Eyerman (2004), o trauma cultural é associado a uma coletividade que atingiu um grau de coesão elevado, que se pode associar facilmente ao contexto ANIM, sendo a origem num contexto social pobre e difícil comum à maioria dos jovens músicos e a música é um fator de união, que resulta numa expressão comum e numa narrativa coletiva, que no contexto da investigação, se manifesta na atividade musical dos jovens, a sua forma de se reconfigurar e de lidar com as dificuldades que marcam a sua história de vida.

A música representa muito mais do que uma nova competência no contexto da ANIM, como é possível verificar nos relatos dos jovens, que nos permite compreender que eram desenvolvidas outras dimensões educativas, nomeadamente na integração de jovens de todas as origens e estratos sociais e na compreensão do direito ao respeito pelos direitos das mulheres e à educação para todos. Ron Eyerman (2004), inspirado pelo seu estudo da memória da escravatura na formação da identidade afro-americana, identifica a educação dos jovens como essencial para a reconfiguração da identidade, para pensar no futuro. Tia DeNora (2013) estende esta ideia à aprendizagem musical, que alimenta uma relação mais próxima entre as pessoas no mesmo ambiente, na construção de uma casa comum, mesmo num cenário de mobilidade e de mudança social, fortalecida pela capacidade da música de se moldar à experiência vivida, quer privada quer comum.

A música está bastante enraizada na cultura afegã (Baily, 2017), e o ensino da música que a ANIM proporciona visa promover o desenvolvimento de um sentido crítico da sociedade em que vivem, educação que demonstrou ser impactante para os jovens entrevistados, sendo comum a descrição desta realidade como uma mudança drástica de vida. A música tornou-se parte da sua identidade e o centro da sua rotina no Afeganistão e a ANIM uma segunda casa para os seus estudantes.

Sinto-me livre porque estava a ir para a escola de música, estava a estudar, estava com a minha família, aprendi o significado de liberdade. Tinha de usar um lenço quando ia para a escola, mas quando entrei na escola de música tudo mudou para mim, o significado de muitas coisas, compreendo o significado da música, o que é a música (Farida, 14, violino)

Mas quando vim para o ANIM, disse à minha mãe: “Mãe, porque é que temos feriado à sexta-feira? Eu quero ir para a escola ANIM e quero tocar música, não quero ficar em casa”. Eles mudaram-me

tudo. Eu estava noutra escola, era muito mau em tudo, e quando vim para a escola ANIM, mudou muita coisa (Samir, 16, viola)

Fiquei muito contente, porque era a única escola de música no Afeganistão. No início, estava muito entusiasmado por começar a tocar música e, quando comecei, a minha vida mudou completamente, muito, muito mesmo, não sei como explicar melhor. Quando não estava a tocar violoncelo, estava a cantar em grupos com os meus amigos, estava feliz com os meus amigos e gostava muito de música e até não queria ir para casa, só tocava música ou cantava, às vezes era assim o meu dia a dia no Afeganistão (Zeenat, 16, cello)

A música surge como uma das mais importantes chaves no processo de configuração da identidade destes jovens desde muito cedo na sua vida. Falar da rotina no Afeganistão dificilmente se desmarca da sua atividade musical. Quando falam do período anterior aos estudos musicais, a música já tinha uma influência significativa. Istvandity (2019) analisa como a presença da música na construção das memórias vai muito para além do ouvir, cria ambientes, sensações, sentimentos que viajam no tempo e que influenciam o pensamento e o reviver de memórias vívidas que permitem regressar constantemente ao passado e, no caso específico destes jovens, à terra natal. Eyerman (2004) conceptualiza a memória como um mapa cognitivo individual e coletivo, que orienta para quem são, porque estão onde estão e para onde vão, ou seja, o cerne da identidade.

Estava muito feliz nessa altura, gostava demasiado da minha escola e era o meu horário todo que tinha no Afeganistão, a música e o facto de ir todos os dias (Basit, 17, piano, harmonia e composição)

Quando comecei a fazer música, era uma criança, mas sei que a música mudou a minha vida, a minha família foi assim que viram a música, mudou tudo, acho eu. Sim, a música mudou muito a minha vida, porque antes eu estava a estudar matemática e outras disciplinas, mas depois disso entrei num mundo diferente, como a música, cores diferentes que se podem ver com a música (Sevinch, 19, violino)

Alguns dos jovens foram os primeiros a ter uma educação musical na família, mas há muitas referências a familiares músicos, sendo mesmo tradição a passagem de conhecimento de geração em geração, facto importante quando foi analisada a memória e a importância na manutenção da identidade durante a diáspora. Robin Cohen (1997) foca como a tradição musical do país de origem assume uma importante missão de reconfigurar a identidade ao

longo da diáspora, como um constante regresso ao passado para lembrar quem são e celebrar a sua própria sobrevivência às dificuldades que viveram, ao analisar o contexto de migrantes das Caraíbas na Europa, à semelhança do que foi observado na atividade artística da ANIM. Istvandity (2019) reforça ainda que as primeiras memórias musicais são influenciadas pela família, mais especificamente dos pais ou tutores, ou seja, o consumo de música inicial é uma experiência social, mais comumente associado aos parentes mais próximos. Unir estas duas ideias contribuem para a reflexão sobre o porquê do peso que a música tem na vida destes jovens. A aprendizagem de um instrumento foi descrita como uma herança de pai para filho como uma forte prática na cultura afegã (Baily, 2017), mas a maioria dos jovens entrevistados aprendeu o instrumento que toca atualmente na ANIM, exceto um dos jovens entrevistados que aprendeu um novo instrumento quando veio para Portugal, mantendo a educação e performance com o que tocava no Afeganistão.

Primeiro, somos uma família grande e em toda a minha família há músicos e também comecei a escola e a primeira classe noutra escola até ao terceiro ano. O meu pai ensinou-me tabla quando eu tinha 5 anos e os meus irmãos também aprenderam no ANIM (Emad, 16, tabla e fagote)

Tinha uma paixão por isso, porque o meu pai comprou-me uma guitarra antes de eu entrar no ANIM. Estava a praticar a minha voz de cantor, mas não na escola, com o meu pai (Nijat, 19, guitarra e canto)

A partir dos contributos de Tia DeNora (2000, 2013, 2021), podemos mencionar que parte dos jovens entrevistados refere como a música assume um papel regulador dos seus sentimentos, emoções e estados de espírito, e como recorrem a vários géneros musicais para lidar com o que experienciam no momento. Uma constante nas entrevistas é a narrativa da situação social difícil que vivam já antes da diáspora, dado os constantes conflitos sociais e políticos no Afeganistão e a complexa relação entre músicos e religião (Baily, 2008), associada à pobreza e situações complexas, como analisado anteriormente, sendo que a maioria dos jovens lidava diariamente com um contexto de vida difícil, com a necessidade de encontrar um refúgio para enfrentar os desafios do dia a dia e a música surge nas narrativas neste papel, onde “as expressões estéticas, sejam elas imagéticas, performáticas ou musicais, se destacam enquanto modos diferenciados de enfrentamento das adversidades” (Guerra, 2022c: 34).

Gosto de todo o tipo de música, porque a música é como o estado de espírito. Se estamos tristes, temos milhares de músicas, músicas de tragédia, muita música, quando estamos felizes temos milhares de músicas para estarmos felizes, em todas as situações temos música, especialmente em países como Portugal e outros países, não sei, mas no Afeganistão temos música muito trágica, com letras muito significativas, por isso gosto de todos os tipos de música, é como se pertencessem a situações (Basit, 17, piano, harmonia e composição)

O que me leva a gostar de música clássica é o facto de pensar que o modo da minha vida, a forma como vivo, é uma forma clássica. Por exemplo, quando estávamos no Afeganistão, costumávamos ler muito livros, escrever muito, era uma coisa clássica. Quem fez este tipo de coisas, ler, escrever. Este tipo de coisas eram os meus tios, eles diziam que devíamos ler, que devíamos saber muitas coisas sobre o mundo, coisas diferentes sobre música e muitas outras coisas, e acho que são coisas como essas que me fazem gostar de formas clássicas (Farida, 14, violino)

Sinto-me mais confortável, tenho a mente aberta para não ter medo ou pensar em muitas coisas ou concentrar-me numa coisa que não é boa para mim, e a música mudou a minha maneira de pensar, posso mudar para outras coisas (Siar, 19, saxofone)

Quando a tragédia atingiu o país em agosto de 2021, os estudantes viram a escola ser tomada pelos Talibã, responsáveis por impor o silêncio e encerrar a atividade musical por completo, com a decisão de destruir o património instrumental e fechar as portas aos estudantes. Na sua vida privada, segundo os relatos, os jovens e as suas famílias foram assaltadas por um medo profundo que os forçou a esconder ou destruir qualquer prova de que na casa viviam músicos, como testemunhado próprios. Nas entrevistas, os jovens relataram os momentos de terror que eles e as famílias passaram pela pressão que o regime impôs na proibição de qualquer manifestação musical.

Quando os Talibã chegaram, tive muito medo: não posso ir à escola, não posso tocar mais música (Farida, 14, violino)

Estava tão relaxado porque não me apercebi naquele momento e, passado algum tempo, após horas ou talvez um dia, vejo o que está a acontecer neste momento. Fechei-me em mim próprio, eu e a minha família, estava muito assustado, estava a pensar o que fazer os meus instrumentos, pô-los debaixo do chão, fazer com que parecesse uma sepultura, para que qualquer pessoa pudesse ver, mesmo os vizinhos, não tínhamos confiança em ninguém, porque alguém lhes dizia “há um músico a viver aqui (Nijat, 19, guitarra e canto)

Trouxemos a partitura e procurámos o coro e pusemos a gravação a dar e a nossa família disse “O que estão a fazer, deviam ir para dentro, não deviam tocar música porque os Talibã retomaram o poder no Afeganistão, estão em Cabul! Por um segundo, senti que estava a morrer, não tinha sentimentos, os meus sentimentos estavam perdidos (Zohra, 14, trompete)

Primeiro, quando os Talibã chegaram ao Afeganistão, eu vi-os e o meu pai disse: “Hoje já não podes tocar por causa deste tipo de coisas” e eu perguntei: “Porquê? E o meu pai disse: “Quando tocamos é muito difícil”, ele disse: “Não podes tocar mais” e também disse: “Enquanto os Talibã continuarem a proibir, não poderás ver mais tabla, não podes tocar mais”. Eu pensei ‘Oh, o que é que eu faço?’ e durante 5 ou 6 meses não toquei tabla, não aprendi nada, só via os Talibã e só via as notícias: ‘Oh, amanhã vou tocar, não, depois vou tocar, não’ e depois, durante 6 meses não toquei, não só eu, mas toda a minha família (Emad, 16, tabla).

Mesmo antes de agosto de 2021 já se sentia insegurança em ser músico, dado a forte presença da religião na vida da comunidade (Baily, 2017), que culminava numa rejeição de parte da população ou incompreensão da necessidade ou gosto de aprender música, sentida por alguns dos jovens, apesar de não os ter impedido de prosseguir os estudos na escola de música.

Às vezes era difícil estudar violino, porque os meus vizinhos, alguns deles, por serem muito religiosos, diziam: “Porque é que tocas música? O que é que isso significa realmente, música, porque é que eles vão para a escola de música. Graças ao apoio da família, senti-me forte e continuei a tocar música (Farida, 14, violino)

Os meus pais não queriam que eu fosse para uma escola de música, porque no Islão a música é haraam (proibida) e os afegãos não gostam, a maior parte deles são muito religiosos, por isso não gostam de música. Mas eu convenci os meus pais (Gulalai, 25, sitar)

Era necessário ir mais longe na compreensão do impacto que aprender música alcançou na biografia destes jovens e como se incorporou na sua rotina. As respostas não só culminaram numa expressão comum, traduzida como “A minha vida mudou”, sempre com uma conotação positiva, traduzida em duas perspetivas mais presentes em todas as narrativas, um desempenho pouco positivo na escola nas disciplinas do ensino tradicional que melhorou quando ingressaram na ANIM e, no caso específico das meninas, um sentimento

de liberdade e de segurança, pois era permitido que não cobrissem a cabeça e as aulas eram mistas, ou seja, ambos os géneros eram tratados como iguais, um dos ensinamentos mais acarinhados na escola e uma das missões que o seu Diretor, Doutor Ahmad Sarmast, associa ao seu projeto.

Sentia-me livre porque ia para a escola de música, estudava, estava com a minha família, aprendi o significado de liberdade (...) Tinha de usar um lenço quando ia para a escola, mas quando vim para a escola de música tudo mudou para mim, o significado de muitas coisas, compreendi o significado da música, o que é a música (Farida, 14, violino)

Fiquei muito feliz, porque era a única escola de música no Afeganistão. No início estava tão entusiasmado por começar a tocar música e quando comecei a minha vida mudou completamente, muito, muito mesmo, não sei como explicar mais (Zeenat, 16, violoncelo)

A música tornou-se parte da sua identidade e o centro da sua rotina no Afeganistão e a ANIM uma segunda casa para os seus estudantes, como é possível entender na narrativa dos entrevistados, pois a música possui uma força unificadora, capaz de criar conexões entre diferentes grupos sociais (Lenette & Sunderland, 2016) e de potenciar a criação de laços sociais, motivado pelo trabalho colaborativo potenciado pela produção musical (Vougioukalou *et al.*, 2019).

Nas entrevistas, quando abordada a temática da proibição imposta pelos Talibã, a comoção é notória nos jovens, que apresentam a sua história com dificuldade, mas com coragem e determinação em narrar os acontecimentos e expor a sua experiência profunda, sendo comum a formulação de um realidade dolorosa e de confusão de sentimentos e emoções, caracterizados por alguns dos jovens como um sentimento de vazio, com referências o surgimento de problemas do foro depressivo, com consequências que se manifestam atualmente. No caso das raparigas, a mudança foi ainda mais impactante, pois foram proibidas de estudar (dada as idades as jovens entrevistadas ser dos 14 aos 25, representam parte da faixa etária da população feminina que não podiam ingressar na escola a partir do 6º ano), entre outras imposições que atacam gravemente os direitos das mulheres no Afeganistão.

Os jovens descreveram que no dia em que tudo começou, as pessoas corriam nas ruas, o trânsito para o aeroporto intensificou-se, descreviam um cenário caótico e quem tentou

chegar à escola de música para ir buscar os instrumentos, não conseguiu. Quando questionaram a família sobre o que estava a acontecer, não conseguiam compreender o que significava a música ser proibida.

Chorei muito, quando soube que os Talibã estava a chegar, e um dia, numa hora, a nossa vida mudou completamente e eu não posso ir à escola, não posso estudar música e fiquei muito zangada, e estava sentado sem fazer nada e estava a falar com a minha família, o que tenho de fazer?” O meu avô apoiou-me muito, para estudar música e dizia, espera, espera. Hoje é assim, mas amanhã não é assim. A vida não é como uma linha reta, é sempre diferente, vai mudar outra vez e depois os Talibã vão sair do Afeganistão. No passado era assim, os Talibã vinham e depois iam”, tentavam acalmar-me, tem calma, não chores (Zeenat, 16, violoncelo)

Quando me apercebi que estava tudo parado, que não podia tocar música, fiquei a pensar, o que é que vou fazer depois, se não estou a tocar música, o que é que vou fazer, não conseguia pensar, não havia nenhuma ideia para eu fazer outra coisa, porque eu passava o tempo todo, nos últimos anos que passei, era tudo na música, não conseguia chegar a outras disciplinas como a matemática para ir para outras escolas (Nijat, 19, guitarra e canto)

Quando os Talibã chegaram, tive muito medo, não podia ir à escola, não podia tocar mais música. Os Talibã começaram a destruir todos os instrumentos e a escola foi proibida (Farida, 14 anos, violino)

Perdemos tudo, a música, na verdade eu tinha os meus instrumentos musicais em casa, escondi alguns deles, porque havia o perigo de eles irem lá a casa verificar. Eu estava a sentir que perdi tudo, no momento em que todos os lugares estavam fechados, especialmente a escola estava fechada, não posso tocar música, não posso ir ao futebol, e eu estava, o que devo fazer agora? Não tenho nada para fazer agora, porque toda a minha vida era música, na escola de música, vinha para casa tocar música, ia para a escola, aprendia música. Era um peso nos meus ombros. Todas as pessoas perderam a sua liberdade (Basit, 19, piano, harmonia e composição)

Quando os Talibã tomaram Cabul, nesse dia eu estava na escola, estávamos a gravar uma peça, depois disso saímos da escola e fomos para casas seguras, porque eu estava num orfanato, era perigoso para as raparigas. Estive lá durante um mês sem sair ou ver o exterior. Foi muito difícil para mim, claro que tive alguns problemas, tanto mentais como físicos (Sevinch, 19, violino)

Tia DeNora enquadra a música neste patamar com o seu conceito de *Technology of the self*, onde explora a forma como a música assiste a autorregulação, potencia a

compreensão de sentimentos e emoções, tal como a interpretação do mundo social e da interação com os outros. Ao serem confrontados com uma realidade sem a música, uma constante nas suas vidas, apenas com recurso à audição de gravações, os jovens demonstraram uma profunda sensação de desmotivação e o receio de uma vida sem rumo, sem sentido. No que se refere à questão das bandas sonoras escutada pelos jovens após esta nova realidade não sofreu qualquer alteração, mantendo-se o mesmo perfil de género musical, música tradicional e clássica afegã, iraniana e indiana, com algumas referências à música clássica ocidental e, em menor quantidade, pop, rock e rap, mas com maior intensidade visto ser a única forma de continuar a ter a presença da música, mas apenas em privado, visto que ouvir música era também proibida (mesmo na televisão e rádio), assumindo ainda com maior intensidade um papel de asilo para enfrentar a realidade e tentar reformular a realidade com uma sensação de controlo da esfera privada (DeNora, 2013).

8. Resistir ao silêncio

Após um período de poucos meses nesta rotina, a ANIM conseguiu retirar do país os jovens da escola, em primeiro lugar no Qatar e depois Lisboa e finalmente Braga e Guimarães, onde enfrentam os desafios que a integração impõe aos migrantes e refugiados, desde as barreiras da língua a problemas como discriminação, falta de emprego e instituições ineficazes na resposta às necessidades (Nasr & Fisk, 2018), tornando-se premente a criação de formas de enfrentamento da nova realidade (Bailey & Collyer, 2006), o que no caso destes jovens se processa através da sua atividade musical. No início, no decorrer da diáspora experienciaram condições de habitação muito diferentes, sendo que no Qatar viveram em moradias (Mariana refere que viveram na cidade olímpica), em Lisboa no Hospital Militar, que se tornou “um campo de refugiados improvisado” e em Braga vivem todos em condições diferentes. O processo de integração começa a revelar dificuldades quando o movimento constante e a necessidade de adaptação a ambientes diversos, o que obrigou os estudantes a mais um desafio para além do processo de assimilação da sua nova condição de refugiados, em idades muito jovens.

Onde eles estavam não era de todo ideal, e não tem a ver com condições. Tem a ver com aconchego, de não haver pessoas, ou seja, havia uma equipa muito pequena para cento e tal membros, eram 150 membros, contando com os professores e as famílias dos professores, só no hospital, porque havia depois pessoas que estavam noutros centros de refugiados, o CPR (Centro Português de Refugiados), outras associações, ou seja, havia uma pessoa que creio de seis pessoas para 150 pessoas, cuja missão deles era só prestar auxílio de emergência, ou seja, eles nem estavam equipados em termos de competências, para começar uma integração. Portanto, os jovens estiveram nove meses à espera que a integração começasse. Mas também tinham uma coisa boa que normalmente as pessoas que requerem asilo não têm, que é informação. Eles tinham noção o que é que tinham direito, o que é que havia, porque nós também éramos muito verbais, o Doutor Sarmast era muito verbal (Mariana)

Para além das dificuldades de acolhimento, é também apontado o facto de que o processo de enfrentamento ser um obstáculo para o estabelecimento de relação com a comunidade, mesmo com as pessoas que trabalhavam diretamente com eles nesta fase.

No início a relação era muito complicada, eles estavam tristes com a situação e os jovens não conseguem, também não têm maturidade suficiente, nem emocional, não têm maturidade suficiente para perceber, ok isto não é um problema, isto foi a solução. Portanto, eles saem do Afeganistão, estão em condições que não queriam, estão num registo que não queriam, têm saudade dos pais, têm doze anos, têm as primeiras menstruações, têm as primeiras paixonetas, têm liberdade pela primeira vez a cem por cento, foram do oitenta ao oito, portanto aprender a gerir isso, aprender a não ter horários, ou seja, eles tiveram de crescer muito rapidamente (Mariana)

Nesta fase, a música surgia como forma de enfrentar a nova realidade, sendo a única presença constante desde que saíram do Afeganistão, e, como tal, uma forma de resistência e luta (Martiniello & Lafleur, 2008) contra os sentimentos negativos (Istvandity, 2019) resultantes das dificuldades de integração. Cantar, dançar e tocar os seus instrumentos (quando e quem tinha acesso), em comunidade, era a forma de partilharem e se ajudarem mutuamente a enfrentar os obstáculos que sentiam na fase inicial de asilo, assumindo aqui uma ação de contestamento da sua realidade (Martiniello & Lafleur, 2008), de ação contra a dificuldade de integração, uma forma de “ativismo”, na procura de uma voz e de reclamar os seus direitos (Raposo, 2015). À imagem de projetos como West-Eastern Divan Orcherstra e Silk Road Ensemble, os jovens da ANIM manifestaram a sua presença com a música e comunicavam com a comunidade através da interpretação de música afegã, com a educação da população para a tradição instrumental afegã, com a apresentação em concertos como o do dia 1 de outubro de 2022 em Lisboa, no âmbito do Festival Jovens Músicos, onde se criou uma ponte entre arte e discurso político-social, de resistência, com a exposição de uma linguagem musical alternativa ao habitual (Guerra, 2021a, 2021b) no cenário artístico português e,

“é a partir desta ponte que emergem dinâmicas como a ação, a intervenção e a expressão face a opressões e a desigualdades que são socialmente construídas e instauradas” (Guerra *et al.*, 2021: 5).

O período passado em Lisboa, num total de nove meses não é destacado nas entrevistas, sendo apenas referido que as condições em que viviam eram difíceis e que o contacto com a comunidade era quase inexistente, tal como o acesso a instrumentos e a própria escola não forma imediatas, o que levou algum tempo a acontecer. Basit, jovem de 19 anos, descreve o que sentia quando estava em Lisboa:

Eu tinha 15 anos, por isso para mim era algo muito, muito novo. Nova língua, novo país, longe da família e não sabia o que ia acontecer, para onde ia. Eu era como uma criança, não sabia o que fazer, tudo era novo para mim. Não sabia a língua, agora falo inglês, não perfeitamente, mas naquele momento, não era bom, só sabia dizer o meu nome, só pensava O que devo fazer? Se ficar doente, o que devo fazer se precisar de alguma coisa. Não tenho o meu pai nem a minha mãe, só tenho os meus amigos, mas eles estão na mesma situação que eu (Baset, 19, piano, harmonia e composição)

É importante refletir que esta fase decorreu no final de 2021 e 2022, quando as consequências da pandemia causavam ainda um impacto significativo por todo o mundo, o que naturalmente contribuiu com maior intensidade para criar obstáculos a uma tentativa de integração, razão pela qual a música se torna um refúgio, um discurso de enfrentamento, uma forma de ativismo.

8.1. Braga

Na abordagem à fase de chegada às comunidades onde vivem atualmente, procurou-se compreender como lidaram com o novo país, o início de uma nova fase da vida e entender como se desenvolve o processo de integração no meio escolar e social, assim como entender qual o papel da música, nas suas duas dimensões mais proeminentes, pedagógica e performativa, com o centro na conceptualização que

“a música pode ser um meio poderoso de integração social, mas também de participação, de apropriação da cidade, de reconstrução identitária – sendo a face visível de expressividades (i)legitimadas pela sociedade hegemónica, mostrando resistências simbólicas e social de elevo, transformando-se em competências sociais, profissionais, culturais e juvenis. Fonte de libertação e afirmação identitária” (Guerra, 2022a: 6).

Na análise das entrevistas, o sentimento que mais prevalece é que não há interesse dos jovens portugueses em criar uma ligação, sendo apontados duas razões principais, a língua e a falta de interesse em desenvolver um diálogo bilateral. Este sentimento de isolamento e de não pertença pode ser uma presença constante na vida de um refugiado (Baily & Collyer, 2006). O aparente desinteresse é apontado como uma possibilidade de timidez e também diferenças culturais, ou seja, os jovens afegãos apontaram uma característica que pensam ser comum dentro da comunidade, especialmente nos jovens colegas de escola, que é falta de competência em dialogar. Mais uma vez, é importante relembrar a bilateralidade do processo de integração, no sentido que não só os jovens refugiados necessitam de se adaptar, mas os estudantes da

comunidade devem ser preparados para a nova realidade e como tal, compreender que o reconhecimento da identidade dos jovens refugiados, como parte de uma sociedade multicultural, é uma necessidade incondicionalmente humana (Rockefeller, 1994), com lugar para um crescimento contínuo em conjunto.

“Os resultados sugerem que a cultura é muito mais do que um conjunto de ideias e valores. Em sintonia com dados prévios de literatura, a relação entre cultura e estrutura social não podem ser caracterizadas como uma homologia simples, mas como um processo de (re)construção contínua, onde as identidades diversas e plurais emergem” (Guerra et al, 2016: 3)

É importante referir que no contexto específico do conservatório, ou seja, do Ensino Integrado, existe uma diferença de idades, sendo que no 10º ano, frequentado pela maioria dos jovens neste regime de frequência, encontra-se diferenças de três a quatro anos de idade, algo significativo nesta faixa etária. No caso dos jovens em regime articulado, as idades eram mas mesmas ou com pequenas diferenças, apenas um ano.

A compreensão da existência de pontos de contacto culturais pode ser uma forma de aproximar estes jovens (Baily & Collyer, 2006) e o desenvolvimento de formas de desenvolver a linguagem é permenente. A maioria do currículo escolar depende da compreensão da linguagem, não só falada, mas escrita, sendo a música a linguagem comum a todos os alunos (Gross *et al.*, 2021).

A comunicação com os alunos portugueses era difícil porque nós não falávamos português e eles não falavam inglês muito bem, por isso era como se estivéssemos apenas a passar uns pelos outros. No terceiro período, começámos a dizer, olá, como estás? Como estás? Adeus. O meu colega de trompete na escola, ele nunca fala (...) em três anos só me fez uma pergunta. Na orquestra, a primeira vez que fui, senti-me assim, mas habituei-me, porque não há nada para falar (Zohra, 14, trompete)

Quando cheguei aqui, só queria começar a comunicar com eles, queria também conhecer a língua portuguesa com eles, mas pelo que vi eles não são muito sociáveis, para ser sincero. E eu estava sempre a tentar, mas no dia a dia era só olá, olá, olá” mas depois, não interessa. Sim, fiz alguns amigos, mas agora hoje em dia estou a ver que não preciso de os ter porque esforço-me muito para ter uma boa comunicação com eles, mas pelo que tenho visto, se eu fizer 50% de esforço, eles também precisam de o fazer. Mas quando não vejo qualquer resposta da parte deles, é por isso que decidi estar talvez com os meus amigos afegãos (Nijat, 19, guitarra)

No primeiro dia, foi um pouco complicado para mim e para os meus amigos porque estávamos num sítio novo, numa escola nova, com pessoas novas, tudo novo e agora gostamos da nossa escola,

estamos na escola o dia todo. Tenho alguns amigos, mas não os melhores amigos, só para o “Olá” e essas coisas. Quero ser amigo de toda a gente, gosto de conhecer toda a gente, gosto de falar com toda a gente para os conhecer e eles me conhecerem. Mas eu tento muito, quando tento e falo com eles, eles só respondem à minha pergunta, só isso, era muito aborrecido para mim, e faço perguntas, perguntas e eles só respondem, é por causa disso, que eu venho para os meus amigos e eles são os melhores para mim (Samir, 16, viola)

No contexto de sala de aula, os alunos do Ensino Artístico experienciam dois ambientes diferentes, aulas de grupo (turma, pequeno grupo em aulas de apoio, orquestra, ensemble, música de câmara e coro) e as aulas individuais de instrumento, apenas com um professor. A maior dificuldade sentida na comunicação é nas aulas de turma, onde o discurso é mais fluído e onde escasseia tempo e estrutura para comunicar noutra língua com mais atenção, apesar de haver referências a professores explicarem em inglês aos jovens que não compreendiam a aula. A multiculturalidade na escola foi tema em várias atividades escolares, como no 25 de abril, onde alunos de várias nacionalidades cantaram a canção *Grândola Vila Morena* em conjunto, enquanto recitavam poesia, a criação de pequenos momentos teatrais em português, os alunos estrangeiros têm uma disciplina de Português Língua Não Materna, parte do currículo escolar e no caso dos alunos afegãos, apoio em disciplinas do currículo escolar onde demonstrem dificuldades ou avaliação negativa. Na existência de uma separação, poderá surgir dificuldade na relação entre as duas identidades, dado que por natureza é criada uma lacuna na aproximação entre os jovens, porque aprender uma língua não é apenas através de aulas onde apenas se aborda teoria, nem apenas de diálogos pouco elaborados, mas num cruzamento entre ambas (Taylor, 1994).

Na verdade, eles não falam connosco, nós dizemos, olá, como está, só isso, mas não falamos muito, por isso é que não falamos muito bem português. Se tiveres muitos amigos portugueses, podes falar com eles, mas nós falamos com os nossos colegas de orquestra como se fossem portugueses, como se eu não fosse afegão ou ele não fosse ou ela não fosse portuguesa, é assim na música. E noutras disciplinas, quando vou sentar-me, o professor diz muita coisa em História e eu não percebo, se traduzir, consigo perceber um pouco, e os exames são difíceis. Com os alunos portugueses não falamos muito, queremos falar, mas acho que eles não querem falar. Eu acho que não é que eles não queiram falar, acho que é a língua, se eu falar muito bem português, podemos falar uns com os outros. Na aula, quando não percebemos alguma coisa, perguntamos-lhes, eles são como amigos, respondem à nossa

pergunta, em algumas aulas sentamo-nos com alunos portugueses, para conversar, para sermos amigos. Fora da aula, estou com amigos afegãos (Zeenat, 16, violoncelo)

O ano passado tinha amigos, a partir de agora não falo e eles não falam comigo, a partir de agora. No Conservatório (Guimarães) tenho amigos, continuo com a amizade deles, quando preciso de ajuda, eles ajudam-me, muito bem, não tenho problemas, só na escola (Ensino Secundário) é que é difícil, por causa da cultura, eu não sabia muitas coisas sobre a cultura e as relações entre os portugueses e por isso cometo muitos erros para compreender ou para aprender como continuar, como falar ou perguntar a alguém sobre algo que talvez seja pessoal para si (Siar, 18, saxofone)

O nível de comunicação não ultrapassava a dinâmica de uma curta saudação segundo a maioria dos jovens entrevistados, que afirmam tentar mais do que uma simples interação, mas sem sucesso. Sendo esta a dinâmica com os colegas na escola, onde passavam a maioria do seu tempo, sentiam que era natural que seria melhor para si estarem apenas com os amigos afegãos, com quem comunicavam sem barreiras, nem linguísticas, nem relacionais.

8.2. Na escola e comunidade

Na questão da falta de uma relação mais próxima com os colegas portugueses, o maestro tem uma perspetiva que os jovens da ANIM partilham e demonstram quando é referida sua integração na escola.

Sei que eles ainda sentem, de haver aqueles grupinhos e que ainda não estão 100% integrados, mesmo na vida escolar, por causa da barreira língua, os portugueses são comodistas, não só portugueses, toda a gente é comodista, eu prefiro estar a falar português contigo do que estar a pensar no que vou dizer em inglês com uma pessoa que está aqui ao lado. Automaticamente vou para quem está mais perto a nível cultural. É o que lhes digo, o problema aqui não é serem afegãos, é a língua, se vocês falarem melhor português, se investirem mais nisso, o cruzamento e a ligação entre vocês e eles vai ser uma coisa muito mais natural. Pode não ser bem uma discriminação cultural, racial que pode estar a acontecer, é o facto de sermos comodistas (Tiago)

Mariana apresenta uma perspetiva em relação à integração, mas desta vez focada na comunidade fora da escola, visto ter uma visão mais global da interação com os jovens para

além dos colegas e professores e por ser um apoio em muitas questões relacionada com a habitação, trabalho, compras e manutenção da casa e outros assuntos da rotina diária.

Os membros adultos da comunidade estão todos a trabalhar, têm uma boa relação, mesmo, com o local de trabalho e as pessoas. A questão da imigração é uma questão que tem estado muito em cima da mesa, não só da migração, porque eles são migrantes obviamente, mas também muito especificamente, requerentes de asilo. Há vários níveis de formação, se as pessoas estão informadas, pouco informadas, isso pode gerar algumas situações (Mariana)

Esta análise baseia-se numa situação real em que, por motivos de respeitar o anonimato das pessoas envolvidas, Mariana descreve como o chefe de uma pessoa que integra a ANIM, afirmou que as pessoas refugiadas tiravam o dinheiro aos portugueses, ao qual a pessoa em questão pediu desculpa à entrevistada, que se viu obrigada a explicar que não era a realidade, ou seja, o nível de conhecimento da comunidade e da pessoa migrante/refugiada surge como possíveis barreiras a uma integração plena: “há relações muito bonitas que se estão a estabelecer, como por exemplo com os taxistas” (Mariana).

E Mariana continua: quando descreve que são a quem recorrem quando os ensaios acabam tarde ou sempre que necessitam de transporte, como já partilham música e há um grande à vontade entre eles e os jovens, consequência também da boa educação de que os jovens da ANIM são detentores criando laços mais fortes, dessa forma.

Efetivamente, eu acho que os miúdos são, portanto, não estou a falar da escola e os conflitos que possa haver com os jovens da idade deles, mas assim em geral, são bem tratados. Houve já conflitos, houve, mesmo fora da escola. Mas nós explicamos aos jovens que devem mesmo ignorar e eles também são recatados, já perceberam. Mas eles passam grande parte do tempo na escola (Mariana)

No contexto escolar, Mariana explica sucintamente que devido ao abandono imediato da escola após o reassumir do poder dos Talibã, sem poder levar consigo processos, instrumentos nem outro material, as equivalências que poderiam ter para ingressar na escola em Portugal não tinham como ser provadas, logo, a atribuição de turmas foi definida por idades, o que pode ter resultado em dificuldades na escola devido à possível discrepância dos currículos em cada país e barreiras na interação com os colegas. Mariana reflete ainda na

forma como as escolas decidiram integrar os alunos afegãos, que resultaram em três situações diferentes, nas escolas secundárias (Braga e Guimarães) isolaram-nos em turmas sem alunos portugueses, com o *intuito de dar total acompanhamento, não sendo inseridos de imediato com alunos portugueses e não sendo inseridos nas disciplinas todas*. Nas outras duas escolas, básicas, ou seja, 2º e 3º ciclo, houve duas abordagens. Numa delas aconteceu, descreve Mariana:

o oposto, não só foram integrados numa turma quase na totalidade, obviamente que as avaliações eram diferentes, o acesso aos conteúdos era feito de forma diferente, materiais de suporte, mas eles foram logo integrados com os jovens portugueses (Mariana)

A outra escola optou por um regime que bebia das duas fontes, onde *eles estavam integrados, não tinham as disciplinas todas, este ano já tinham. Logo no primeiro ano há já aqui resultados*, elabora Mariana, e expõe que nas escolas onde os jovens estavam nas turmas com os pares portugueses, *tiveram muito maior aproveitamento*. No primeiro caso, ou seja, na decisão de criar uma turma específica com os jovens afegãos, afirma que os “alunos reprovaram quase todos e agora muitos deles vão repetir o décimo ano, após o segundo ano de secundário” (Mariana).

Mariana alerta para uma situação que, segundo os dados recolhidos das avaliações das escolas, o isolamento, apesar da justificação ser um apoio reforçado para se integrar os alunos afegãos, possivelmente dificultou a integração na comunidade escolar, enquanto os outros jovens tiveram mais espaço para que se criasse esse ambiente. No entanto, ao revisitar os dados colhidos nas entrevistas, mesmo assim as barreiras existiam em termos de comunicação extra sala de aula, onde o sucesso na avaliação foi mais notório. Frisa ainda outro ponto que não pode ser esquecido, o facto de haver duas constantes na integração, neste caso, dos jovens refugiados e os jovens da comunidade de acolhimento.

Também há a integração dos jovens portugueses. Os jovens portugueses também, ainda por isso são miúdos, portanto também vêm miúdos que não são daqui, falam uma língua diferente, “quem são? Se eu lhes dizer x, eles não vão entender”, ou seja, também é importante que se permita que haja um espaço seguro para que os jovens consigam interagir, não só por questões de treinar português (Mariana)

Pensando ainda na bilateralidade do processo de integração, na entrevista aos dois membros portugueses da ANIM foi abordada a necessidade de os mesmos experienciarem de se integrar numa nova comunidade, se bem que numa perspetiva profissional, mas mesmo assim com muito investimento da sua vida privada. Mariana Bernardo conheceu a ANIM bastante cedo, quando chegaram a Portugal, o que permitiu que acompanhasse de perto o início do processo de integração até à atualidade. Na sua experiência, a sua própria integração passou por muitas fases, sendo o início complicado,

Não foi o meu primeiro contacto com pessoas de cidadania afegã, portanto eu acho que já fui um bocadinho com vantagem, em termos de saber meia dúzia de palavras, de saber o que gostavam de comer, o que é que não gostavam. A integração, a minha ligação aos jovens propriamente dita, o que é engraçado, começou, ficou muito mais intensa quando eles se mudaram para Braga, porque nos primeiros meses havia um ambiente de hostilidade, não para comigo, mas com o que lhes tinha acontecido e os portugueses acabavam por ser as pessoas que não proporcionaram as expetativas que eles tinham (Mariana)

Refere que o facto de serem muitos jovens quando tiveram de lidar com o abandono do país, sem a família e o receio do desconhecido, que isso os obrigou a crescer demasiado rápido para o que se associa normalmente à suas idades, lidar com os desafios próprios da idade, sem o apoio familiar e sem as condições de privacidade ideais.

Eles tiveram que crescer muito rápido e obviamente a minha relação foi um bocadinho mais na perspetiva racional. Depois as coisas começaram a fluir e evoluíram muito rapidamente (Mariana)

Mariana refere um concerto em específico, que sente que foi um ponto de viragem, mesmo para a comunidade, que sente ser um momento de viragem na relação,

O concerto de 1 de outubro de 2022, em Lisboa, teve um impacto muito, muito grande na comunidade (Mariana)

Numa perspetiva de Mariana, o que é que me custou? Uma coisa que me custa, não associada a eles, é uma coisa que me custa, mas que por acaso tive alguns episódios, que é a questão de género. Por exemplo, os jovens, quando viajamos, acho que não é uma questão de confiança, porque há confiança com os meus colegas, mas eu sou a única mulher. Portanto, existe esta imagem, é ela que providencia.

Só precisam de mim e às vezes quando eu digo, olha fala com o Tiago ou com o professor, eles ficam muito abismados, como é que eles podem ajudá-los. Eu acho que há aqui desafios, há aqui questões, mas toda a agente está a crescer, mas de resto acho que já existe uma relação (Mariana)

Este papel feminino é associado por Mariana ao que ela conhece das vidas familiares dos jovens, famílias grandes em que as mulheres são responsáveis por cuidar da família, da casa e de toda a rotina de manutenção da vida familiar. O maestro Tiago Moreira da Silva partilhou também a sua experiência no início do seu trabalho com a ANIM, com uma função diferente de Mariana, na direção da orquestra e como professor de direção na ANIM, para além de outros apoios musico-pedagógicos que providencia aos estudantes.

O início foi um choque, uma pessoa está habituada, pelo menos aqui em Portugal, a outro tipo de organização, a outro tipo de pensamento, outra forma de tocar, outro respeito por aquilo que está escrito nas partituras e os primeiros ensaios foi tipo, “Ok, estou no maior desafio da minha vida, como é que eu vou pôr esta orquestra a soar melhor do que soa?”, pessoal a tocar de uma forma que não estamos muito habituados a ouvir (Tiago)

Os desafios começam em primeira instância por encontrar uma linguagem comum entre ambas as identidades, desde o aspeto técnico-musical de tocar um instrumento à utilização das partituras de uma forma mais articulada entre diferentes interpretações e hábitos, como frisa o maestro durante a sua narrativa, mas visto como uma missão que classifica como “muito especial”:

Vai ser muito difícil. Mas senti carinho logo pelo que estava a fazer no momento, foi chegar ao carro, “Onde é que me fui meter?”, mas também sentir aquela responsabilidade de que isto vai ser um caminho muito longo, com resultados muito difíceis de obter, porque eles estavam muito formatados para trabalhar daquela forma (Tiago)

É de salientar um ponto referido na entrevista, a atividade não só de direção orquestral, mas como educador e pedagogo dos jovens estudantes, o que torna a orquestra muito mais do que um espaço de interpretação musical, mas sim um processo de aprendizagem cultural bilateral, que progressivamente cresceu para um entendimento comum, para um trabalho colaborativo.

Mesmo o cumprimento dos horários, o trazer lápis, o não usar os telefones. Era o caos, raspanete atrás de raspanete, todos os ensaios. Mas de alguma forma as nossas personalidades acabaram por fundir e por fazer com que a coisa corresse bem, inesperadamente, eu não achava que ia ser assim, nem sempre sou a pessoa mais acessível, sou um bocadinho mais reservado, mais tímido e exigente, e trabalhar com eles também tem feito mudar a minha maneira de pensar ou de agir, mas achava que ia haver uma barreira muito grande entre nós por ser uma pessoa um bocadinho mais fechada comparado com eles, que são dados uns aos outros, há uma relação muito próxima deles. Mas por alguma razão as coisas começaram a fluir e acabou por correr bem, mas foi o match perfeito, acho eu, as coisas começaram a fluir de forma muito orgânica, natural, e foi assim, estranho no início, aquele primeiro impacto, mas depois as coisas começaram a fluir aos poucos (Tiago)

O maestro refere que, tendo experiência com orquestra semelhantes à ANIM, no sentido da faixa etária e característica pedagógica, sente uma diferença muito grande em termos de respeito e educação,

Existe um respeito gigante, acho que é transversal a todos os professores que eles pelo menos tinham ou aqueles professores que eles têm algum respeito e algum valor, quando eles têm essa relação, eles acabam por respeitar imenso. Eu senti logo isso, por muito que eles falem ou demorem a parar, há sempre um enorme respeito por mim e é de alguma forma eles a valorizarem o trabalho que eu faço. Acho que nunca me senti tão respeitado e valorizado a trabalhar com orquestra jovens aqui em Portugal (Tiago)

Mas este respeito é fruto de uma relação alimentada por uma constante atenção, comunicação e proximidade com os jovens. Esta ideia comunga com a visão da comunidade e da comunicação entre as diferentes identidades que a compõem, em contraste com a narrativa dos jovens entrevistados, em que apesar de haver uma frágil relação com a comunidade, não se sentiam valorizados nem que havia espaço para dialogar nem estreitar laços, associado a esta falta de vontade em alimentar o espaço relacional.

É todo o contexto, também todo o trabalho que eles vêem que eu também ponho no projeto, que é uma coisa semanal que eu dedico à orquestra, mandar mensagens, preparar, falar com uns e com outros por causa dos arranjos, todo esse tipo de envolvimento acaba por trazer outros frutos, não é aparecer aqui às terças e aos sábados, durante a semana há sempre algum diálogo com eles. Isso vai ajudando a que haja mais ligação e que os resultados começam a aparecer (Tiago)

O maestro é também responsável pelos arranjos das peças para a orquestra e, questionado acerca dessa função que acumula na ANIM, reflete noutra característica especial, ideal para pensar a integração é a personalização de cada partitura ao jovem que a vai tocar, ou seja, a música é arranjada a pensar em quem a vai tocar.

Para toda a gente se sentir bem, é preciso muito cuidado, ao nível de arranjo, é preciso ter cuidado durante os ensaios, a saber o que se pode exigir de uns e de outros não, não é chapa cinco para toda a gente, nem nos arranjos nem nos ensaios, isso é um desafio (Tiago)

A perspetiva de quem orienta a orquestra possibilita a criação de uma ponte entre os desafios e as características da relação social na comunidade e a teia de conexões geradas em contexto de orquestra, nomeadamente na questão da individualidade vs. coletividade, ou seja, a orquestra, apesar de ser um grupo a interpretar o mesmo tema, é composto por várias identidades que, respeitando a sua individualidade, colaboram na construção de uma mensagem única, que representa todas as vozes que a compõe. O desafio na integração assume contornos semelhantes, procurar compreender e alimentar a individualidade do refugiado, mas na ótica de ser parte de um todo consonante.

Há pessoas que gostam mais de ter mais atenção na orquestra, há outros que não, outros gostam de fazer solos, outros não. Uma pessoa tem que saber a quem dá cada parte e qual é o papel de cada um também na orquestra (Tiago)

Um dos desafios colocados aos jovens nesta entrevista, foi o de refletir sobre os modos como a música interfere no plano da comunicação com os colegas, ao que as repostas referem como as aulas de música potenciam um canal de diálogo verbal e não verbal, perfil que se distingue das restantes disciplinas, mais concretamente, música de conjunto, orquestra, ensemble, que possui uma simbologia que estão inerentes à cultura e tradição desta prática comunitária, como por exemplo, a géstica que o maestro utiliza quando lidera a orquestra (Granier, 2019). Em geral, as aulas de conjunto permitem que a comunicação escassa entre os dois grupos tenha uma maior amplitude, alimentada pelos laços que a música cria entre colegas.

Agora é bom, há uma ligação, como se sentíssemos que estamos aqui e eles sentissem que estamos aqui, e estão a respeitar-nos, dizem que se precisarem de alguma coisa eu posso ajudar-vos (Farida, 14, violino)

Porque a música também faz a ligação entre as pessoas também. Então, por causa da música também aprendemos com os portugueses, os portugueses também aprendem connosco (Emad, 16, tabla)

Na verdade, agora estou feliz no Conservatório, tenho amigos, em toda a cidade, não só o Conservatório é como uma escola normal para mim, vou para a música de câmara, componho, agora é uma escola normal, tem algumas dificuldades (Basit, 17, piano, harmonia e composição)

Temos bons colegas de turma, boas raparigas e bons rapazes, que nos ajudam por vezes. Temos boas relações, na verdade sou amigo de alguns deles, de algumas raparigas (Sevinch, 19, violino)

Mariana Bernardo questionada acerca da perspetiva que tem da influência que a música na integração, assente na sua própria experiência em questões relacionadas com o estatuto de refugiado, partilha que acha que a música tem claramente uma força potenciadora da integração:

É a única língua que eles falam igual. É a única língua que eles têm em comum. Claro que há jovens que tocavam instrumentos tradicionais e até isso tiveram de reaprender (Mariana)

Mas quando aborda a relação entre os alunos, afirma que:

A verdade é que as amizades que fizeram foram amizades da orquestra ou de música de câmara, não foram alunos que partilhava aulas de Matemática ou Português. Os primeiros amigos que fizeram foram amigos da música (Mariana)

Menciona ainda outra dimensão do trabalho da ANIM, as *tours* que fazem pelo mundo.

Sempre que nós vamos atuar, obviamente que não temos uma string section gigante, é fixe ter um clarinete ou um obóe um bocadinho mais avançado para ser clarinete 1, oboé 1, portanto há pessoas que se juntam, ou da faixa etária deles, normalmente são alunos de conservatórios, alunos de nível de faculdade, às vezes músicos profissionais, ou seja, não só são de nacionalidade diferente, como são de faixa etária diferente e as amizades que eles criam é maravilhosa, aliás, continuam a falar com eles e a trocar mensagens, gostam e saem de lá a dizer “ai eu tenho tantas saudades do meu amigo de

violoncelo que provavelmente tem mais 40 anos que o jovem, mas está tudo bem porque ensinaram e partilharam e nos intervalos estão a tocar juntos e há miúdos que têm dificuldades em inglês também (Mariana)

O maestro Tiago Moreira da Silva baseia a sua opinião numa nova dinâmica que a orquestra enquadrrou no seu trabalho¹⁰, ao receber estudantes portugueses do Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga, lhe permitiu compreender como é importante a música a riqueza cultural, de diferentes identidades em colaboração.

Acho que a música é fulcral e não só entre pessoas da mesma cultura, mas do facto de agora termos alguns portugueses na orquestra, a longo prazo vai haver uma proximidade muito maior, porque as duas culturas vão começar a perceber-se um bocadinho melhor, porque começa a ser menos estranho para uma e para a outra os costumes, a forma de estar, a forma de ser, a forma de ver a música, como nos expressamos e eu acho que a música é uma linguagem tão comum a toda a gente que quebra barreiras muito facilmente (Tiago)

Baseada no trabalho de Alfred Schutz (1964), Tia DeNora (2013) denota que a prática de música em conjunto potencia o sentimento de construir algo que não é apenas *meu*, mas *nosso*, ou seja, o indivíduo, como parte de um grupo, toca a sua parte na performance executada por todos. O trabalho individual, o *eu* privado participa no exterior coletivo, e cada um desempenha esse papel. A compreensão desta dinâmica, segundo as palavras dos entrevistados, promove este sentimento de pertença e de missão em comum, o que facilita a comunicação. Na observação direta, esta realidade foi clara, nas aulas de orquestra havia comunicação, ainda que escassa e normalmente como consequência da necessidade de pedir material emprestado ou dizer o que ia ser tocado, não tanto uma conversa informal. Mas neste tipo de aulas práticas, não há muito espaço para diálogos extensos, visto grande parte da aula ser a tocar. Nos intervalos e mesmo ao sair das aulas de orquestra, onde os alunos têm por tendência conversar mais, os jovens afegãos observados não ingressavam nestas conversas e comunicavam apenas entre si, à luz do que se passa na prática musical, o refúgio no familiar e no coletivo (Cohen, 1995).

Mariana Bernardo reflete na dificuldade que poderá surgir na questão da comunicação com os colegas portugueses, apoiada na realidade do grupo de alunos afegãos

¹⁰ A inclusão de estudantes portugueses na orquestra decorreu após o período de observação.

ser grande o que se traduz na possibilidade de não se sentir tanto a necessidade de contactar com os outros colegas.

Estes jovens têm-se uns aos outros. Portanto, tem muitas vantagens, ou seja, têm com quem celebrar o Eid, têm com quem rezar e com quem desabafar, mas também têm com quem discutir, eles são os primeiros a discutir uns com os outros e obviamente que no contexto escolar, quando há uma grande comunidade de pessoas que conheces e nem estás inserido num turma, é complicado. Se os jovens tivessem separados, mas não se conhecessem...mas agora conhecem-se, acabam por manter o mesmo registo (Mariana)

A investigação desenvolveu-se no contexto escolar dos jovens músicos, inicialmente com o objetivo concreto de avaliar o ambiente onde passavam a maioria do seu tempo, mas numa das questões colocadas na entrevista, a educação surgiu como um tema preponderante na análise do poder da música na ótica dos entrevistados e associada a uma dimensão de resistência e de proteção identitária da cultura afegão.

8.3. O futuro em aberto

Ao ser abordado o possível regresso ao Afeganistão, que no geral dependia da retirada dos Taliban do poder, todos os jovens responderam que sim, sem dúvida, mas com objetivos diferentes. Destacam-se três razões principais, o reencontro com os familiares e amigos, o voltar a ver a terra mãe e a missão de ensinar música às crianças e jovens no Afeganistão, que se vivem privadas desse direito fundamental. O direito e o respeito pela educação e pela escola é um tema constante nas entrevistas, aliada não só ao seu percurso escolar e performativo, mas como uma garantia para a sobrevivência da sua identidade cultural e do seu país, uma forma de resistência ao silêncio e a luta contra os crimes cometidos contra os direitos das mulheres e o direito a uma identidade musical e artística.

A investigação desenvolveu-se no contexto escolar dos jovens músicos, inicialmente com o objetivo concreto de avaliar o ambiente onde passavam a maioria do seu tempo, mas a educação surgiu noutra dimensão, na análise do poder da música na ótica dos entrevistados e associada a uma dimensão de resistência e de proteção identitária da cultura afegão, quando assumem que têm uma grande responsabilidade, de ensinar música quando o Afeganistão for livre novamente.

Como analisado anteriormente, a música tem uma forte presença na vida cultural afegã, descrita pelos jovens como uma constante em todos os acontecimentos importantes, nomeadamente na sua biografia, casamentos, aniversários, festas de família e no dia a dia, e é de extrema importância que se mantenha viva a tradição, sendo a educação o meio para alcançar essa meta. Istvandity (2019) justifica esta ideia quando afirma que a interação com a música, nas suas diferentes manifestações, estudada à luz da criação de bandas sonoras biográficas, forma memórias a longo prazo que definem os eventos ao longo da vida, mesmo em contexto de mobilidade, como é o caso dos jovens refugiados. Para além disso, esta presença da música na vida de qualquer comunidade identifica que:

“A ideia principal é a da que a música, como em qualquer outra atividade cultural e de lazer, constitui uma manifestação positiva da qualidade de vida. Por outras palavras, a música oferece uma compensação individual para aspetos que falham noutros campos e fornece oportunidades de criatividade, prazer e participação” (Guerra *et al.*, 2016: 5-6),

Reconstruir a cultura afegã depende da memória a longo prazo, do cultivo de uma atividade musical comunitária forte e a formação de uma identidade colectiva, uma memória comum (Eyerma, 2004) para pensar um futuro regresso, com a identidade de origem reconstruída em contexto de asilo.

Espero poder voltar ao Afeganistão quando não houver Talibã, quero ensinar alguém, antes de mais quero continuar a minha música, quero acabar a minha música aqui, depois quero voltar ao Afeganistão para ensinar alguém que goste de música, toda a gente sabe que não há música no Afeganistão, eu sei que há pessoas que gostam de música, mas não há razão para continuarem a música no Afeganistão, não há escola, não há instrumento, não permitem nada e eu quero voltar ao Afeganistão e ensinar (Samir, 16, viola)

Antes de ir para o Afeganistão, quero ter algo para ensinar aos outros (Zohra, 14, trompete)

Espero poder voltar ao Afeganistão um dia, com esperança, e então poderei ver o meu país novamente e também, quero realmente mostrar a música para as crianças, que querem aprender, querem saber sobre música (Farida, 14, violino)

Claro que voltaria para o Afeganistão, mas se a música fosse permitida lá, se as mulheres pudessem estudar, porque preciso que as minhas irmãs estudem, não só as minhas irmãs, mas todas as mulheres,

precisamos que elas estudem, porque elas são mais, na verdade, para mim, a mulher, não só a minha mãe e a minha irmã, mas todas as mulheres, têm o nível mais elevado, e são as pessoas que estudam mais do que toda a gente, porque se eu for uma criança, a minha mãe ensinar-me-á tudo, se a minha mãe não souber nada da vida, não souber ler, é claro que eu não saberei. Então o nosso país, claro, não vai crescer, tudo se vai perder, até vai ficar mau, cada vez mais mau. Por isso, o importante para mim é ter música no Afeganistão, mas também mulheres para estudar (Basit, 10, piano, harmonia e composição)

Claro que quero voltar, se a situação for boa, se for melhor, porque não? Mas, neste momento, não tenho qualquer esperança, por causa dos Talibã, é difícil para as mulheres, especialmente para as mulheres e raparigas, viverem lá, porque têm de seguir as regras e os regulamentos. Aqui, pelo menos, temos liberdade, fazemos tudo o que queremos fazer, mas no Afeganistão não (Gulalai, 25, sitar)

Para além do sentido de missão educativa, os jovens têm a consciência que a sua própria educação é essencial para estar preparados para ensinar, porque a educação é também fruto da nossa identidade, mas com abertura para compreender o mundo e as suas características mais valiosas e aprender a reeinventar o nosso mundo interior para melhor passar os ensinamentos aos outros (Wilson, 1984), ou seja, a (re)construção da identidade cultural afegã, como é o objetivo destes jovens. Questionado sobre o que lê da sua interação com os jovens neste sentido, o maestro partilhou que,

Deve haver, naturalmente, várias vontades diferentes. O que pode de alguma forma mudar ou haver esta discrepância de vontades, é o facto das ambições de cada um. Se calhar aqueles miúdos como já falei, pessoal que está mais focado na música, uma música que lá não tem a predominância que tem na Europa, ou que tem nesta zona ocidental. Eles vêm que é uma mais valia estar cá e é uma mais valia se calhar ir para outros países, acaba por ser também a vontade deles, de alguns, mas acho que eles nunca perdem, a longo prazo, a vontade e o desejo de um dia voltar. Outros, se fosse possível, voltavam amanhã. Portanto, deve haver aqui dois ou três grupos com diferentes intenções, diferentes ideias e sonhos, mas acho que mesmo que tendo diferentes direções, no fim todos acabavam por ter o gosto em voltar ao seu país e ajudarem a acultura a desenvolver-se mais e as pessoas terem também mais acesso a ela e serem educadas para, das conversas que eu tenho tudo com eles há sempre uma vontade muito grande de voltar lá, tipo dizer “Era tão fixe se fizessemos lá um concerto”, que eu fosse dirigir, há sempre aquela intenção, aquele carinho de me mostrar, de fazer aquilo que fazemos aqui, lá, mas por outro lado sinto que muitos deles, desse tal grupo mais ambicioso e com mais foco, mais sonhos, no que diz pelo menos respeito à música, eles devem ver isso a mais longo prazo e não curto

prazo, como o resto que ainda está aqui a tentar perceber o que vai fazer no futuro, é difícil dar uma resposta geral (Tiago)

Comparando as respostas dos jovens e do maestro, há pontos em comum, tais como o regresso ser um desejo, dependendo da perspetiva do futuro de cada um, a educação para a cultura e o acesso democrático à mesma, e a questão do futuro na música e os estudos, que o maestro refere que é uma questão que associa alguns dos jovens a um futuro fora do Afeganistão, movidos pela vontade de terem uma educação e uma carreira como músicos associadas a uma tradição mais ocidental e europeia, mais acessível na Europa do que noutros pontos do mundo. Quanto à questão de permanecer a viver em Portugal, os jovens entrevistados assumiram essa possibilidade apenas na perspetiva de terminar os seus estudos, mas para o futuro profissional e mesmo académico, assumem a possibilidade de procurar outros países que correspondam com maior sucesso aos seus objetivos e que alarguem a teia de oportunidades para vencer como músicos. Na mesma questão, o maestro oferece uma nova perspetiva que não surgiu durante as entrevistas.

Eu acho que aqueles que estão a falar cada vez melhor português, aqueles que estão mais inseridos na sociedade, eu acho que eles se vêem a ficar cá, facilmente (...) Já começam a traçar o seu futuro de algum forma, e que num ano, dois, se calhar vão entrar no mercado de trabalho, se calhar profissões que aqui já começamos a desvalorizar e que elas se vão ver valorizadas também dessa forma. É difícil agora enquanto estudantes perceber se elas realmente querem ficar cá, porque se calhar só quando elas entrarem no mercado de trabalho é que elas realmente vão perceber se o futuro que eles vêm aqui em Portugal é melhor que seria se eles estivessem lá. Mas sim, acredito que há uma grande parte deles a querer ficar, eu vejo-os a querer ficar cá. Diria que os vejo a conseguir ambientar-se muito bem à sociedade, com alguma facilidade. É só alguns deles quebrarem um pouco a vergonha na língua. Mas eles desde cedo têm imensos dialetos, falam logo duas ou três línguas, porque têm de falar, mais o inglês e agora aprender o português (Tiago)

Acrescenta ainda que uma maior abertura à música que classifica como “mais exótica” cá em Portugal possa ser um factor que atraia os jovens a ficar cá, como forma de manterem a sua atividade como músicos.

Eu também espero que o interesse pela música um bocadinho mais exótica acabe por mudar e eles também tenham mais oportunidades, mesmo que não seja profissional, que possam continuar a tocar,

se não for nesta orquestra pode ser em grupos que eles se organizem entre eles e que também possam andar por aí como nós fazemos, com outros grupos mas que são mais comuns à nossa cultura, porque acho que há esse interesse, o professor de sitar tem feito alguns concertos aí por Portugal e têm despertado um bocadinho o interesse da comunidade (Tiago)

Esta procura de um lugar na comunidade portuguesa é sintoma de uma necessidade que o maestro refere, de manter a cultura afegã viva, mesmo fora do país, onde é possível sobreviver sem consequências, como no Afeganistão. Logo, Portugal torna-se como um refúgio para a música afegã, neste momento banida do país onde nasceu, voltando à questão da reconstituição identitária da música e da identidade cultural dos jovens, obrigados a sair do seu país e a assumir esta missão de continuar a fazer soar a sua música.

Eu gostava que eles continuassem cá, por muito que a vida profissional os leve para fora da música, que eles continuem não só a pertencer à orquestra, mas que não deixem de tocar os instrumentos, principalmente se forem instrumentos tradicionais, que é isso que nós, enquanto ANIM não queremos que se perca, se se perder aqui muito facilmente se perde para sempre, porque há poucas pessoas no mundo a tocar estes instrumentos e a tocar esta música e estas canções que são célebres para eles e que são proibidas neste momento no seu país, portanto se cá se perder essa cultura, é uma missão falhada da escola e nossa também (Tiago)

As perspetivas reunidas nas entrevistas demonstram que o futuro destes jovens, assaltados pelo medo de uma vida sem sentido ao verem a música ser proibida no seu país, passa por lhes ser possibilitado um caminho para manter a sua identidade, ao mesmo tempo que bebem de uma nova cultura, de uma nova simbologia, que enriquece a sua própria e contribuem para que o contrário aconteça, uma simbiose entre diferentes identidades culturais que se unem, dando oportunidade à comunidade de acolhimento que evolua através de novas linguagens, símbolos e perspetivas, para além de que se mantêm vivas tradições e memórias que, de outra forma, não sobreviveriam.

Contudo, para que este cenário seja possível, os processos de integração têm de valorizar estas instituições e indivíduos que, neste caso, ensinam e levam ao público o seu trabalho, e o desafio é criar condições para que este tipo de missão como a da ANIM seja alcançável para outras pessoas que não são apoiadas por instituições como esta. O estudo de caso apresentado foi escolhido devido ao trabalho que tem desenvolvido, não só em Portugal, mas pelo mundo fora, na representação de um povo silenciado, apoiado no trabalho de

jovens que falam pelos seus familiares, amigos e por todos os afegãos proibidos de expressar a sua identidade livremente. Mas não é a generalidade dos casos de pessoas refugiadas e o objetivo de estudos como o apresentado aqui é desafiar a comunidade e as instituições a pensar como tornar esta visão numa realidade democrática para todas as identidades.

O passo seguinte foi pensar no conceito de linguagem e os obstáculos da língua e comunicação e como a música se move entre estas dimensões. Questionados sobre a influência que a música tinha no processo de integração e qual o potencial comunicativo da linguagem musical, a opinião foi unânime, na sua atividade musical experienciam o poder que a música tem na criação de canais de comunicação com a comunidade/público.

A música é muito importante para a comunicação. A língua é mais importante, para comunicar e conhecer as pessoas, mas para mostrar como nos sentimos, como estamos quando não o podemos dizer, é mais na música. Penso que a música é importante também para dizer como nos sentimos, se somos aceites no país ou no local, a música é muito importante. Para além da música, a língua também é importante (Zohra, 14, trompete)

Sim, porque é uma linguagem universal, que não precisa de nenhuma carta ou algo do género, basta ouvirmos a música e ficamos curiosos, que tipo de música é esta, devemos saber sobre essa música, devemos perguntar sobre ela, e perguntando sobre ela criamos uma boa relação entre uma pessoa. Sim, a música é importante, muito importante porque não precisa de nada, é uma coisa simples, basta tocarmos uma música e as pessoas ficam curiosas ou têm uma pergunta na cabeça, e criamos uma conversa entre elas, sim, é muito importante (Farida, 14, violino)

Penso que a música é importante para todas as pessoas. Por exemplo, eu sou músico, ouço música, toco música, faz parte da minha vida, mas aqueles que não são músicos, porque conheço muitas pessoas, como a minha família, não são músicos, mas ouvem muita música e a música é, há uma frase que se diz, na nossa língua, a música é o alimento do nosso fantasma. É como se, se não ouvirmos música, se não tivermos a música, seremos como um corpo, não sentimentos, se não tivermos sentimentos, se não estivermos a ouvir música (Basit, 17, piano, harmonia e composição)

Podemos exprimir os nossos sentimentos, podemos transmitir mensagens através da música, é muito importante (Gulalai, 25, sitar)

Talvez possa passar sem ouvir música, ter um pouco de espaço, mas não durante muito tempo. Porque agora estou ligado a ser músico, mas neste momento, não, acho que não vou ficar sem música. Porque a música vai dizer coisas que nem tu sabes. Por exemplo, como filosofia, vemos que mesmo Beethoven,

Mozart ou Chopin, mesmo eles contaram algumas coisas que a música ainda não sabe, porque o que eu estou a ver é como a música, se aceites a música também te aceita, verás o mistério (Nijat, 19, guitarra e canto)

A música é importante, porque pode ajudar-nos, porque quando tocamos música falamos em todas as línguas do mundo, e quando tocamos música vamos em digressões e conhecemos pessoas novas (Sevinch, 19, violino)

Depende. Por exemplo, se estudares música ou fores músico, terás alguns amigos de algumas escolas ou de algum lugar onde haja professores e alunos de música, falarás ou farás um grupo com eles na música. Porque quando tocamos música, quando somos músicos, sem falar, podemos partilhar os nossos sentimentos. Não se conhece alguém, se não se é músico e se esse alguém não é músico, sem conversar, sem falar, não se sabe se ele é bom ou não, não se sabe coisas importantes da vida, que coisas ele é bom ou não, se eu for músico e esse alguém também for músico, se ele tocar, veremos a que nível ele está, porque é que ele toca, perceberemos se ele é bom para falar ou não, se é bom para nós, ou se nos pode ajudar ou não (Siar, 18, saxofone)

Sem música não seria a mesma coisa, a música é importante para mim, seja em Portugal ou no Afeganistão, para tocar música, para ouvir música, às vezes penso que em Portugal há muitos músicos muito bons como eu, há muitos violoncelistas que tocam muito bem do que eu, penso eu, eles tocam para si próprios e eu toco para mim e para as pessoas (Zeenat, 16, violoncelo)

Os jovens experienciam a música como uma forma de compensar as dificuldades linguísticas e acreditam na linguagem musical como compreendida universalmente, nomeadamente quando tocam em público e viajam em tours, onde estão em contacto com diversas nacionalidades e identidades culturais, não deixando de mencionar que saber falar a mesma língua é essencial. A performance musical, nomeadamente no contexto de um grupo com presença internacional, possibilita a manifestação de diferentes formas de comunicação, tanto verbal como não-verbal, composta por símbolos que identificam as suas características culturais (Granier, 2019). Serve como exemplo o concerto da AYO e dos ensembles na Faculdade de Engenharia no dia 22 de maio de 2024, onde o público cantou a letra de uma das canções interpretadas, mesmo sem falar a língua que foi cantada, seguida de um momento onde o público bateu palmas no tempo de outra canção, sem que se soubesse o grau de formação e conhecimento musical dos membros do público, uma imagética que se pode aliar a um conceito de integração e de simbiose de culturas no mesmo espaço. Mariana

Bernardo, gestora do projeto ANIM, reflete na questão da língua quando fala da sua visão da integração dos jovens afegãos,

Uma língua tem de ser praticada, praticada é com nativos e não é só isso, é estreitar relações e garantir. Claro que é tudo mais fácil quando os miúdos são miúdos, eu acho que os jovens que estão no Conservatório têm um desafio muito maior, mas me termos de integração, obviamente que as escolhas que as escolas fizeram impactaram a integração (Mariana)

Charles Taylor (1994) frisa uma característica inegável do ser humano, isto é, o diálogo, a necessidade de evoluir e de se compreender a si mesmo, apenas alcançável através da relação com a comunidade. Mas, ainda na mesma linha de pensamento, Taylor vê o diálogo para além do verbal e inclui a linguagem da arte, do gesto, do amor, apenas assimilados em comunicação com os outros. Quando se menciona ao longo da narrativa a dimensão da música como linguagem universal é necessário esclarecer que os jovens não se referem à notação musical e à capacidade de a ler e interpretar, mas sim à música produzida e consumida. O maestro da AYO (Afghan Youth Orchestra) dá um claro exemplo que explica esta diferença,

Se falarmos de um indiano e puseres uma partitura à frente, ele não sabe ler, pedir para ir para uma orquestra onde estamos a tocar uma sinfonia de Beethoven e se ele não aprendeu a forma ocidental da teoria musical, ele não vai conseguir seguir, mas agora se ele pegar no seu instrumento e ele pegar no meu, facilmente conseguimos criar alguma coisa, sem falarmos um com o outro, portanto aí torna-se universal (Tiago)

O que os jovens da ANIM expressam nas suas palavras é esta ideia, de que tocar num concerto, ensaiar em grupo, toda a dinâmica colaborativa da música é uma forma de comunicar por si só, é um diálogo.

Têm um ponto que une toda a comunidade, não só a cultura, não só a língua, nacionalidade, mas algo que eles fazem em comunidade, algo que os junta, porque nós podemos falar a mesma língua, mas se não tivermos nada que nos une, não estamos uns com os outros. Às vezes é difícil para mim expressar-se com eles, mesmo em inglês para alguns, português, um mix das duas línguas, uma confusão, mas se eu cantar, se eu explicar aquilo que quero a cantar se calhar é logo, imediato. E projetos que um dia possas vir a fazer eu acho que isso é um facilitador gigante, automático e incrível para que toda a

gente comece logo a pertencer a algo, porque o que acontece a estas pessoas é que passam anos e anos a sentir que não pertencem ao sítio onde estão e o facto de arranjam um sítio onde pertencem, onde podem vir a pertencer, se aprenderem um instrumento, eu acho que a música facilita (Tiago)

Colocando-se em perspetiva, o maestro visualiza a sua própria experiência num país onde não conhecesse a língua e onde sentisse a necessidade de se integrar, tal como os jovens que dirige.

Se eu fosse para um país onde não falasse a língua, ia procurar logo um sítio onde pudesse tocar. Que é que eu havia de fazer mais? Não conseguia falar com ninguém. Era aquilo que me ia aproximar, e se calhar me ia fazer aprender mais rapidamente a língua, por estar inserido num contexto que seria de uma forma familiar, embora tenha uma parte que é muito estranha ainda, que é cultura e a língua. Mas a música seria algo que nos faria aproximar, é perfeito e se calhar é singular. Temos outra coisa que possa desempenhar a mesma função? (Tiago)

Surgem duas questões pertinentes nesta reflexão. Em primeiro lugar, a música como uma forma de aproximação, não apenas de comunicação, ou seja, o primeiro passo para procurar contactar com a comunidade de acolhimento, assente na ideia de um interesse comum. A segunda questão levantada é o carácter único que a música pode oferecer neste contexto, será real? A arte em geral, como performance, é uma forte potenciadora da criação de pontes e facilitadora de encontros entre populações que partilham o mesmo espaço, mas a música consegue ser mais intensa nessa dinâmica e a sua força é mesurável quando falamos do nível performativo, pois é um processo de partilha que gera emoções, sentimentos e forma identidades coletivas quando é tocada, quer entre os músicos, quer entre o público (Gavazzo, et al, 2016). É igualmente única

“quando a música oferece uma compensação individual para aspetos que falham noutros campos e fornece oportunidades de criatividade, prazer e participação; integra os indivíduos, expressa e reforça os valores sociais, pelo que não há diferenças de maior entre as formas culturais populares e as mais elitistas” (Guerra et al., 2016: 5-6).

Para concluir este capítulo, é importante referir como pensa Mariana Bernardo, gestora do projeto ANIM, em relação ao futuro da própria instituição, ou seja, como se irá erguer a escola e em que moldes e reflete como será o futuro dos jovens músicos, expondo a razão pela qual este é um caso especial.

Eu acho que estes jovens são especiais. Se calhar são muito novos para perceberem o impacto que já têm no país e vão ter, porque daqui a uns anos, uma parte deles quer regressar ao Afeganistão, aliás a maior parte deles, alguns deles acabam de estudar e aproveitam que estão fora, mas depois regressar. Todos eles dizem que querem regressar ao Afeganistão e poder ensinar. Eles vão mudar o país deles. Era bom que toda a gente tivesse essa perspetiva, estas pessoas que estão a ser treinadas cá e educadas cá, um dia vão regressar ao país e vão mudá-lo. Estes jovens já têm essa missão e já o estão a fazer. E quando voltarem, o facto de irem por isso em prática ou irem se calhar um dia serem professores na ANIM ou o que for, eles vão fazer muito pelo país deles e novamente não só pelo país, mas vão trazer também muitas mudanças em vários âmbitos (Mariana)

9. Os sons da diáspora

Uma parte importante na análise da narrativa de diáspora dos jovens da ANIM foi compreender como é que a música consumida e produzida se traduzem na forma de estar e nos processos de autorregulação nas suas vidas privadas e sociais, isto é, baseando-nos na escolha da música escutada e como se alterou (ou não) durante as várias fases que viveram desde 2021. Tia Denora refere como a música ouvida, ou consumida passivamente é de facto uma atividade intensa que permite criar uma plataforma para agir e criar um mundo de transformação ativa (DeNora, 2013).

A biografia musical que se constrói ao longo da vida pode definir como se cria memórias que definem a experiência de vida (Istvandity, 2019). Nas entrevistas foi referido como a música que estudavam e tocavam no Afeganistão continuava a ser consumida ao longo de toda a diáspora, como forma de se manter ligados ao país que deixaram.

A maioria dos jovens referiu que ouvia música tradicional e clássica afegã, indiana e iraniana, clássica ocidental e os estilos como rock, pop e rap são mencionados por metade dos entrevistados. O meu primeiro passo foi compreender que tipo de música ouviam antes de agosto de 2021, o que influenciou essas escolhas.

No início, quando comecei a tocar tabla, ouvia muita música clássica indiana e o meu pai também dizia: “Este tipo de música é muito bom para aprenderes alguma coisa”. No início, quando comecei a tocar tabla, ouvia muita, muita música clássica indiana e também do Afeganistão. Tínhamos algumas canções para me ajudar e agora também gosto muito de ouvir música indiana e também clássica europeia, por causa do meu segundo instrumento, e também gosto de ouvir toda a música clássica (Emad, 16, tabla e fagote)

Música pop, gosto de ouvir quando estou bem-disposta, quando não tenho mais nada para fazer. A música afegã é muito boa, especialmente a música antiga, agora a música é mais tecnológica. A melhor coisa para ouvir, na minha opinião, é a música antiga, porque nos mostra as coisas reais e acho que é melhor ouvir isso do que muita música eletrónica (Zohra, 14, trompete)

Música clássica indiana e música clássica ocidental e também música afegã. Temos música pop afegã, mas não em inglês (Gulalai, 25, sitar)

Quando não estava na escola ANIM, o meu tio tocava instrumentos tradicionais como a tabla e quando eu ouvia e ficava muito entusiasmado por ele tocar tabla, dizia “O que é isto, como é que eu posso tocar isto? Tentei um bocadinho. Gosto de música e ouço música. Quando era mais novo, ouvia música afegã, música clássica e também música indiana (Samir, 16, viola)

Música clássica, como Beethoven, Chopin e também canções afegãs (Sevinch, 19, violino)

A música sempre foi uma presença constante na biografia dos jovens, sempre em movimento, expansão e plasticidade (DeNora, 1999), que descreveram vários contextos da sua vida onde produzir ou consumir música tem um impacto significativo (DeNora, 2013) associado ao consumo constante de música no mundo privado e social, nomeadamente no seio familiar e com uma forte influência do instrumento que tocam, como forma de estudo e de conhecimento do futuro ou mesmo atual repertório que executam, visto a música, especialmente a tradicional, ser uma projeção da nossa identidade (Höfs, 2016).

Após a proibição da música no Afeganistão, ouvir música assumiu o lugar da produção musical e fortaleceu a esfera privada, mas não foi o suficiente para substituir a necessidade de tocar o instrumento. Mas o perigo associado à produção musical não permitia sequer tocar nem cantar em casa. Ouvir música era feito apenas com recurso a auscultadores, porque não era possível de outra forma, visto existir a possibilidade de serem castigados se os Talibã se apercebessem. Esta proibição estende-se à rádio e à televisão, ou como referia um dos jovens, nem no carro se pode ouvir música, fazendo referência ao exemplo dos taxistas, que lidam com a comunidade em geral.

Porque na nossa casa, tocar música é uma coisa muito importante, estamos sempre a tocar música, todo o tipo de música, indiana, iraniana e afegã, clássica, pop, tudo o que se pode ouvir, depende das pessoas, porque a nova geração gosta de pop, a velha geração gosta da música clássica afegã, depende da geração (Zohra, 14, trompete)

Quando vim para Portugal, comecei a ouvir música, não música portuguesa ou inglesa, ouvia mais em língua persa, que é toda a música do Irão e comecei a ouvir música rap, e agora quando vou a algum lado, ponho os auscultadores e ouço (Siar, 18, saxofone)

Música afegã, ouço a música de Bach, porque gosto da suite nº1, ouvi muita música, a primeira que gostei de compositores e música, foi Bach, depois clássica, Vivaldi, Mozart, e mais, mais. Eu era muito

calma mas agora já não sou assim, gosto de toda a música. Porque eu não tinha telemóvel no Afeganistão para procurar muita música (Zeenat, 16, violoncelo)

Música afegã, música indiana e também música clássica, Europa, ouvia muito Paganini, Bach, isso e ouvia em todo o lado, quando ia para outro sítio, com os meus auscultadores, em todo o lado (Samir, 16, viola)

Porque, é, quando ouço, dá-me esperança, podemos exprimir os nossos sentimentos (Gulalai, 25, sitar)

Os dois géneros musicais com maior presença nas narrativas recolhidas são a música clássica e a tradicional. A última é considerada intemporal e uma representação de segurança e estabilidade (Cohen S., 1995), com uma forte ligação entre gerações, especialmente no contexto do Afeganistão nesta análise, onde é mencionada a passagem de conhecimento de pais para filhos (mais presente nos rapazes), ou seja, uma identidade cultural que viaja no tempo, com a ajuda da dinâmica familiar.

Na maioria dos jovens, a banda sonora após a chegada a Portugal não sofreu muitas alterações, com algumas indicações de música portuguesa incluídas na música consumida, mas não de forma constante, apesar de ser referido por vários jovens episódios que marcaram quando chegaram a Portugal e tiveram o primeiro contacto com a música portuguesa, com especial referência ao Fado e a uma canção em especial, *Saudade* da cantora portuguesa Maro¹¹.

Gosto de ouvir toda a música, por isso também ouço música portuguesa, como o fado. Também tivemos um concerto com um cantor português, ele cantava muito bem com a orquestra Darcos (Portugal), tivemos um concerto e eu ouvi a música, ouvi as canções portuguesas quando ele cantou, ele cantou muito fado e eu disse, Uau, gosto muito (Emad, 16, tabla e fagote)

Fiz um videoclip, que pus no meu Youtube, com uma música que é da Maro, ela é uma cantora, cantou uma canção que é “Saudade” e quando ouvi essa canção, decidi, ok, gosto dela, tocava-a, cantava-a, praticava e fiz um videoclip (Nijat, 19, guitarra e canto)

¹¹ Maro é uma cantora, compositora, multi-instrumentista e produtora portuguesa, que participou no Eurovision Song Contest em 2022, ano em que os jovens da ANIM vieram para Portugal. https://www.youtube.com/channel/UCpQz6XjLaqj_d5yKS5o7L2w

Quando vim para Portugal ouvi todos os compositores, compositores de violino, compositores de piano, como Rossini, Bach, Paganini, todos. Queria ouvir mais, algo novo. Gosto da guitarra portuguesa. Também queria tocá-la, mas não a encontrei (Samir, 16, viola)

Gosto de todo o tipo de música, também toquei uma vez em Lisboa com um grupo de jazz, era um projeto para todos os trompetistas do ANIM, e tocámos e depois percebi que o jazz não é o que gosto de tocar. Gosto de ouvir, mas não de tocar. Sinto-me mais confortável a tocar música clássica, gosto de música clássica, ouço música clássica e o meu compositor preferido é Joseph Haydn. Gosto de música portuguesa! Na escola não mostram música muito boa, estão sempre a tocar um tipo de música (imita uma batida genérica), cada vez que tocavam eu dizia, A sério, esta é a vossa música? Antes disso, em Lisboa, tínhamos uma yoga clássica e ela tocava sempre música portuguesa. A primeira vez que ouvi foi uma mistura de inglês e português, Saudade, e a segunda música foi Sexta-Feira, tínhamos aulas de português no hospital, por isso o professor tocou essa música e não percebíamos o que dizia, a música, mas agora já percebemos. A música portuguesa é muito boa, eu gosto, especialmente o fado, gosto de Uma casa Portuguesa, Saudade, Maria Joana e outras canções, os portugueses estavam sempre a ouvir que era muito bonito (Zohra, 14, trompete)

Comecei a ouvir música portuguesa, não ouço muito, ouço Maria Joana, outras não sei. Comecei a ouvir música portuguesa em Lisboa. Uma delas era “Saudade, saudade. Eu ouço fado” (Zeenat, 16, violoncelo)

Não, não ouço música portuguesa (Gulalai, 25, sitar)

Guerra e Quintela (2016) refletem na importância que a partilha de tradições musicais assume na relação entre refugiados/migrantes e a comunidade de acolhimento e como os estudos sobre integração devem incluir as investigações que se focam nesta matéria, no domínio do enriquecimento da produção cultural e a transformação social através de processos que alimentem a criatividade, a fusão de estilos e tradições e mesmo a criação de novos estilos, idealmente com uma dinâmica que equilibre ambas as identidades. Os autores sublinham também a fragilidade deste equilíbrio, ainda pouco compreendido, visto que há sempre a realidade produzida entre grupo maioritário e minoritário.

Por seu turno, Cohen (1997) apresenta uma visão que suporta a necessidade de alimentar esta dinâmica de fusão cultural, onde suporta que o mundo já não é o mesmo e que a intrínseca teia de diásporas a que a sociedade assiste é um convite à criação de comunidade mais aberta, mais propensa a uma aliança com quem procura asilo e que a noção de espaço

é cada vez mais construída com identidades que desafiam o conceito mais tradicional de fronteira e de Estado. A linguagem musical apresenta-se como uma facilitadora dessa compreensão e abertura. O desafio é que esta realidade seja clara e aceite por ambas as partes que participam no processo de integração. O maestro Tiago Moreira da Silva descreve como se processa esta ideia na realidade, tal como observa no seu trabalho com a ANIM.

Eu acho que a música é fulcral, é o que faz com que eles sintam que ainda estão em casa. Vê-los quando vamos fazer as viagens no autocarro, pegam nos instrumentos ou em qualquer lado pegam nos instrumentos e começam a tocar uns com os outros, como se fosse a coisa mais natural do mundo, coisa que nós nunca fazemos, vamos de viagem, os instrumentos estão ali, os nossos ouvidos com os nossos phones, eles não. Eu acho que a música pelo menos, na cultura deles, o facto de eles estarem cá, serem músicos e continuarem a fazer música é o que faz a diferença para que eles se sintam mais valorizados, mais integrados e mais em casa, porque se não tivessem esse ponto que une todas estas diferentes personalidades (Tiago)

No caso da observação da atividade orquestral da AYO e do próprio ambiente cultural escolar, existem duas realidades, a primeira, que apesar de ter apontamentos de música portuguesa, é maioritariamente música afegã e de outras tradições vizinhas, para além da música erudita europeia. Na escola, a música interpretada já envolveu mais música portuguesa erudita, com influência da música tradicional nacional, como por exemplo, o *Fandango da Suite Alentejana* de Luís Freitas Branco - compositor de grande importância no panorama musical português - mas a maioria do programa interpretado era de tradição erudita europeia de vários países.

No período de observação, nunca foi interpretada música afegã no repertório orquestral escolar, situação que seria interessante investigar no futuro para comparar com os estudos já existentes em relação à fusão de estilos musicais e a ligação entre a comunidade e refugiados. O consumo de música tradicional, canções aprendidas durante a infância e estudadas na escola, reinterpretadas no contexto atual da ANIM toca noutro ponto importante espelhado nos estudos da identidade, a compreensão de como a música permite a criação e a regulação das memórias privadas e coletivas, visto as bandas sonoras serem dinâmicas e renovadas ao longo do tempo, com a adição de novas memórias musicais e a influência dos eventos da vida e a própria renovação da esfera privada (Istvandity, 2019).

9.1. Não esquecer quem sou

Nas entrevistas é compreensível que interpretar reportório do Afeganistão é muito mais do que um gosto pessoal ou tradição; é uma forma de combate contra o silêncio imposto, uma forma de manifestação social e resistência, e a autorregulação da sua própria identidade, do seu mundo interior, uma forma de *ativismo*, adequada a uma sociedade contemporânea que começa a compreender a arte como linguagem política e social, um discurso menos convencional, mas imediato e acessível (Nech & Lakra, 2024), em sintonia com a urgência da mensagem da ANIM. Pinar Aydin (2016) reflete como a memória é um processo de extrema importância para a nossa existência interna e núcleo da nossa identidade, e a música interpretada pelos jovens nos grupos da ANIM é a manifestação dessa realidade. As peças tocadas na orquestra revelam outra característica importante para esta análise, o maestro Tiago Moreira da Silva faz os arranjos das músicas tradicionais, ou seja, a tradição musical já bebe de uma influência cultural externa ao puro tradicional, que se traduz numa remodelação da identidade cultural no novo contexto (Aydin, 2016). Como referem alguns jovens nas entrevistas, as gerações mais velhas nas suas famílias são mais ávidos consumidores da música mais antiga, tradicional, enquanto os jovens apresentam maior tendência para músicas de muitos estilos alternativos e fusões entre o tradicional e o moderno. No caso dos jovens da ANIM, a música tradicional tem um peso maior, e como referido antes, alguns músicos são herdeiros de uma tradição familiar, que apesar de terem iniciado os seus estudos na escola de música oficial, já tinham aprendido o seu instrumento através do ensino tradicional, nomeadamente nos instrumentos de tradição afegã.

“A memória descreve uma combinação única entre música, meio ambiente, sensações e objetos, tornando possível encarar a música como sendo um elemento (re)estruturador das nossas memórias e dos processos identitários. No que diz respeito às memórias de infância, as lembranças que se associam a uma música são, por sua vez, controladas por outrem, sendo que aqui os pais e familiares desempenham um papel essencial” (Guerra, 2024a: 15)

Ron Eyerman (2004) reflete sobre como a existência de um trauma em comum resulta numa maior coesão identitária entre as pessoas do mesmo grupo, numa tentativa de reparar as consequências da tragédia que obrigou à fuga do seu país, realidade que fortalece a sua ligação. Entre os jovens da ANIM é observável que esse processo é feito através da sua atividade orquestral, que ressalva a identidade cultural que os une, não apenas no potencial foro terapêutico do processo (Eyerman, 2004), mas na criação de um ambiente onde

prevalece a vida musical afegã, ao contrário do que se vive no país atualmente, e, por consequência, a identidade e memória cultural do Afeganistão, como um asilo.

Como aponta o maestro Tiago Moreira da Silva, é a música que une todos os jovens em situação de asilo:

Mas eles têm algo que os faz todas as semanas, juntarem-se e criarem este grupo que sem a música, se calhar, cada um ia estar na sua vida e iam-se juntar de vez em quando numa atividade relacionada com o país e não havia assim uma sensação mais de comunidade como existe quando todos eles são músicos (Tiago)

Tia DeNora (2013) analisa como a criação de um asilo musical interfere com a capacidade de um indivíduo de ter experiências emocionais, de ser funcional no mundo, de se relacionar com o outro e formar a sua visão do mundo. A questão que surgiu ao longo da investigação foi se este asilo permite que haja uma relação com a comunidade de acolhimento. Ao analisar as entrevistas e a forma como se complementam as experiências e visões de todos os entrevistados, o espaço que oferece a ANIM e a própria dinâmica social dos jovens reforça a convivência com quem se sentem mais familiarizados por toda a história, memória e vida em comum que une estes jovens músicos. O processo de integração é longo, mas pode-se constatar que aos poucos são criados laços com os jovens portugueses e a música tem sido uma potenciadora dessa proximidade. Para além disso, a proximidade não significa um esquecimento do passado, uma nova identidade sem qualquer influência da origem de cada um.

9.2. Música e relações internacionais/cooperação

Portugal vive uma fase complexa na problemática da migração, fruto da intensa mobilidade que o mundo tem assistido neste século, que tem alterado o paradigma social nacional e europeu. No caso da migração, os processos burocráticos revelam-se mais complicados do que no caso do estatuto do requerente de asilo, mas a dificuldade sentida na questão da integração ultrapassa a esfera burocrática. A integração é mais do que uma autorização de residência, é a necessidade de concretizar um sentimento de pertença a uma comunidade que nem sempre pode compreender ou estar preparada para receber pessoas refugiadas por

diversas razões, como foi possível reconhecer ao longo da investigação. A necessidade de um estudo como este que⁴ foi proposto, resulta da compreensão de métodos e meios que permitam que, tanto as comunidades de acolhimento e os migrantes, refugiados mais especificamente, criem plataformas de comunicação e ligação entre si, com o cerne na música como facilitador e motivador de uma conexão sem recurso à linguagem, uma das maiores fragilidades apontadas quer pela literatura, quer pelo relato dos jovens refugiados entrevistados, e pelo potencial comunitário e de coesão que a música oferece.

Pensar a música na temática da cooperação e relações internacionais pode não se apresentar como um exercício simples ou óbvio, mas tem sido cada vez mais colocado como temática a investigar neste universo académico e profissional:

“De facto, nem tampouco se tem estudado o papel que a música desempenha nos processos de construção identitários em relação às imigrações. A música tem sido estudada de forma mais ou menos passiva, havendo um foco na perceção da mesma através dos públicos, da comercialização, da distribuição. (Guerra, Sousa, & Lima, 2021, p. 303). Ainda nesta linha de pensamento, (...) poucos têm sido os estudos que se têm focado na música como forma de expressar identidades; e ainda menos são aqueles que têm adotado a lógica da *music in action* de DeNora (2003), isto é, perceber a música como uma ferramenta que auxilia os atores sociais a ultrapassar as adversidades quotidianas, mas também enquanto biografia” (Guerra et al., 2021: 301 - 303)

O estudo de caso da ANIM abriu espaço para compreender outra dimensão da música, o potencial de transformação e ação social, como aponta DeNora (2000), que postulou o conceito de *affordance*, para descrever as habilidades musicais para agir, ou seja, o papel de mediação estabelecido em relação às ações sociais e experiências, como são exemplo as tours que levam as orquestras e ensembles da ANIM a partilhar a sua mensagem por todo o mundo.

Com o apoio do método da crítica imanente, procurou-se compreender como o potencial emancipatório da música poderá ter um lugar de destaque na investigação acerca da integração, numa tentativa de quebrar as barreiras do tradicional pensamento de que apenas a burocracia é o caminho para uma integração plena (Devetak, 2005), mas procurar noutras estâncias humanas e sociais uma complemento para a criação de métodos para alcançar o objetivo dos processos de integração, de pertencer e ser reconhecido pela comunidade de acolhimento.

Além do desafio de repensar o mundo que rodeia os processos de integração, é de apontar o grande poder emotivo da temática analisada, que se revelou ser uma das características mais essenciais neste domínio, pois é essa força que aproxima a ANIM do seu público e das pessoas que de alguma forma trabalham com o grupo. Como aponta James Garratt (2018), a música possui uma dimensão emocional e afetiva que aproxima e que, através da solidariedade que desperta, incentiva a uma participação colaborativa dos pares, performer e ouvinte. Durante o período de observação, a ANIM fez um concerto na Universidade de Engenharia da Universidade do Porto, no dia 22 de maio de 2024, e alguns jovens partilharam no final que viram no público pessoas que choravam ao ouvir as peças interpretadas. É importante frisar que no início do concerto foi feito um discurso acerca da história da ANIM, da missão que leva a escola a reerguer-se e a narrativa da diáspora dos jovens que estariam em palco.

Guerra (2024b) refere que o elemento comunicativo da música, essencialmente na criação de laços culturais entre indivíduos, e que o seu carácter emotivo e sensorial contribuí para uma construção social de que a integração tanto necessita. A necessidade de compreender a mensagem da ANIM e de conhecer com maior profundidade a sua história traduz-se numa necessidade de transformar o mundo e conhecer a realidade de uma pessoa refugiada e os concertos da ANIM são a plataforma para motivar a comunidade a ser agente dessa mudança.

Da parte dos jovens da ANIM, como partilhado nas entrevistas, ser reconhecido (Taylor, 1994) é uma das consequências mais importantes que resultam destes concertos, não apenas como indivíduos e músicos, mas também pelo seu forte sentido de missão como advogados da identidade cultural afegã, ou seja, através da sua atividade orquestral, o público reconhece a realidade que se vive no Afeganistão e da importância de apoiar a luta pela liberdade do seu país.

10. O final da viagem. Para sempre recomeçar

A integração de pessoas refugiadas na comunidade de acolhimento é caracterizada por uma teia de processos muito complexos e que carece de humanismo, quando analisados à luz da burocracia e das decisões políticas. Pensar em pessoas como números e estatísticas, da importância dessa informação para se conhecer a realidade, não pode ser o foco principal dos estudos e das práticas que se relacionam com o tema.

Ao longo da investigação, foi sendo claro como as maiores dificuldades que surgem às pessoas refugiadas classificam-se como a base da interação humana, a língua, a relação interpessoal, a criação de ligações com a comunidade, o sentido de pertença, condições que qualquer ser humano necessita para estar plenamente integrado.

Durante meses, estes jovens músicos foram guias para calcorrear os caminhos complexos da integração e foi claro que a música é o centro da sua rotina e que a sua prática musical, quer na escola, quer na ANIM, quer na esfera privada e o que lhes permite ser quem são, onde quer que estejam, pois, a música é intemporal, não conhece barreira físicas e está presente em várias dimensões da vida. A situação dos jovens músicos protagonistas deste estudo é específica, pois são estudantes do ensino artístico, têm uma intensa atividade performativa internacional, ou seja, têm uma formação musical bastante exigente e específica, o que poderá - numa primeira leitura - distingui-los de outras situações de refugiados com outras formações que não a artística, e que a sua realidade não poderá ser aplicada noutros contextos, mas deve-se refletir em duas questões.

Em primeiro lugar, a música não é exclusiva para profissionais ou estudantes da área, mas sim para todos, como foi apresentado, pelo seu caráter democrático, presente na vida de todos de diferentes formas, quer apenas consumida, produzida, sem que seja necessário estudar e ter formação específica. A segunda questão é que este caso de estudo específico tem uma bagagem que está bem presente na sua atividade em Portugal e no mundo, a de lutar contra o silêncio imposto pelos Talibã no Afeganistão, a missão de manter viva a identidade cultural do seu país e de não deixar a sociedade esquecer, nomeadamente a comunidade afegã espalhada pelo mundo, como exemplo de um grupo que utiliza a música para manter a sua identidade mesmo em asilo.

Para além desta missão hercúlea, a música assume também um papel preponderante na relação destes jovens com a comunidade. Nas escolas compreenderam-se

vários graus de dificuldade de integração e conclui-se que o ideal é a interação em todas as esferas pedagógicas e sociais, evitar a separação, mesmo que à primeira vista aparente ser necessário para prestar apoio. Mesmo estando inseridos em turmas de nacionalidades mistas, é possível prestar apoios, mas é necessário repensar políticas escolares e financiamentos que permitam criar condições aos professores para o ensino da língua, necessidade mais premente para a integração em turmas na escola.

O caso específico das escolas artísticas de música torna-se o exemplo neste estudo pela existência de disciplinas de conjunto, como a orquestra, coro e ensembles, que colocam os estudantes de várias nacionalidades na mesma esfera de comunicação, a música. Como foi possível compreender através das narrativas dos jovens e colaboradores da ANIM, as ligações comunitárias foram feitas a partir das aulas de conjunto, onde unem os estudantes que tocam as mesmas obras, têm um objetivo de construir um trabalho em conjunto, ou seja, o caráter tão celebrado da música como linguagem comum. Esta atividade não é apenas dirigida ao espaço escolar, mas uma partilha com a comunidade das cidades onde vivem, com concertos onde os jovens mostram o seu trabalho colaborativo.

A ANIM demonstra esta habilidade da música numa esfera ainda mais abrangente, com a sua atividade internacional, com a música como discurso de resistência ao silêncio e a forma que encontrou de chegar a todos os públicos, com recurso a esta linguagem comum. Mesmo sendo o centro do seu repertório musical a tradição afegã, a linguagem da música permite que o público interprete e conheça a identidade cultural afegã, sem que uma palavra seja falada. Esta observação pode ser passada para a esfera do amadorismo ou do conhecimento de música tradicional ou música da infância, que pode ser partilhada por várias identidades culturais para se dar a conhecer ao outro, como acontece constantemente em festas nas cidades ou encontros de pessoas da mesma nacionalidade nos países de acolhimento, onde a música está sempre presente, o que vai e encontro à análise do sentido de pertença, ou da mutabilidade do significado de território no contexto da diáspora.

Com este trabalho, foi possível traçar possíveis passos para uma integração além foro legal e burocraticamente eficiente, mas uma integração plena da pessoa, porque o que falta em grande escala é o sentido humano, o sentido de pertença, de ser quem são mesmo longe do país de origem, mesmo que por um curto espaço de tempo.

A riqueza multicultural que se interlaça cada vez mais com a estrutura social global deve ser motivo para aprofundar o conhecimento académico acerca do papel da música como

criadora de teias de relação entre todos os membros da comunidade, aliado a uma forte componente educativa para a diversidade, para as diferentes linguagens culturais e artísticas, que definem a sociedade. Com as fronteiras culturais cada vez menos acentuadas, graças a movimentos como o *artivismo* e a ação de instituições como a ANIM, promotoras de ação e resistência ao silêncio e às injustiças contra pessoas como os refugiados e migrantes e o apelo a políticas que respeitem o valor da vida humana e os direitos básicos de todos os membros da sociedade.

A reflexão final é pensar a longo prazo, ou seja, refletir no contexto específico de um refugiado. Viver de forma provisória num país não deve ser impedimento para a integração, daí a necessidade de criar condições que permitam à pessoa refugiada reconstruir a sua identidade em qualquer parte do mundo, e a música, em todas as suas dimensões, permite que a sua identidade se mantenha viva, sem perder a memória da sua cultura e da sua origem, mas sim criar pontes inquebráveis com as suas novas casas e novas relações.

Referências Bibliográficas

- Aydin, P. G. (2016). Drawing a homeland on the staff: Music of Turkey in Berlin. In *Transglobal Sounds Music, Youth and Migration* (pp. 201 - 219). DOI: 10.5040/9781501311994.ch-010
- Bailey, J., & Collyer, M. (2006). Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, pp. 167-182. doi:10.1080/13691830500487266
- Baily, J. (1994). The role of music in the creation of an Afghan national identity. M. Stokes (Ed.) *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*.
- Baily, J. (1999). Music and refugee lives: Afghans in eastern Iran and California. *Forced Migration review*(6), pp. 10 - 13. ISSN 1460-9819
- Baily, J. (2017). *War, Exile and the Music of Afghanistan - The Ethnographer's Tale*. Londres: Routledge.
- Baily, J., & Collyer, M. (2006). Introduction: Music and Migration. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(2), pp. 167-182. doi:http://dx.doi.org/10.1080/13691830500487266
- Barenboim, D., & Said, E. (2004). *Parallels and Paradoxes Exploration in music and Society*. Dublin: Bloomsbury Publishing.
- Bennett, A. (2022). Sociological perspectives on music and place. In G. Stahl, & M. Percival (Eds.). *The Bloomsbury Handbook of Popular Music, Space and Place* (pp. 81–100). London: Bloomsbury.
- Walliman, N. (2011). *Research Methods, The Basics*. Londres: Routledge.
- Bennett, A., & Peterson, R. (Eds.). (2004). *Music Scenes Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Bouchard, G. (2011). What is interculturalism? *McGill Law Journal*, pp. 436 - 468. DOI: 10.1080/03057240.2014.920308
- Burton, J., Cunningham, R., Everette, P., Fitzgerald, K., Gaffney, J., Woodward, B., . . . Zlatos, L. (2016). *The Music of Strangers Curriculum Guide*. Journeys in Film.
- Christou, A., Sardinha, J., & Campos, R. (2016). Conclusion: Understanding acoustic performativities, youth subjectivities and mobile identities. In *Transglobal Sounds Music Youth and Migration* (pp. 221 - 231). Londres: Bloomsbury.
- Cohen, R. (1997). *Global Diasporas An Introduction*. Londres: Routledge.
- Cohen, S. (1995). Sounding out the city: music and the sensuous production of place. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series*, 20(4), pp. 434 - 446. DOI: 10.2307/622974
- Contador, A. (2001). A música e o processo de identificação dos jovens negros portugueses. *Sociologia, Problemas e Práticas*, pp. 109 - 120. <http://hdl.handle.net/10071/410>
- Dawson, C. (2007). *A Practical Guide to Research Methods*. Oxford: Howtobooks.
- DeNora, T. (1999). Music as a technology of the self. *Poetics*, pp. 31-56 DOI: /10.1016/S0304-422X(99)00017-0
- DeNora, T. (2000). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.

- DeNora, T. (2013). *Music Asylums: Wellbeing through music in everyday life*. Surrey: Ashgate.
- DeNora, T. (2021). *Hope The Dream we Carry*. Exeter: Palgrave Macmillan.
- Devetak, R. (2005). Critical Theory. In S. Burchill, A. Linklater, R. Devetak, J. Donnelly, M. Paterson, C. Reus-Smith, . . . 7, *Theories of International Relations* . Nova Iorque: Plagrave Macillan.
- Eyerman, R. (2004). The Past in the Present Culture and the Transmission of Memory. *Acta Sociologica*, 47(2), pp. 159 - 169. DOI:10.1177/0001699304043853
- Frith, S. (1996). Music and Identity. In *Questions of Cultural Identity* (pp. 108 - 128). Wiltshire: SAGE Publications.
- Garratt, J. (2018, novembro 22). *Music and Politics: A Critical Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gavazzo, N., Pereira, S., & Esteves, A. (2016). Music : A tool for socio-political participation among descendants of immigrants in Buenos Aires and Bilbao? In J. Sardinha, & R. Campos (Eds.), *Transglobal Sounds Music, Youth and Migration* (pp. 133 - 153). London: Bloomsbury.
- Goldman, V. (2019). *Revenge of the She-Punks: A Feminist Music History from Poly Styrene to Pussy Riot*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Granier, B. (2019). Language and Culture Intertwinement in Music. *International Opportunities in the Arts* ISBN 978-1-62273-413-9
- Gross, H., Schwarz, N., Cramer von Clausbruch, S., & Hary, K. (2021). Art projects as transformative services to integrate refugees. *Journal of Business Research*, 373-381. DOI: 10.1016/j.jbusres.2021.01.015
- Guerra, P. (2010). A Instável Leveza do Rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Guerra, P. (2020). The Song Is Still a 'Weapon': The Portuguese Identity in Times of Crises. *YOUNG – Nordic Journal of Youth Research*, 28(1), 14-31.
- Guerra, P. (2021a). Continuarei em busca do meu lugar. Mulheres, migrações e música. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*. <https://hdl.handle.net/10216/136011>
- Guerra, P. (2021b). Uma Lisboa só dele(s). Processos artísticos de recriação de paisagens sonoras contemporâneas. *PerCursos*, 22(50), pp. 15-42.
- Guerra, P. (2021c). So close yet so far: DIY cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, 30 (2): 122–138.
- Guerra, P. (2022a). From the Borders and Edges: Youth cultures, arts, urban areas and crime prevention. In: Saraiva, M. (org.). *Urban crime prevention. Multi-disciplinary approaches* (pp. 75-91). Springer.
- Guerra, P. (2022b). Can music save lives? The Experience of COVID-19 and the impacts on music-making on young people in their home environment. In: O. Crosby, M. & Faludi, J. (orgs.). *Whole Person promotion, women, and the post pandemic Era: Impact and future outlooks* (pp. 142-154). IGI Global.

- Guerra, P. (2022). Os desacordes do fado e do folclore na modernidade tardia. Um trajeto pelos ativismos musicais do Fado Bicha e de Filipe Sambado. In: Fernandes, C. S., Herschmann, M., Rocha, R. de M., & Pereira, S. L. (orgs.). *A(r)tivismos urbanos. (Sobre)vivendo em tempos de urgência* (pp. 221-250). Sulina.
- Guerra, P. (2023a). Living popular music in “high fidelity”. Portugal’s independent record stores, 1998–2020. In: Arnold, G., Dougan, J., Feldman-Barrett, C., & Worley, M. (eds.). *The life, death, and afterlife of the record store. A global history* (pp. 109-119). Bloomsbury Academic.
- Guerra, P. (2023b). Contributions for a quantitative approach to contemporary youth cultures and popular music: A case study from Southern Europe. In: Bennett, Andy (ed.). *The Bloomsbury Handbook of popular music and youth culture* (pp. 131-150). Bloomsbury Publishing.
- Guerra, P. (2024a). Decolonial identities and DIY Music as Political and Social Resistance in the Global South. In: Homan, Shane; Strong, Catherine; O'Hanlon, Seamus & Tebbutt, John (ed.). *Interrogating Popular Music and the City* (pp. 109-126). Routledge.
- Guerra, P. (2024b). Junta-te à tribo. Lazer, memória e patrimonialização dos festivais na contemporaneidade [Join the tribe. Leisure, memory and the patrimonialisation of the festivals in contemporary times]. In: Fontineles, C. C. da Silva, Aguiar Júnior, J. de A. Freitas & Meneses, L. S. S. Moraes (orgs.). *Ramificações da história: política, cultura e sociedade* (pp. 23-42). EdUESPI.
- Guerra, P. (2024c). No More Heroes: Portuguese Punk and the Notion of Subculture in the Global South. In: Williams, J. Patrick (ed.). *Interpreting Subcultures Approaching, Contextualizing, And Embodying Sense-Making Practices in Alternative Cultures* (pp. 59-74). Bristol University Press.
- Guerra, P., Hoefel, M., Severo, D., & Sousa, S. (2021). “Tu é machista”. Música, ativismo estético-político e (re)configuração social e política nos tempos presentes. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*. <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/136017/2/493200.pdf>
- Guerra, P., Lisboa, A., Oliveira, D., Lima, J., Pereira, J., Pereira, M., & Fonseca, P. (2016). A Leste do Éden: Reconstruções de identidade de. *IS Working Papers*(39). ISSN: 1647-9424
- Guerra, P., & Quintela, P. (2016). From Coimbra to London: to live the punk dream and ‘meet my tribe’. In: Sardinha, J., & Campos, R. (orgs.). *Transglobal sounds: music, youth and migration* (pp. 31-50). Bloomsbury Publishing.
- Guerra, P., Sousa, S., & Lima, J. (2021). Viagens feitas de Sons. Contributos para uma (re)escrita de diásporas de mulheres imigrantes de leste em Portugal. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*. <https://hdl.handle.net/10216/136010>
- Habermas, J. (1994). Struggles for Recognition in the Democratic Constitutional State. In C. Taylor, *Multiculturalism: examining the politics of recognition* (pp. 107 - 148). New Jersey: Princeton University Press.
- Healey, P. (2004). Creativity and urban governance. *Policy Studies*, 25(2), pp. 87 - 102. doi:10.1080/0144287042000262189
- Höfs, C. C. (2016). Afro-mandinga in Lisbon: Griots and the (en)chantment of the past. In J. Sardinha, & R. Campos (Eds.), *Transglobal Sound: Music, youth and migration* (pp. 13 - 30). Nova Iorque: Bloomsbury.

- Hofs, C. C. (2016). Afro-mandinga in Lisbon: Griots and the (en)chantment of the past. In *Transglobal Sounds; Music, Youth and Migration*. DOI:10.5040/9781501311994.ch-001
- Hofstede, G. (2001). *Culture consequences, Comparing Values, Behaviors, Institutions and Organizations Across Nations* (2ª ed.). London: Sage Publications.
- Istvandity, L. (2019). The lifetime soundtrack 'on the move'; Music, autobiographical memory and mobilities. *Memory Studies*, pp. 1 - 14. doi:10.1177/1750698019856064
- Kothari, C. (2004). *Research Methodology*. Nova Deli: New Age International Publishers.
- Lomax, A. (1959). Folk Song Style. *American Anthropologist*, 61(6), pp. 927-954. DOI:10.1525/aa.1959.61.6.02a00030
- Martiniello, M., & Lafleur, J.M. (2008). Ethnic Minorities' Cultural and Artistic Practices as Forms of Political Expression: A Review of the Literature and a Theoretical Discussion on Music. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 34(8), pp. 1191-1215. DOI: /dx.doi.org/10.1080/13691830802364809
- Nasr, L., & Fisk, R. (2018). The global refugee crisis: how can transformative service researchers help? *The Service Industries Journal*., 1-17. DOI:https://doi.org/10.1080/02642069.2018.1445224
- Quivy, R., & Van Campenhoudt, L. (2003). *Manual de investigação em ciências sociais*. Lisboa: Gradiva.
- Raposo, P. (2015, outubro 1). "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 4(2). DOI : 10.4000/cadernosaa.909
- Said, E. W. (1999). *Out of place*. Nova Iorque: Vintage Books.
- Sardinha, J. (2018). 'Portugal dos Xutos' : Portuguese music in the lives of 'returned' descendants of Portuguese emigrants from Canada. In J. Sardinha, & R. Campos (Eds.), *Transglobal Sounds Music, Youth and Migration* (pp. 179 - 199). Nova Iorque: Bloomsbury.
- Schramm, A. R. (1986). Tradition in the Guise of Innovation: Music among a Refugee Population. (I. C. Music, Ed.) *Yearbook for Traditional Music*, 18, pp. 91-101. ISSN: 0740155
- Straw, W. (1991). Systems of articulation, logics of change: Communities and scenes in popular music. *Cultural Studies*, 5(3), pp. 368-388. doi:10.1080/09502389100490311
- Street, J. (2003). 'Fight the Power': The Politics of Music and the music of politics. *Politics and Culture*, pp. 113-130. DOI: https://doi.org/10.1111/1477-7053.00007
- Taylor, C. (1994). The Politics of Recognition. In C. Taylor, K. Appiah, J. Habermas, S. Rockefeller, M. Walzer, S. Wolf, & A. Gutmann (Ed.), *Multiculturalism* (pp. 25 - 73). Princeton: Princeton University Press.
- UNHCR. (2013). *The Integration of resettled refugees*. Retirado de: <https://www.refworld.org/docid/51b81d9f4.html>
- UNHCR. (2023). *Afghanistan situation*. Retrieved from Operational Data Portal: <https://data.unhcr.org/en/situations/afghanistan?>
- Walliman, N. (2011). *Research Methods The Basics*. Londres: Routledge.
- Wilson, J. (1984). Art, Culture and Identity. *The Journal of Aesthetic Education*, 18(2), pp. 89-97.

ANEXOS

Anexo 1

Guião de entrevista – Jovens

IDENTIFICAÇÃO

Entrevistado(a)/nome Fictício	
Instrumento(s)	
Idade	
Género	
Ano de escolaridade	
Residência (concelho, lugar, zona da cidade)	
Data	
Local	
Duração	
Hora de realização	
<u>Observações</u> Tempo em Portugal 1º local de Estadia Família ou instituição Com quem vive	

História de vida

- Compreender a realidade que vivia no Afeganistão (biografia) - realidade familiar, social, cultural, sociabilidade, escolar, territorial.
- Como vivia e ou praticava a música na sua rotina diária:
 - Como ouvinte – banda sonora do *self* – *registo biográfico*: que músicas, momentos mais marcantes (música e artistas e emoções associadas);
 - Quando iniciou os seus estudos artísticos: que escola, que grau de estudos finalizou, que tipo de instrumentos, relação com colegas músicos;
 - O dia a dia de um músico instrumentista: momentos marcantes – apresentações ou ensaios.
 - Quando iniciou os estudos na ANIM.
- Realidade pessoal quando a sua vida foi afetada pelo controlo dos talibãs:
 - Proibição da expressão musical na sociedade – como lidou com esta problemática;
 - Consequências que sofreu com esta proibição;

- Como sentiu a falta da liberdade de ser músico na sua comunidade.
 - Mudanças na banda sonora, o porquê e quais as novas músicas/emoções.
- Chegada a Portugal – como foi recomeçar num país novo, distante:
 - Experiência de viver num novo país;
 - Contextualizar as questões do ponto anterior na nova realidade. Redirecionar a narrativa para estas questões - Mudanças na banda sonora, o porquê e quais as novas músicas/emoções.
 - Papel da ANIM no processo de integração.
 - Como é que a música o ajuda a lidar com a mudança:
 - no dia a dia e na escola/orquestra;
 - Se conhece música portuguesa e se ouve/toca na sua atividade orquestral ou instrumental.
 - Mudanças na banda sonora do *self*.
- Integração na cidade, na comunidade, vida pessoal e social, no quotidiano, na associação.
 - Sim, porquê;
 - Se não, qual a razão.
 - Visão sobre a sociedade portuguesa e como se sente representado na mesma. Que transformação sofreu esta visão desde que chegou ao país.
 - Quais as perspetivas de regresso ao Afeganistão ou outros países. Razões para essa mudança.

Anexo 2

Guião de entrevista – Maestro

IDENTIFICAÇÃO

Entrevistado(a)	
Idade	
Nacionalidade	
Data	
Local	
Duração	
Hora de realização	

História de vida

- Como chegou até à orquestra ANIM (biografia profissional)
- Integração:
 - Sendo um maestro português, sente-se integrado no projeto.
 - Se sim, o que o permitiu. Se não, quais as dificuldades que sente.
 - Como alguém próximo dos jovens da orquestra, que observa da relação destes com a comunidade de acolhimento;
 - Sente que são recebidos com abertura ou há dificuldade no reconhecimento e aceitação destes jovens como membros da comunidade;
- O potencial integrador da música:
 - Como influencia a reconstrução da identidade dos jovens músicos no novo contexto, português e europeu.
 - Qual a receptividade do público à missão desta orquestra
 - Potencial educativo e informativo da manifestação artística da ANIM.
 - A orquestra na cidade onde vivem.
- Como vê o papel de maestro no processo de integração dos jovens músicos.
- Perspetiva do regresso destes jovens ao seu país.

Anexo 3

Guião de entrevista – Gestora ANIM

IDENTIFICAÇÃO

Entrevistado(a)	
Idade	
Nacionalidade	
Data	
Local	
Duração	
Hora de realização	

História de vida

- Como chegou até à orquestra ANIM (biografia profissional)
- Trabalhar na ANIM:
 - Como portuguesa, sente-se integrada no projeto? Justificação.
 - Como alguém próximo dos jovens da orquestra, que observa a relação destes com a comunidade de acolhimento;
 - Sente que são recebidos com abertura ou há dificuldade no reconhecimento e aceitação destes jovens como membros da comunidade;
- Música e integração:
 - Como alguém que orienta os jovens da orquestra e gere toda a dinâmica do projeto da ANIM, vê na música um possibilitador da integração na comunidade?
 - Qual a receptividade do público à missão desta orquestra?
 - Na cidade que vivem, a sua participação cultural tem impacto?
- Atividade ANIM
 - O facto de terem uma casa como a ANIM, pode fazer com que haja menos vontade de procurar criar relações com a comunidade de acolhimento?
 - Porquê?
 - A atividade intensa da orquestra e grupos da ANIM não dificulta a integração, nomeadamente nos jovens que estão na escola?
 - A maioria vê o seu futuro na música?
 - Veem o seu futuro em Portugal.

Anexo 4

Consentimento informado para a participação em entrevista

Eu, Ângela Raquel Machado Teles, encontro-me a frequentar o Mestrado em História, Relações Internacionais e Cooperação na Faculdade de Letras da Universidade do Porto sob a orientação da Professora Doutora Paula Guerra e do Doutor Ahmad Sarmast, estou atualmente a elaborar uma tese de mestrado.

A referida tese assenta no desenvolvimento da temática *Fighting the beast with music - processos de reconstituição identitária de refugiados - estudo de caso da ANIM*, e tem como intuito investigar de que forma a força que a música, enquanto manifestação artística e pedagógica, pode ter no processo de integração de refugiados no contexto do país de acolhimento, neste caso específico, em Portugal.

Para tal, procederei à recolha e à análise de histórias de vida dos jovens estudantes de música que se encontram a estudar no Conservatório Calouste Gulbenkian de Braga e Escola Secundária de Maximinos e que integram a ANIM (Instituto Nacional de Música do Afeganistão).

Deste modo, solicito o seu consentimento para participar na entrevista biográfica a realizar em horário combinado antecipadamente. A entrevista será gravada em áudio para posterior transcrição e uma cópia será entregue. É garantido o respeito pelos princípios éticos de confidencialidade, de privacidade e de anonimato.

Assim, os dados apenas serão usados e tornados públicos para fins académicos e eventos científicos. As gravações serão destruídas após o término da investigação. Também solicito o consentimento para me fornecer algum vídeo ou fotografia(s) que ache relevante para a biografia. Mais, é garantida que a sua participação é voluntária e passível de cessação a qualquer momento.

No final da investigação e posterior defesa, é compromisso tácito de apresentar perante o entrevistado os resultados, caso assim o entenda. Também, e caso seja do consentimento do entrevistado, o seu nome será referenciado como contribuinte do trabalho.

Para qualquer outro esclarecimento poderá contatar-me através do e-mail angelarmteles@gmail.com ou através do número 912513508.

Braga, _____ de 2024

Manifesto a minha aceitação com as condições enunciadas no texto anterior.

Mestranda _____

Participante _____

Responsável _____

Anexo 5

Carta de apresentação da investigação

Braga, 23rd January 2024

Dear Dr Ahmad Nader Sarmast,

I hereby present my research project as part of my master's thesis, with the theme *Fighting the Beast with Music, Processes of Identity Reconstitution of refugees - a case study of ANIM*.

The aim of this research, in terms of cooperation with ANIM, is to accompany the young people studying at the Artistic School of the Calouste Gulbenkian Conservatory of Music in Braga and Maximinos Secondary School in their school and ANIM activities, such as orchestra and ensemble rehearsals, and to conduct interviews to collect data and their life stories, with the aim of creating the narrative needed to analyse the proposed theme.

The interviews will be recorded for later transcription and it is guaranteed that the ethical principles of confidentiality, privacy and anonymity will be strictly respected and the data collected will only be used and published for academic purposes and scientific events. The recorded interviews will be destroyed after completing the Master's Degree.

For this reason, I ask the permission of the Director of ANIM - Afghanistan National Institute of Music, Dr Ahmad Sarmast, to conduct the interviews with the young students and to use their responses exclusively for the purposes of data processing, analysis and inclusion in the dissertation.

Best regards,

Ângela Teles