

CRISTINA SÁ VALENTIM

Vencedora do Prémio Internacional  
de Investigação Histórica Agostinho Neto, 2019-2020

# Sons do Império, Vozes do Cipale

Canções *cokwe* e Memórias do Trabalho  
Forçado nas Lundas, Angola



# Sons do Império, Vozes do Cipale

Canções *cokwe* e Memórias do Trabalho  
Forçado nas Lundas, Angola

Fotografia na capa: Sem Legenda [3ª Campanha da Missão de Recolha de Folclore Musical, nordeste da Lunda, 1951-1952].  
Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº 3, II. Fotografia nº 11927\_3r, ano 1951-1952. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital* . © Universidade de Coimbra, 2021

CRISTINA SÁ VALENTIM

Vencedora do Prémio Internacional  
de Investigação Histórica Agostinho Neto, 2019-2020

# Sons do Império, Vozes do Cipale

Canções *cokwe* e Memórias do Trabalho  
Forçado nas Lundas, Angola



**ZUMBI DOS PALMARES**  
FACULDADE ZUMBI DOS PALMARES  
SÃO PAULO - BRASIL



*Título:* **Sons do Império, Vozes do Cipale**  
Canções *cokwe* e Memórias do Trabalho  
Forçado nas Lundas, Angola  
Colecção Novo Rumo, n.º 34

*Autor* Cristina Sá Valentim

*Edição:* Fundação Dr. António Agostinho Neto  
*Copyright:* 2022 © Fundação Dr. António Agostinho Neto  
2022 @ Cristina Sá Valentim

*Revisão:* Cristina Sá Valentim

*Capa:* Fotografia: Andreas Praefcke

*Design e Paginação:* Victor Neves  
vicneves@gmail.com

*Impressão e acabamento:* Gráfica Mares – Prozelo, Amares, Portugal

*Tiragem:* 100 exemplares

*ISBN:* 978-989-8947-11-6

*Depósito legal Angola:* 10696/2022

*Depósito legal Portugal:* 495344/22

Luanda, Fevereiro de 2022

aos trabalhadores e às trabalhadoras da Lunda colonial,  
e às memórias guardadas pelos seus familiares.

Para os meus mais-velhos:  
avô Marcolino, avó Teresa  
avô António, avó Amélia



## Agradecimentos

Este estudo que agora é publicado por ter sido a obra vencedora da 3ª edição do Prémio Internacional de Investigação Histórica “Agostinho Neto” corresponde à minha tese de doutoramento que defendi na Universidade de Coimbra e que apresentei nesse concurso.

Foi em 2019 que dei por concluída a mais longa e intensa fase da minha vida. No dia 21 de março desse ano entrei na Sala dos Capelos da Universidade de Coimbra, acompanhada da Primavera e de pessoas amigas. O júri convocado, sob a presidência de Maria Teresa Pedroso Lima, foi o seguinte: Cláudia Castelo, José Maciel Santos, Ana Paula Tavares, António Sousa Ribeiro, Paula Abreu e Catarina Isabel Martins. A todos e a todas, o meu enorme obrigada pela pertinência dos comentários e pelas sugestões, que vim a integrar no texto após a defesa. O meu especial agradecimento à Cláudia Castelo.

O doutoramento foi realizado no Centro de Estudos Sociais (CES) no programa doutoral “Pós-Colonialismos e Cidadania Global”, com o apoio de uma Bolsa de Doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT - Ref. SFRH/BD/85530/2012), cofinanciada pelo Fundo Social Europeu da União Europeia (EU-FSE) por meio do Programa Operativo Potencial Humano (POPH) e por fundos nacionais (QREN). Para além de agradecer o apoio financeiro prestado pela FCT ao longo de 4 anos, foram cruciais os meus professores e as minhas professoras do Centro de Estudos Sociais com quem iniciei a caminhada nos estudos pós-coloniais, e que muito me inspiraram: os/as Professores/as Doutores/as Álvaro Pimentel, António Sousa Ribeiro, Boaventura de Sousa Santos, Bruno Sena Martins, Catarina Antunes, José Manuel Mendes, Margarida Calafate Ribeiro e Maria Paula Meneses. Um agradecimento especial ao meu estimado professor Sousa Ribeiro pelo apoio crucial que me deu ao longo de todo este trajeto, nomeadamente no início e no fim do caminho. E também às conversas na Universidade e na Praça com ‘a minha turma’: estou particularmente grata ao companheirismo da



Esther Moya, do Maurício Hashizume, do Raul Llasag, do Vico Melo, da Inês Nascimento Rodrigues, do Luís Gaivão e do Fabrício Rocha.

Estou muito grata a quem me orientou no plano científico. A minha orientadora Catarina Martins (FLUC-CES), e o meu orientador Ricardo Roque (ICS-UL). Foram as pessoas que mais se envolveram neste estudo, que mostraram ter uma paciência infindável, e que sempre me acompanharam no processo difícil da pesquisa e da escrita, dando-me motivação e coragem quando era preciso, e sugestões pertinentes para a boa realização da tese. Ambos tiveram, cada um à sua maneira, a capacidade e a sensibilidade de me darem força emocional, uma qualidade que é rara existir na orientação científica de teses. Sem esse apoio, este estudo não teria sido feito nem prestigiado por este Prémio.

Agradeço a confiança, o incentivo, a solidariedade e a amizade do Nuno Porto. Para lá de ter partilhado comigo algumas ideias teóricas que foram centrais à constituição do argumento da tese, mostrou-me o ‘mundo da Diamang’ e, desinteressada e generosamente, abriu as portas para a pesquisa no arquivo da Companhia em depósito na Universidade de Coimbra, logo desde a minha participação como bolsista no projeto *Diamang Digital* que o Nuno coordenava desde 2008. Agradeço a toda a equipa do projeto, em especial ao Luís Serrano pelo trabalho excelente que fez na digitalização dos discos e das bobinas, e pela generosidade ao emprestar-me o seu gravador ‘xpto’ para o trabalho de campo em Angola.

O meu especial obrigado às minhas amigas e colegas antropólogas. À Inês Ponte, pela paciência, competência imensa, amizade e carinho que mostrou ao ler e ao comentar as primeiras versões da tese, e pelo apoio logístico e emocional que me deu quando da viagem a Angola, um terreno que tão bem conhece. À Rita Lobo, as leituras finais e o amor incondicional que me vem alimentando a vida.

Agradeço a todas as pessoas que conheci, que fui afortunada em ouvir e com quem tive o privilégio de conversar ao longo das conferências e seminários em que participei durante os últimos anos do doutoramento. As reflexões que apresento neste estudo resultaram desses encontros e debates. Foi também uma honra para mim e um grande privilégio ter participado na conferência organizada em Kalmar, na Suécia, pelo *Center for Concurrences in Colonial and Postcolonial Studies da Universidade de Växjö*, em agosto de 2015, seguida da minha estadia nessa Universidade durante todo o mês de setembro. Obrigada pela hospitalidade, gentileza e pelo apoio logístico prestados pela Åse Magnusson, pelo professor Hans Hägerdal, e pelas professoras Gunlög Fur e Margareta Wallin Wictorin. Estou grata à amizade

e ao carinho das colegas Rhadika Krishnan e Milumbe Haimbe, que tive a sorte de ter encontrado em Växjö, e ainda à colega antropóloga Éva Mária Sebestyén pelo apoio que me deu em Estocolmo.

O trabalho de campo em Lisboa foi possível graças ao carinho das minhas amigas e dos meus amigos “migrantes” lisboetas: Joana Rebelo, Pedro Sousa, Ana Almeida, Pedro Faria, Iolanda Vasile. E todas as ausências de Coimbra a que as estadias em campo obrigaram, apenas foram possíveis graças ao cuidado do meu irmão Pedro Sá Valentim, que aceitou, sob coação, ser pet-sitter dos meus três felinos. Também agradeço à minha amiga e colega Marta Roriz, que fez petsitting em alguns momentos das minhas ausências. Estou, com os meus felinos, eternamente devedora desta vossa ajuda.

A viagem a Angola e a estadia em Luanda, em Saurimo e no Dundo, no ano de 2014, deveram-se à generosidade e à amizade de muitas pessoas, a quem estou grata para sempre.

O amigo Victor Gama e a amiga Ana Clara Guerra Marques ajudaram no arranque e no ‘desbloquear’ dos contactos com Angola, o que veio a possibilitar o avanço dos trabalhos. O Bento Monteiro (que me auxiliou na burocracia dos vistos), a Rita Pais e o CES (que me apoiaram nos preparativos logísticos da viagem), o Gilson Lázaro e a Esperança Gaspar (que me acolheram com muito carinho na Centralidade do Kilamba, em Luanda), a Catarina Gomes e o Roberto Carvalho (que me acolheram de braços abertos no Bairro Vila Alice, em Luanda) e o Da Graça (que me conduziu com muita sabedoria nas estradas de Luanda), a Diana Andringa (que me deu os primeiros contactos no Dundo e todo o apoio ao longo do tempo), o João Reis Van-Dunem (que me acompanhou na pesquisa e nos passeios em Luanda), o Cláudio Tomás, o Filipe Calvão, a Márcia Chuva, a Ana Paula Tavares, o meu professor Fernando Florêncio (que partilharam comigo dicas cruciais para o trabalho de campo, e contactos importantes para a estadia). A pesquisa em Angola foi autorizada através da carta convite, de aceitação e de acolhimento, providenciada pelo Professor Doutor Victor Kajibanga, então Decano da Faculdade de Ciências Sociais da Universidade Agostinho Neto (FCS-UAN), em Luanda, que me foi apresentado pela minha professora Maria Paula Meneses.

A entrada e estadia na Lunda Sul foram possíveis graças à receptividade da então Exma. Governadora Provincial da Lunda Sul, Cândida Narciso, que autorizou a pesquisa e o apoio dado ao longo de todas as deslocações que fiz nas Lundas. Obrigada, igualmente, ao seu assessor, o Doutor Camilo da Costa Sapula, e aos mo-

toristas Nito e João, que me deram todo o apoio sempre que necessitei. Não teria conhecido o trajeto maravilhoso Luanda – Lunda Sul, por estrada, nem tampouco teria conseguido um alojamento acessível em Saurimo sem o Gonçalo Loff Sérgio que, por sua vez, nunca teria conhecido se não fosse o Gustavo Blanco que, em Coimbra, me apresentou à sua irmã, a Joana. Para lá do Gonçalo, que me deu comida, cama lavada e canções à viola, agradeço ao Fernando Oliveira, à Aida Mussumari (Aidinha), à Rita Alicate, à Sónia, à Domingas, à Judite, ao António e ao Eduardo.

No Dundo, estou grata ao apoio do Exmo. Reitor Samuel Carlos Victorino e do Professor Doutor Carlos Yoba, da Universidade Lueji A'Nkonde (ULAN) sediada na Lunda Norte, que me auxiliaram no alojamento. O Doutor Yoba foi-me apresentado pela Professora Doutora Márcia Chuva (UNIRIO), com quem espero, um dia, concretizar a viagem e a visita ao Dundo que planeávamos ter feito juntas nesse ano. E agradeço imenso ao então diretor do Museu Regional do Dundo, o Professor Doutor Fonseca e Sousa, pela sua disponibilidade em providenciar uma declaração de autorização para visitar o museu no Dundo, e pela sua simpatia durante a visita guiada e no apoio prestado na viagem de regresso a Saurimo.

Este estudo resultou da generosidade de pessoas que partilharam comigo as suas memórias coloniais, em Angola e em Portugal. Agradeço a todos e a todas, em especial às pessoas cujas memórias construíram este livro.

A minha gratidão, particularmente, a Domingos Cutwnga, que conheci em Saurimo poucos dias depois da minha chegada à cidade. Ao longo de toda a minha estadia em Saurimo a sua generosidade e amizade foram ilimitadas. O apoio prestado mostrou-se essencial ao meu trabalho de campo nas Lundas, tanto nas deslocações a alguns bairros periféricos à cidade, como nas longas conversas na sala de som da Rádio Nacional de Angola (RNA), onde trabalhava como jornalista e radialista. Foi nesse lugar que ouviu comigo as canções do 'tempo do cipale' que levei para as Lundas, interpretou os seus significados e partilhou as memórias que guarda desse tempo. O meu obrigada também ao sonoplasta Nikelson Dias da RNA pela assistência que prestou na reprodução dessas canções através do equipamento da rádio.

Agradeço profundamente aos colegas e amigos Catele Jeremias e Mateus Segunda Chicumba, por me terem ensinado o que era necessário saber sobre a língua e a cultura dos Tucokwe. Para lá de interlocutores e de 'informantes privilegiados' neste estudo, o Catele e o Mateus foram os meus 'consultores' em campo, que sem-

pre me ajudaram quando surgiam dúvidas e incertezas. Obrigada pela atenção que me dispensaram e pela inteira confiança que depositaram em mim.

Obrigada a Alberto Santos, que dispôs do seu tempo para recordar o seu amigo e saudoso José Redinha, e partilhar o que sabia sobre o complexo da Diamang, tendo proporcionado, inclusive, o extraordinário encontro com Pedro Redinha. Estou igualmente grata à generosidade do Professor Doutor Manuel Laranjeira que, para lá do tempo que agendou para partilhar comigo o seu trabalho e as suas memórias, tornou possível o acesso a livros raríssimos sobre a cultura *cokwe*, essenciais a este estudo.

A escolha do tema deste estudo deve-se a duas pessoas que muito estimo. Nuno Porto (com quem me tenho formado como antropóloga e como pessoa desde os idos 90's, a quem devo tanto), um dia lançou uma ideia para o ar: "Cristina, porque não o Folclore?". Maria Paula Meneses (que primeiro estranhei, e depois entranhei), numa reunião em que se afinavam ideias do trabalho a entregar no seu seminário, pergunta-me: "Cristina, o que realmente dizem essas canções?". Aceitei estes dois desafios, trilhei caminhos com várias pessoas, ouvi e segui cada canção, e apresento hoje o que me foi possível compreender e refletir.

Não teria reunido todas as forças necessárias para concluir este estudo sem o amor da minha Família. Estiveram e continuam a estar sempre comigo em todos os momentos da minha vida. O carinho especial do meu irmão Pedro, da minha mãe Fernanda, do meu pai Zé; as memórias omnipresentes do meu avô Marcolino e da minha avó Teresa, da minha avó Amélia e do meu avô António; a inspiração que me deu a minha querida e amada sobrinha Ludmila (a quem recentemente se juntou o irmão Nicolau); a cumplicidade da minha gata Trufa que durante 18 anos e meio foi o meu amparo em muitas escritas, e que partiu uma semana após a entrega da tese; os carinhos da minha gata Nina e os abraços do meu gato Mefistófeles, filhos da Trufa, que viriam a partir, também muito velhinhos, no ano distópico de 2020. Obrigada.

A tese é agora publicada em livro. Estou muito grata e honrada por Ana Paula Tavares ter aceite o convite em redigir o Prefácio. No livro, optei por manter o grosso do texto e a estrutura, porém com algumas adequações: ajustes no título, no capítulo teórico-metodológico e na organização dos anexos, bem como uma revisão da grafia de vocábulos e expressões em língua *cokwe*. Agradeço as leituras e as orientações preciosas para os trabalhos de edição da Ana Clara Guerra Marques, do Catele Jeremias, do Ricardo Roque e da Catarina Martins.

Muito obrigada ao júri da 3ª edição do Prémio Internacional de Investigação Histórica “Agostinho Neto” pelas suas apreciações, e que levaram ao reconhecimento deste trabalho e a esta publicação.

## Prefácio

(As canções que cantávamos eram muito antigas, mas eu sou muito nova [em relação a elas] e peguei-as no meio [comecei a cantá-las depois de terem sido cantadas há muito tempo]. Não lembro da maior parte das músicas, só de pouquíssimas. Mas os mais-velhos que criaram essas canções cantavam assim: [...]) (M, 28/08/2014, Dundo)

Cristina Sá Valentim, *Sons do Império, Vozes do Cipale*, p. 345

Assim nos surpreende o trabalho de Cristina Sá Valentim, revelando as vozes de quem não sabia que o som da sua história tinha ficado para sempre gravado e arquivado num museu, casa à espera de quem o soubesse ler e ultrapassar antigas agências e mediações para se deixar ouvir de novo.

Cristina Sá Valentim recuperou as canções de trabalho dos tucokwe, recolhidas em contexto colonial pela Companhia de Diamantes de Angola, Diamang, e a partir de uma reflexão teórica de malha fina trabalha a complexidade das relações coloniais que estes textos da memória Cokwe revelam e suportam.

Escrito como tese de doutoramento, defendida na Universidade de Coimbra em 2019, o estudo é agora publicado em livro por ter sido a obra vencedora da 3ª edição do Prémio Internacional de Investigação Histórica “Agostinho Neto”, instituído pela Fundação Agostinho Neto desde 2014. Assim nos é permitido o contato com uma contribuição notável para o conhecimento da História de Angola, dos seus povos e das diferentes estratégias de sobrevivência aos momentos de contato, violência, exercício do poder e construção das narrativas de um lado e de outro nesse mundo de estranhamento que foi a realidade colonial.

Dentro de uma cronologia que enuncia a década de cinquenta do século XX como arco cronológico de recolha, gravação e fixação das canções, trabalham tempos muito mais antigos, escondidos na linguagem cifrada dos textos, levando-nos às múltiplas viagens dos tucokwe inscritas na sua memória coletiva e recuperadas

pela memória performativa dos textos em análise. O trabalho de Cristina Sá Valentim atravessa as narrativas criadas pela Companhia de Diamantes de Angola, *Diamang*, arrumadas em torno de uma ideia de colonialismo organizado e modelar, para recuperar as vozes e os idiomas culturais *tucokwe*, bem como todas as estratégias de resistência ao trabalho forçado e à violência.

O que nos é dado a ler, nesta abordagem, é a desconstrução das narrativas únicas e a reunião de novos dados para a interpretação da colonialidade do poder e seus modos de tratamento da terra como superfície alisada, invenção da tradição, hierarquização dos costumes e exercício do poder sobre o silêncio dos subalternizados.

A autora escolhe as suas fontes e organiza modelos de análise em amplo espectro para fornecer soluções que, entre contraponto e dissonância, encontram as vozes do *Cipale* e com elas redimensionam as práticas culturais que lhes deram origem, reconstituem o contexto histórico da recolha e fazem falar a voz africana muitas vezes subsumida dentro do trabalho de transformação (tradução, modificação) levado a cabo pelas Missões de Recolha do Folclore, ativas na construção da noção do Império e das suas visões do outro em espelho como forma de criar as instâncias de legitimidade e dominação.

Tudo na “Zona Única de Proteção” (território de Angola de que a *Diamang* era concessionária) foi sujeito a processos de patrimonialização como forma de controlo, classificação e hierarquia dentro dos princípios do “colonialismo científico” e de outras práticas de encarceramento e normalização da exploração do trabalho, enquanto se construía a cartografia do folclore para mostrar ao mundo como, em nome da ciência, havia uma forma particular de colonizar, de dar nova vida aos objetos e às pessoas, retórica que enforma todos os relatórios da Companhia e dos seus principais agentes.

A tudo está atenta a autora e neste livro assistimos à descolonização de todos os processos. As canções (textos, fontes) que tinham sido sujeitas a vários processos de revisão, corte, adaptação, surgem aqui como lugar de investigação, de forma a sondar o sentido oculto das metáforas e estratégias de resistência do subalterno dentro do discurso dominante.

Este é um trabalho sobre História de Angola e sobre as múltiplas identidades que conformam o país. Os sons do *Cipale* ajudam-nos a perceber como o ato de cantar foi em muitas circunstâncias um ato fundacional do indivíduo, da comunidade e das muitas formas de vencer o medo. Esta é uma contribuição fundamental

para a compreensão do trabalho forçado, seus significados e as formas como foi entendido e verbalizado pelos tucokwe nas suas canções. O medo da vida e o temor da morte estão para sempre associados ao contrato, à violência colonial, e sobrevivem na memória coletiva dos povos até aos nossos dias. Disso nos fala este *Sons do Império, Vozes do Cipale*, leitura obrigatória para todos os implicados na construção da História de Angola livre das narrativas únicas e na compreensão do passado neste futuro que já está mesmo aqui!

*Ana Paula Tavares*





## Índice

Agradecimentos .....	7
Prefácio .....	13
Índice.....	17
Lista de siglas e abreviaturas.....	21
Lista de Figuras .....	23
Notas sobre as grafias e palavras usadas no texto .....	33
<b>Introdução.....</b>	<b>35</b>
O estudo .....	35
Perspetivas pós-coloniais e a desconstrução das narrativas únicas .....	39
A articulação entre a Sociologia das Ausências e as Concorrências .....	41
As relações coloniais e as vozes dos subalternos .....	44
As práticas de dominação e resistência .....	47
Cultura Popular, Folclore, Música e Trabalho.....	50
Principais contributos.....	54
Percursos no terreno .....	59
Percursos do texto .....	64
<b>PARTE I: Sons do Império.....</b>	<b>69</b>
<b>CAPÍTULO 1</b>	
<b>‘Tradições’ reinventadas. A Diamang, a Missão de</b>	
<b>Recolha de Folclore Musical e a folclorização colonial na Lunda</b>	

Introdução .....	71
1.1. A exploração colonial-capitalista .....	72
1.2. A Diamang na Lunda.....	78
1.3. O contexto da criação da Missão de Recolha de Folclore Musical.....	87
1.3.1. As “missões” científicas ao Ultramar .....	87
1.3.2. O ‘Folclore Ultramarino’ .....	94
1.3.3. As origens da Missão .....	99
1.4. O Folclore Musical Indígena como forma de controlo colonial .....	104
1.4.1. Os ‘trajes indígenas’ .....	109
1.4.2. As Festas e os Grupos Folclóricos .....	115
1.4.3. A venda de discos a <i>indígenas</i> .....	133
1.4.4. A exibição de um “ritmo moderno num ambiente africano” .....	127
Conclusões .....	147

## CAPÍTULO 2

### Sonoridades imperiais. Circulações das coleções do Folclore Musical de Angola

Introdução .....	153
2.1. Folclore angolano ‘africano ( <i>bantu</i> / negro)’: trânsitos entre Angola, Brasil e Portugal .....	155
2.1.1. A visita ao Dundo de Gilberto Freyre .....	158
2.1.2. O Folclore brasileiro, o Folclore angolano e o Estado português....	166
2.2. Folclore angolano ‘euro-africano, luso-africano, afro-português, étnico-erudito’: trânsitos entre Portugal e Angola .....	180
2.3. A circulação dos saberes etnomusicológicos do Folclore Musical de Angola .....	192
2.3.1. A oferta dos estudos e das canções.....	192
2.3.2. Colaborações científicas com a Bélgica e o Congo Belga .....	200
2.3.3. Colaborações científicas com a Inglaterra e a África do Sul .....	203
2.4. O monopólio da circulação do Folclore angolano .....	211
2.4.1. Jornais.....	211
2.4.2. Rádio .....	216
Conclusões .....	225

**CAPÍTULO 3****Autenticidades difíceis. As recolhas das canções: imaginários, expectativas e experiências**

Introdução .....	229
3.1. A formação e os percursos da Missão de <i>Folclore</i> .....	232
3.2. A construção difícil da ‘autenticidade’ .....	239
3.2.1. A logística no terreno .....	242
3.2.2. O “ritmo africano”: o batuque.....	248
3.2.3. Os “cantares no trabalho” .....	253
3.2.4. As culturas musicais das “tribos” e as fronteiras nacionais.....	256
3.2.5. O registo sonoro e escrito das canções .....	261
3.2.6. Os “géneros” musicais.....	266
3.2.7. As revisões das letras e das histórias das canções.....	269
a) Escondendo e expondo denúncias de violência colonial.....	270
b) Desconfiando e desconhecendo: o “sentido oculto” das canções .....	275
c) Impondo histórias.....	279
Conclusões .....	282
 <b>PARTE II: <i>Myaso wa cipale</i></b> .....	 289

**CAPÍTULO 4****Subalternização, Trabalho Forçado e Resistências**

Introdução .....	291
4.1. “ <i>Ucambulula Ngana Sanza / Dirás ao Ngana Sanza (nome de soba)</i> ” ....	293
4.2. “ <i>Mbuila / Nome próprio, masculino</i> ” .....	309
4.2.1. Os capitas e os cipaios como agentes opressores .....	313
4.2.2 Os capitas e os cipaios como sujeitos subalternos.....	320
4.3. “ <i>Txipalè mu Congomonje / Contrato no Congomonje</i> ” .....	331
4.4. “ <i>Seleção de cantares quioscos de txianda</i> ” .....	346
Conclusões .....	370

## CAPÍTULO 5

### Significados, Apropriações e Usos africanos do Trabalho Forçado

Introdução .....	379
5.1. “ <i>Txipálè cumungùia</i> / Para contratado eu posso ir” .....	380
5.1.1. “O contrato é feitiço” .....	384
5.1.2. <i>Mutumbula, Talyanga e Sakapuma</i> .....	391
5.2. “ <i>Muambuâmbua</i> / Nome próprio, masculino” .....	417
5.2.1. A fuga ao cipale .....	421
5.2.2. Porquê não fugir.....	427
5.3. “ <i>Txiueue</i> / Nome próprio, masculino” .....	432
5.3.1. A Família: procriação, solidariedade, propriedade e prestígio social.....	437
5.3.2. Os regressos à aldeia.....	443
a) Retornando <i>Salukombo</i> .....	445
5.3.3. A compra de bicicletas: articulando obrigações, desejos e ambições.....	454
Conclusões .....	463
<b>Conclusão</b> .....	471
Anexos .....	487
Fontes .....	495
Referências Bibliográficas .....	503

## **Lista de siglas e abreviaturas**

**AGC** – Agência Geral das Colónias

**AGU** – Agência Geral do Ultramar

**AMS** – African Music Society

**CITA** – Centro de Informação e Turismo de Angola

**DGL** – Direcção Geral da Lunda

**Diamang** – Companhia de Diamantes de Angola

**EN** – Emissora Nacional (de Radiodifusão)

**EPJR** – Espólio Pessoal de José Redinha

**Fenacult** – Festival Nacional de Cultura de Angola

**FML NM** – Folclore Musical da Lunda, Notas da Missão

**GFAI** – Grande Festa Anual Indígena

**IFMC** – International Folk Music Council

**IIC/IICA** – Instituto de Investigação Científica de Angola

**ILAM** – International Library of African Music

**JIU** – Junta de Investigação do Ultramar (Junta das Missões Geográficas e de Investigação do Ultramar)

**JMGIC** – Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais

**JOO** – José Osório de Oliveira

**LIB** – Laboratório de Investigações Biológicas

**ME** – Memorando Enviado

**MMD** – Memorando do Museu do Dundo

**MNE/AHD** – Ministério dos Negócios Estrangeiros / Arquivo Histórico Diplomático

**MOI** – Mão-de-Obra Indígena

**MP** – Mocidade Portuguesa

**MPLA** – Movimento Popular de Libertação de Angola

**MRFM 1-7 R** – Missão de Recolha de Folclore Musical, 1º-7º Relatórios

**NE** – Nota Enviada

**NR** – Nota Recebida  
**PCV** – Postos de Compra e Venda  
**PIDE** – Polícia Internacional e de Defesa do Estado  
**RA** – Relatório Anual  
**RM** – Relatório Mensal  
**RAMD** – Relatório Anual do Museu do Dundo  
**RAU** – Reforma Administrativa Ultramarina  
**RDC** – República Democrática do Congo  
**RFM RE** – Relatório de Folclore Musical. Rectificação e Estudo  
**RMA** – Relatórios Mensais e Anuais  
**RMMD** – Relatório Mensal do Museu do Dundo  
**RNA** – Rádio Nacional de Angola  
**RTA** – Relatório Técnico Anual  
**RTM** – Relatório Técnico Mensal  
**RTP** – Rádio Televisão Portuguesa  
**S/L** – Sem legenda  
**s/d** – Sem data  
**SID** – Secção de Informações e Diligências  
**SMO** – Serviço de Mão-de-Obra  
**SPN/SNI** – Secretariado de Propaganda Nacional / Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo  
**SPAMOI** – Secção de Propaganda e Assistência à Mão-de-obra Indígena  
**DSR** – Direcção do Serviço de Representação  
**UC/AD** – Universidade de Coimbra / Arquivo Diamang  
**UM/MNS** – Universidade do Minho / Museu Nogueira Silva  
**ZE** – Zona de Explorações (mineiras)  
**ZUP** – Zona Única de Protecção

## Lista de Figuras

### Figura 1

*Visita de Sua Excelência o Governador Geral de Angola – sarau de Figurações Nativas na Aldeia do Museu.* 1959

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa nº 9, “Visitas”. Fotografia nº 19278, ano 1959. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

### Figura 2

S/L [Mapa do Distrito da Lunda e suas circunscrições administrativas: Minungo, Saurimo, Cassai-Sul, Camaxilo e Chitato]

Fonte: UC/AD, [documentação dispersa], s/d. © Universidade de Coimbra, 2021

### Figura 3

*Museu do Dundo, Fachada Norte.* s/d

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa nº 4, “Exterior e Salas”. Fotografia nº 7599, s/d. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

### Figura 4

*Distribuição de panos aos Grupos Folclóricos.* 1952

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa nº 8, “Folclore do Museu”. Fotografia nº 13723, ano 1952. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

### Figura 5

*Grupo “Chianda”.* 1952



Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa n° 8, “Folclore do Museu”. Fotografia n° 13729, ano 1952. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

### **Figura 6**

*Visita de Mrs. Ryan – assistindo a uma festa no Terreiro Folclórico.* 1954

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa n° 9, “Visitas”. Fotografia n° 14761, ano 1954. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

### **Figura 7**

*Visita do Sr. Dr. Banha da Silva – no Terreiro Folclórico.* 1954

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa n° 9, “Visitas”. Fotografia n° 14799, ano 1954. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

### **Figura 8**

*A Missão de Folclore Musical em acção.* 1951

Fonte: UM/MNS. Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Assistência ao Indígena 17, Fotografia n° 10935, RTA, 1951. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. © Universidade de Coimbra, 2021

### **Figura 9**

*Sala do Folclore Musical.* 1959

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa n° 4, “Exterior e Salas”. Fotografia n° 18718, ano 1959. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo.

Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

### **Figura 10**

[...] *danças regionais, do programa em honra de S. Ex<sup>a</sup>. Governador da Província.* 1973

Fonte: UC/AD, RAMD (1973: 75-76). Fotografia de Júlio Pedro, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 11**

Catálogo da Exposição *Missão Folclórica do Prof. Artur Santos à Lunda e Alto Zambeze – Alguns documentos fotográficos da Missão*, Lisboa, 1951

Fonte: UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 12**

Catálogo da *Exposição de Fotografias relativas ao Folclore Musical Angolano (Região do Alto-Zambeze)*, Rio de Janeiro, 1952

Fonte: UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 13**

*Visita do Sr. Osório de Oliveira ao Nordeste (Novembro de 1953).*

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa n° 9, “Visitas”. Fotografia n° 19429, ano 1953. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo.

Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 14**

*Visita do Sr. Osório de Oliveira ao Nordeste (Novembro de 1953).*

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa n° 9, “Visitas”. Fotografia n° 19430, ano 1953. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo.

Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 15**

S/L [Visita à Sala de Folclore Musical guiada por Pinho Silva, 2 de maio de 1963. Câmara Cascudo acompanhado pela sua esposa.]

Fonte: UC/AD, FML NM, Vol. II, NR 155, 09/05/1963, anexo fl. 1. Fotografia de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 16**

S/L [Segunda Conferência-Recital no Palácio da Foz, em Lisboa, 14 de maio de 1962]

Fonte: UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5g (1ª). Fotografia de Manuel Chora, Lisboa. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 17**

Capa da publicação *Folclore Musical de Angola: Coleção de fitas magnéticas e discos. Povo Quioco, Área do Lóvuva, Lunda, Vol I*, (Janmart, et al, 1961).

Fonte: Portal Memórias de África e do Oriente, acesso online. © Universidade de Aveiro | Fundação Portugal-África

**Figura 18**

Capa da publicação *Folclore Musical de Angola: Coleção de fitas magnéticas e discos. Povo Quioco, Área do Camissombo, Lunda, Vol II*, (Janmart, et al, 1967).

Fonte: Portal Memórias de África e do Oriente, acesso online. © Universidade de Aveiro | Fundação Portugal-África

**Figura 19**

Fita Magnética “Scotch”. *Fita magnética n° 9, Cópia n° 30, Trechos QUI 462/497, Posto de Camissombo, Loc. port. e inglês.*

Fonte: UC/AD, Arquivo Sonoro. Imagem captada pela autora. © Cristina Sá Valentim, 2021

**Figura 20**

Disco de acetato 78 rpm. *Companhia de Diamantes de Angola. Serviços Culturais. Museu do Dundo. Folclore da Lunda e regiões limítrofes.*

Fonte: UC/AD, Arquivo Sonoro. Imagem captada pela autora. © Cristina Sá Valentim, 2021

**Figura 21**

Pormenor do mapa da localização do Museu do Dundo e do território abrangido pela Missão. Escala 1:4000000. [...]

Fonte: Janmart et al (1961: 16).

**Figura 22**

S/L [2ª Campanha, Moxico] 1950

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa n° 2, Fotografia n° 9652\_2r, ano 1950. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*.

© Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 23**

S/L [3ª Campanha, nordeste da Lunda] 1951-1952

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº 3, III. Fotografia nº 12001\_3r, anos 1951-1952. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 24**

S/L [Acampamento da Missão. 1ª Campanha, Alto Zambeze] 1950

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº 1, Fotografia nº 9423\_1r, ano 1950.

Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 25**

S/L [O Soba e a sua população. 5ª Campanha, Lóvua] 1954

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº 5, Fotografia nº 15011\_5r, ano 1954. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*.

© Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 26**

*Recolha de Folclore, Camissombo*. 1955

Fonte: UC/AD. MRFM, 6º Relatório (1955: 179). Fotografia nº 15558, ano 1955. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*.

© Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 27**

S/L [Transporte de intérpretes e de instrumentos. 1ª Campanha, Alto Zambeze] 1950

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº 1. Fotografia nº 9421\_1r, ano 1950. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*.

© Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 28**

S/L [O trabalhador Lino Vicente e o Soba Rhitenda exibem os relógios oferecidos pela Companhia] 1957

Fonte: UC/AD, FML NM, Vol. I, NR 57, 23/04/1957, anexo. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 29**

S/L [Instrumentos de percussão. De trás para a frente, da esquerda para a direita: 1 *ngoma wa kasumbi*, 1 *ngoma wa mukhundvu*, 1 *cikhuvu* e 2 *ngoma wa mukupela* ou *mukwanzo* (ou *mukwazo*) 5ª campanha, Lóvua] 1954

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº5, Fotografia nº 15045\_5r, 1954. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 30**

S/L [Duas crianças seguram dois *isanji* (pl. de *cisanji*), o segundo tocado com cabaça de ressonância. 4ª campanha, nordeste da Lunda] 1953

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº 4. Fotografia nº 12841\_4r, ano 1953. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 31**

S/L [Maria José a reproduzir /ouvir as fitas gravadas. 6ª campanha, Camissombo] 1955

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº6. Fotografia nº 15543\_6r, ano 1955. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 32**

S/L [Maria José durante a recolha escrita junto de mulheres. 6ª campanha, Camissombo] 1955

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, MRFM, Caixa nº6. Fotografia nº 15567\_6r, ano 1955. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 33**

*Reuniões para estudo de folclore de povos do Congo Belga*. 1957

Fonte: UC/AD, RFM RE 3R, Vol. I (1957: 75). Fotografia nº20814, 1957. Fotografia

de Agostiniano de Oliveira, Museu do Dundo. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 34**

*Um grupo gravando Folclore Musical*. 1949

Fonte: UC/AD. Arquivo Fotográfico, Secção de Etnografia. Caixa n° 8, “Folclore do Museu”. Fotografia n° 13734, ano 1949. Fotografia de Manuel Pinho Silva. Imagem captada pelo projeto *Diamang Digital*. © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 35**

Pormenor do mapa da “Origem, Expansão e Fixação das Populações Aruund, Tucokwe e comunidades aparentadas em Angola”. Museu Regional do Dundo, 2014. Fonte: Exposição permanente “Memória Viva da Cultura da região Leste de Angola” do Museu Regional do Dundo. Fotografia da autora. 27/08/2014, Dundo. © Cristina Sá Valentim, 2021

**Figura 36**

*Andrada, Capatazes da DSR*. 1947

Fonte: UM/MNS, Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 7395, RTA, 1947. © Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho, 2021

**Figura 37**

*Um capataz vigia caminhos de passagem para o Congo [...]*. 1966

Fonte: UC/AD, SID, cx. 15, SID, RMA, 3° Vol. (RA, 1966: anexo). © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 38**

Farda do cipaio exposta na Sala Colonização e Resistência. Museu Regional do Dundo, 2014.

Fonte: Exposição permanente “Memória Viva da Cultura da região Leste de Angola”, Museu Regional do Dundo. Fotografias e adaptação da autora. 27/08/2014, Dundo. © Cristina Sá Valentim, 2021

**Figura 39**

*Posto Administrativo Colonial (Reconstituição) e Moca – Instrumento de Tortura* expostos na Sala Colonização e Resistência. Museu Regional do Dundo, 2014.

Fonte: Exposição permanente “Memória Viva da Cultura da região Leste de Angola, Museu Regional do Dundo. Fotografia da autora. 27/08/2014, Dundo. © Cristina Sá Valentim, 2021

**Figura 40**

S/L [Camiões para o transporte de trabalhadores contratados] 1948

Fonte: UM/MNS, Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 8138, RTA, 1948. © Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho, 2021

**Figura 41**

*Um grupo de trabalhadores contratados à chegada ao Dundo.* 1949

Fonte: UM/MNS, Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 9137, RTA, 1949. © Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho, 2021

**Figura 42**

*Família dos trabalhadores contratados à chegada ao Dundo.* 1949

Fonte: UM/MNS, Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 9145, RTA, 1949. © Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho, 2021

**Figura 43**

O grupo *Akishi & Cianda* cantando e dançando “*Txipalè mu Congomonje*” nas traseiras do Museu Regional do Dundo, 2014. Da esquerda para a direita: Mwaliangeno, Joaquina e Sucali. Fonte: Fotografia da autora. 28/09/2014, Dundo. © Cristina Sá Valentim, 2021

**Figura 44**

*Chambuage. Aspecto da exploração.* 1961

Fonte: UM/MNS, Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Trabalhos Mineiros I-A,

Fotografia n° 20433, RTM, março de 1961. © Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho, 2021

**Figura 45**

*Desmonte de cascalho na exploração da mina Sunza/Chilupuca, vigiado por um capataz.* 1966

Fonte: UC/AD, SID, cx. 15, SID, RMA, 3° Vol. (RA, 1966: anexo) © Universidade de Coimbra, 2021

**Figura 46**

*Andrada – Mulheres de contratados trabalhando nas lavras.* 1954

Fonte: UM/MNS, Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Assistência Social 18, Fotografia n° 14569, RTA, 1954. © Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho, 2021

**Figura 47**

S/L [José Redinha exibindo a indumentária no dia da nomeação] 1938

Fonte: EPJR, Nomeação de José Redinha, janeiro de 1938. © Herdeiros Legais de José Redinha, 2021

**Figura 48**

S/L [Soba Sacamanda e José Redinha, na Aldeia do Museu] 1958

Fonte: EPJR, Nomeação de José Redinha, 1958. © Herdeiros Legais de José Redinha, 2021

**Figura 49**

S/L [Mapa da Lunda com indicação do território cedido pelo Soba Sacavula a José Redinha] 1959

Fonte: EPJR, Nomeação de José Redinha, 1959, anexos. © Herdeiros Legais de José Redinha, 2021

**Figura 50**

S/L [Detalhe da localização geográfica da terra e dos rios entregues pelo Soba Sacavula a José Redinha] 1959

Fonte: EPJR, Nomeação de José Redinha, 1959, anexos. © Herdeiros Legais de José Redinha, 2021



**Figura 51**

*Trabalhador indígena, de regresso à sua aldeia, depois de terminado o seu contrato. 1935*

Fonte: UM/MNS, Arquivo Fotográfico da Diamang, Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 4482, RTA, 1935. © Museu Nogueira da Silva/Universidade do Minho, 2021

**Figura 52**

*Patrulha nocturna às minas da área Chilupuca. 1966*

Fonte: UC/AD, SID, cx. 15, SID, RMA, 3º Vol. (RA, 1966: anexo). © Universidade de Coimbra, 2021

## Notas sobre as grafias e palavras usadas no texto

- a)** A escrita deste livro segue as regras do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990 adotado em Portugal.
- b)** Ao longo do texto a grafia dos termos em língua *cokwe* (ou *ucokwe*) baseia-se nas regras de ortografia estabelecidas pelo Alfabeto Internacional Africano de Referência aprovado pelo Estado Angolano em maio de 1987 e que propõe grafias para as seis principais línguas nacionais *bantu* angolanas (*ucokwe*, *kikongo*, *kimbundu*, *umbundu*, *mbunda* e *ocikwanyama*). Na literatura referenciada/citada podem surgir outras formas de grafar a língua *cokwe*, igualmente válidas.
- c)** As transcrições de termos *cokwe* dos arquivos coloniais seguem a respetiva ortografia colonial adotada, e as referências à cultura *cokwe* e as transcrições de entrevistas seguem as regras do novo alfabeto.
- d)** Partindo de algumas sugestões de Guerra-Marques (2017: 53-54), optou-se por escrever em fonte itálica todas as palavras em *ucokwe*, menos os nomes próprios (de pessoas, de povos, de lugares), de instituições (de iniciação ritual ou outras), de danças e de máscaras, que surgem em redondo e com inicial maiúscula. À exceção dos nomes próprios de entidades espirituais e de figuras consideradas relevantes da cultura popular *cokwe*, que são grafados em estilo itálico e com inicial maiúscula. A referência a palavras escritas noutras línguas vernáculas segue a mesma orientação. A escrita da toponímia de Angola segue a grafia adotada nos municípios e territórios respetivos.
- e)** Tucokwe é a designação para ‘o povo *cokwe*’ e corresponde ao plural de *kacokwe* (indivíduo de origem *cokwe*), sendo a palavra *cokwe* usada como adjetivo. O designativo colonial português usado para fazer referência ao povo, à cultura e às pessoas de origem *cokwe* corresponde aos termos “quioco/quioca/quiocos”.
- f)** Para auxiliar a leitura dos vocábulos *cokwe* é importante indicar algumas transcrições fonéticas de letras/sinais cujos sons diferem da língua portuguesa: c = tch;

h= sempre aspirado; l = l como em português, mas também se lê r (rê) anterior, quando seguido da letra i; mb, nd, ng, nj = b, d, g e j nasalados; ny = nh; s = sempre sibilante; w = u (Barbosa, 2012: 10-11). Por exemplo, a palavra *cipale* lê-se <tchipale>, grafado pela ortografia colonial como “txipàle” ou “txipàlé”; a palavra *cokwe* lê-se <tchocué>.

**g)** A palavra *indígena* é grafada em itálico por ser usada no texto enquanto uma classificação jurídico-legal e social regulada pelo Estatuto do Indigenato de 1926, e não como um termo que equivale a ‘nativo’ ou ‘autóctone’.

**h)** As traduções de citações de literatura em língua estrangeira (inglês/francês) para a língua portuguesa são da responsabilidade da autora.

**i)** As transcrições dos testemunhos orais em língua *cokwe* foram feitas por Catele Jeremias, assim como as respetivas traduções para a língua portuguesa e/ou a sua revisão.

## Introdução

### O estudo

Este estudo reflete sobre as complexidades das relações coloniais, a partir do contexto do colonialismo português das Lundas<sup>1</sup>, em Angola. Consiste numa tentativa de compreensão da música dos Tucokwe do nordeste angolano, no âmbito da exploração laboral forçada de negros africanos. Em língua *cokwe*, o trabalho forçado é designado por *cipale*. Em particular, procurei nas canções de *cipale*, coletadas pela então Companhia de Diamantes de Angola - Diamang - ao longo da década de 1950, aquilo que é possível saber sobre o trabalho forçado, as subjetividades, as vivências e as relações sociais de quem tinha as suas vidas determinadas pelo colonialismo.

A Diamang, uma empresa privada de capital estrangeiro e de gestão portuguesa, estabeleceu-se em 1917 no então Distrito da Lunda, ocupando parte dessa região para fins de extração diamantífera. Usufruindo de privilégios garantidos pelo Estado Português, a empresa age com grande autonomia, tendo, entre outros, o monopólio do recrutamento coercivo de mão-de-obra africana e o trabalho exclusivo de funcionários coloniais destacados para a região mineira concessionada. Porém, esta empresa foi para além disso. Ao longo do tempo, a Diamang foi articulando a exploração económica de diamantes com uma série de iniciativas de índole assistencial, científico e cultural destinadas às comunidades que nela trabalhavam e que viviam na Concessão. A criação do Museu do Dundo em 1936, e as recolhas etnomusicológicas do Folclore Musical de Angola, são os exemplos mais emblemáticos da ação científico-cultural da Companhia Diamang.

---

<sup>1</sup> Após a Independência de Angola em 11 de novembro de 1975, o distrito colonial da Lunda foi dividido nas atuais províncias da Lunda Norte e da Lunda Sul. Por isso, ao longo do texto este território surge com a designação Lunda ou Lundas consoante o contexto histórico a que reporta (colonial ou atual).

Os trabalhos da Missão de Recolha de Folclore Musical<sup>2</sup>, em colaboração com o Museu, organizaram-se em várias expedições a aldeias do leste angolano durante as décadas de 1950 e 1960. As campanhas de recolha musical deram origem a relatórios onde constam diversos dados etnográficos e as letras das canções, transcritas nas línguas vernáculas e traduzidas para português. Também permitiram constituir um arquivo fotográfico e um arquivo sonoro com as coleções musicais, gravadas em disco de acetato (*lacquer*) e em fita magnética (bobina), uma documentação ainda não publicada na íntegra. Presentemente, esses materiais – e outros que documentam as atividades da Diamang e que estão em depósito na Universidade de Coimbra – têm vindo a ser digitalizados e disponibilizados em linha através do projeto *Diamang Digital* ([www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net)).<sup>3</sup> Foi a partir da minha participação nesse projeto que se originou o meu interesse em investigar sobre o extraordinário arquivo sonoro da Diamang.

Os discos e as bobinas do designado Folclore Musical de Angola reproduzem canções interpretadas por africanos e africanas que, na época, faziam parte dos contingentes de mão-de-obra negra recrutada para trabalho contratado/forçado, ora pelo governo colonial, ora por empresas concessionadas, tal como a Diamang. Essas canções foram igualmente o repertório musical dos designados Grupos Folclóricos Indígenas constituídos para atuar nas Festas Folclóricas organizadas pelo Museu do Dundo, e que também participaram em ações de propaganda à Companhia e ao Estado Português a nível nacional e internacional. Simultaneamente, as mesmas canções viajavam com os/as trabalhadores/as entre as aldeias, as cidades e os locais onde cumpriam o trabalho obrigatório, neste caso as minas de diamantes e os campos agrícolas. Não obstante a permanente e ágil monitorização feita pela Companhia à circulação de bens e pessoas na região concessionada pelo Estado à empresa, o que mais circulava, para além de mão-de-obra negra contratada, era a música.

---

<sup>2</sup> Designada doravante como Missão.

<sup>3</sup> Este projeto visa tornar acessível em formato digital para fins pedagógicos e académicos o espólio da Diamang em depósito na Universidade de Coimbra. Teve início em 2008 pela coordenação de Nuno Porto e foi integrado no programa de Renovação da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo, dirigido pelo Ministério da Cultura de Angola. Em colaboração com a restante equipa do projeto, participei nos trabalhos de inventariação e digitalização do arquivo e, juntamente com a empresa de design FBA, na curadoria do *website*, incluindo a conceção da estrutura da plataforma e da pesquisa indexada. Atualmente, colaboro na gestão e na curadoria digital da plataforma *Diamang Digital*.

A criação, os significados e os usos da música, neste caso de canções 'tradicionais' e 'populares', não são alheios aos contextos sociais e políticos de onde emergem. Por isso, esta investigação não só problematiza os processos coloniais de recolha, de divulgação, de estudo e classificação dessas canções, como propõe interpretar os significados e os alcances políticos das próprias canções coletadas. Assim, procurei, sobretudo, os usos de que foram alvo, quer da parte do regime colonial português, quer da parte das comunidades negras africanas. Nesse sentido, o foco não é simplesmente a capacidade de ação africana, tal como não é apenas o exercício da dominação colonial, mas a relação que ambos mantêm com os dispositivos do poder observados através dos processos de folclorização colonial.

Assim, este estudo é orientado por dois objetivos que surgem entrelaçados. Por um lado, pretende-se compreender as múltiplas formas pelas quais as canções registadas e folclorizadas no âmbito da "Missão de Recolha" participaram no sistema colonial português, extractivista e capitalista, visto a partir da Lunda colonial e a partir das circulações das canções gravadas. Por outro lado, pretende-se contribuir para conferir visibilidade às experiências e significados propriamente africanos associados a essas canções, do ponto de vista dos idiomas culturais dos Tucokwe. Para tanto, este estudo reconstrói criticamente a história da produção colonial das canções gravadas, que contempla os processos de criação, de recolha, de gravação, de classificação e de circulação de canções convertidas em coleções coloniais de Folclore Musical. Ao mesmo tempo, recupera, a partir de trabalho etnográfico e história oral, os significados e os usos africanos das canções no seio das vivências coloniais quotidianas do passado.

Nessa medida, esta investigação propõe responder a algumas questões. Até que ponto, e de que formas, as canções gravadas pela Missão poderão ter participado no exercício de ocupação colonial na Lunda, por um lado, e, simultaneamente, por outro lado, em ações não só de oposição anticolonial, mas também de colaboração, de negociação e de ressignificação face ao sistema colonial? Como as canções são reveladoras de diversas formas de agência e de complexas estratégias de resistência africana? O universo do Folclore Musical terá proporcionado um espaço de enunciação e de expressão das vozes angolanas subalternizadas pela ação colonial da Diamang? Os/as trabalhadores/as da Companhia falaram através das suas canções?

Sugere-se que parte das canções gravadas, e o processo de folclorização de que foram alvo, serviram tanto propósitos de dominação colonial como responderam a vários interesses das comunidades africanas. Essas canções não só funcionaram como ferramentas complexas de dominação colonial úteis ao projeto colonial português, como também foram instrumentos de expressão cultural autónoma e, até, de crítica ao poder colonial, para os/as africanos/as. Apesar de sujeitas aos modos coloniais de folclorização, argumenta-se, as canções do *cipale* permitiram aos/as africanos/as ter voz própria no seio de uma realidade violenta e opressora contrária, em princípio, à expressão das suas subjetividades. As canções revelam uma pletera de modos de participação africana no regime capitalista colonial português da Diamang, e uma multiplicidade de vozes, revelando várias formas de apropriação e de resignificação da opressão colonial e do trabalho contratado/forçado pelos sujeitos negros oprimidos.

Este estudo situa-se em perspetivas pós-coloniais, cujas preocupações visam compreender os colonialismos a partir da análise das relações de poder entre os sujeitos colonizadores e os sujeitos colonizados, articulando práticas económicas com práticas culturais, epistemológicas, políticas e identitárias. Nesse sentido, os colonialismos são aqui vistos, na esteira de Michel Foucault, como um conjunto de premissas ideológicas e hegemónicas, a partir das quais se exerceu, legitimou e preservou a dominação colonial e a violência, instituindo-se distâncias abissais entre colonizador e colonizado, e entre as identidades e os saberes dominantes e subalternas/os (Mudimbe, 1988; Hall, 2001; Said, 1994, 2004; Santos e Meneses, 2009). Porém, os colonialismos são entendidos, igualmente, enquanto prática política e social. Isto é, as realidades coloniais são, sobretudo, experiências contextuais, historicamente situadas, complexas, heterogéneas, polifónicas e, por vezes, ambíguas e matizadas onde confluem ações de opressão com mecanismos de agencialidade e de resistência por parte dos sujeitos colonizados (Thomas, 1994; McClintock, 1995; Dirks, 1995; Cooper e Stoler, 1997; Santos, 2001; Douglas, 2014; Pemunta, 2018a).

Assim, este estudo entende os colonialismos euroamericanos modernos como processos que, praticados dentro do capitalismo, implicaram relações de conquista e de dominação, bem como encontros entre pessoas onde ocorreram resignificações de espaços, tempos, corpos e conhecimentos através de negociações entre expectativas e experiências (Loomba, 1998: 1-2). Por conseguinte, esta investigação visa

contribuir para a teoria pós-colonial a partir de uma leitura crítica que combina, por um lado, a pesquisa em fontes de arquivo com testemunhos orais e, por outro lado, uma interpretação antropológica e histórica com o trabalho etnográfico denso.

### **Perspetivas pós-coloniais e a desconstrução das narrativas únicas**

O objeto desta investigação foi formulado a partir da proposta teórico-metodológica pós-colonial das Epistemologias do Sul, que tem vindo a ser desenvolvida por Boaventura de Sousa Santos e pela sua equipa no Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra. Sucintamente, as Epistemologias do Sul visam tecer uma crítica epistemológica e política ao modelo hegemónico moderno de racionalidade de um Norte Global metafórico – entendido na forma de Epistemologias do Norte. Esta racionalidade assenta em premissas etnocêntricas que têm vindo a invalidar, a excluir, a omitir e/ou a erradicar outras conceções, outras experiências e outros saberes sobre o mundo. A proposta das Epistemologias do Sul visa ampliar o conhecimento sobre o mundo, a partir do Sul Global, isto é, a partir do espaço das lutas e da resistência contra as injustiças herdeiras do colonialismo e que perpetuam a exclusão, a discriminação, o racismo e a exploração (Santos, 2001; Santos *et al*, 2004; Santos e Meneses, 2009; Santos, 2014). Em suma, as Epistemologias do Sul têm como principal objetivo inquirir e visibilizar a diversidade e a legitimidade dos conhecimentos e das experiências do mundo que foram silenciadas desde a expansão marítima europeia e colonialismos subsequentes, até aos seus legados na pós-colonialidade.

Como Eric Wolf (1982) ou Valentin Mudimbe (1988) já vêm propondo, trata-se de reconhecer o papel da ciência ocidental e das narrativas oficiais da História na produção de representações e de conhecimentos concebidos como soberanos e universais e, portanto, excludentes de outras racionalidades que estejam fora dos padrões da razão moderna. Refiro-me, sobretudo, ao “etnocentrismo epistemológico” (Mudimbe, 1988: 15), isto é, a mentalidades fundadas num pensamento evolucionista e dicotómico (tradicional/moderno; escrita/oralidade; primitivo/civilizado). Este pensamento teve um papel decisivo no que Valentin Mudimbe chamou de “estrutura da colonização”, no emblemático livro *A Invenção de África*, e produz “marginalidade” através de processos de colonialidade. Inicialmente concebido pelos estudos de-coloniais latino-americanos, o conceito de colonialidade refere-se ao



processo de hierarquização de pessoas e sociedades e tem vindo a mostrar-se bastante operativo para os estudos pós-coloniais pensarem as relações coloniais e os seus legados contemporâneos, uma vez que a subalternidade continua a ser produzida (Cahen e Braga, 2018: 22).<sup>4</sup>

Esse discurso colonial tanto foi o resultado como também produziu (e produz ainda) verdades paradigmáticas, crenças ou “regimes de verdade” (Foucault, 1980: 131). Por exemplo, a ideia de que a produção de conhecimento reside só e naturalmente no Ocidente; e a ideia de que não há nada para aprender com os outros povos. Estes serviram como objeto de estudo à ciência ocidental colonial que os representou como exóticos e sem história e, assim, passíveis de ocupar, delimitar e estudar, no fundo, culturas com saberes que não passavam de ‘curiosidades’, de crenças, de ‘tradições’ ou de mitos (Smith, 1999: 58, 60). E foi essa racionalidade que legitimou e naturalizou a conquista e a opressão colonial. Em particular, foi a retórica da ‘missão civilizadora’, operando, supostamente, em nome do Progresso, da Ciência e da Razão, que criou e representou as dicotomias ‘nós’ e ‘eles’, ‘moderno’ e ‘tradição’, ‘civilizados’ e ‘primitivos’ na legislação, nas exposições coloniais ‘exóticas’ e ‘folclóricas’, em estudos científicos ou em fotografias, na arte e literatura, na cultura popular, etc. (Dirks, 1995: 7-8). Assim se foi produzindo um conhecimento regulador capaz de reproduzir e naturalizar hierarquias entre pessoas e territórios.

Como propõe Boaventura de Sousa Santos (2007), esses sujeitos e os seus conhecimentos foram separados por “linhas abissais”. As linhas abissais, produzidas pelo pensamento ocidental colonial, são linhas imaginárias que separam pessoas e sociedades ao dividirem o mundo entre civilizados e primitivos, modernos e tradicionais, cultura e natureza, ciência e intuição, religião e crenças, capitalismo e improdutividade, etc. (Santos, 2007: 19). Assim, da perspectiva do colonizador,

---

<sup>4</sup> Em síntese, a “colonialidade do poder” produz discursos em torno de uma classificação de classe/racial/étnica/sexual, cujos objetivos são a segregação, a exploração laboral, o controlo político e a legitimação do próprio processo de imposição do poder (Quijano, 2000: 368). Esses discursos podem, também, negar qualidades humanas a certas pessoas para naturalizar o exercício de poder sobre elas, consistindo na “colonialidade do ser” (Maldonado-Torres, 2008: 96; Mignolo, 2003: 633). Por fim, a “colonialidade do saber” procede à “subalternização de conhecimentos”, validando apenas certas formas de ver e entender o mundo (Lander, 1993; Mignolo, 2000: 13). Juntas, impõem formas de pensar, ser e agir que culminam na exaltação de uns e na deturpação ou silenciamento epistemológico e ontológico de outros, tornando estes ‘outros’ num Ser colonizado (Mignolo, 2003).

‘deste lado da linha’ reside a prosperidade, a civilização, o Mesmo; e ‘do outro lado da linha’ o atraso, o primitivo, a negação, o abismo, o Outro. Segundo Santos, essas linhas tornaram imperativa a dominação, a qual, por sua vez também assenta em dicotomias, no racismo, na hierarquização de saberes e de sujeitos, na ciência colonial e na ‘missão civilizadora’. A noção da existência de ‘linhas abissais’ e o seu mapeamento serve para mostrar como foi feita a construção do ‘pensamento abissal’ que esteve na base do discurso colonial e que, num mundo pós-colonial, se perpetua através das colonialidades. Isto torna-se necessário, porque, na perspectiva dos estudos pós-coloniais, “o fim do colonialismo enquanto relação política não acarretou o fim do colonialismo enquanto relação social, enquanto mentalidade e forma de sociabilidade autoritária e discriminatória” (Santos, 2006: 26). Portanto, as Epistemologias do Sul consistem num compromisso político de tornar visíveis e legítimos outros conhecimentos e os passados que estavam, e continuam, obscurecidos e subalternos.

A desconstrução desse ‘pensamento abissal’ exige, assim, uma Sociologia das Ausências, isto é, a “crítica do modelo de racionalidade ocidental” (Santos, 2002: 237). Trata-se de uma ferramenta metodológica contra-hegemônica que tem como objetivo sinalizar e reconhecer a existência de processos de segregação e de exclusão, e contribuir para transformar as ausências em presenças. Isso implica desmontar regimes discursivos monoculturais para mostrar não só como foram construídos e comumente aceites, como também participaram no desperdício e na obliteração de outros conhecimentos. Com efeito, o presente estudo visa contribuir para a produção de um conhecimento que possa promover uma “justiça cognitiva” (Santos, 2007: 11) capaz de reconhecer a pluralidade de conhecimentos, de racionalidades e de modos de vida que são ou foram invisibilizados, apropriados e/ou destruídos.

### **A articulação entre a Sociologia das Ausências e as Concorrências<sup>5</sup>**

Desde os primeiros passos do trabalho de campo e durante a investigação fui percebendo que não é uma tarefa fácil interpretar relações coloniais. Deparei-me com a desarmante constatação de que estas relações se alimentam de complexidades quase ininteligíveis para quem não as experienciou, direta ou indiretamente. Nada é simples

---

<sup>5</sup> Parte desta reflexão foi publicada no meu capítulo: Valentim (2018).

ou facilmente compreensível, tendo em conta planos, teorias ou agendas prévias.

Os dados empíricos revelaram uma maior complexidade a respeito da construção das ‘ausências’, das fronteiras que separam o ‘nós’ do ‘eles’, e da forma como emergem as ‘presenças’. Em particular, mostraram a natureza ténue e frágil das ‘linhas abissais’, o entrelaçar entre lógicas monoculturais e pluriculturais, e toda uma heterogeneidade e ambiguidade que caracterizou os encontros coloniais. Assim, é crucial sinalizar as desigualdades, as atrocidades e os “epistemicídios” – o que pode exigir o extremar de discursos para poder denunciar ações de violência e visibilizar os sujeitos que foram subalternizados. Porém, há que tentar ultrapassar visões tendencialmente maniqueístas a favor de perspectivas que explorem os universos mais matizados das relações e das práticas coloniais de poder.

Portanto, a permanência de cambiantes observada no terreno alertou para o facto de ser necessário articular dois conceitos que orientaram as reflexões deste estudo: a Sociologia das Ausências e as Concorrências. Sugiro que tal articulação pode ajudar a ampliar o entendimento sobre a complexidade das experiências coloniais e dos seus legados, bem como vir a integrar a abordagem metodológica que tem vindo a ser crucial na urgente e tão necessária descolonização do pensamento e do conhecimento (ver Mignolo, 2011; Bhambra, 2014).

O conceito de Concorrências foi desenvolvido recentemente pela historiadora sueca Gunlög Fur, em conjunto com a sua equipa interdisciplinar sediada no *Centre for Concurrences of Colonial and Postcolonial Studies* da Universidade de Lineu, em Växjö, Suécia (Brydon, Forsgren e Fur, 2014, 2017; Fur, 2015, 2017; Pemunta, 2018a).<sup>6</sup> A base deste conceito partilha com a Sociologia das Ausências a ideia de que a História é feita de outras vozes, que não apenas as do Ocidente. Pretende contribuir para uma racionalidade capaz de produzir novas epistemologias no intuito de resistir às desigualdades e reparar violências causadas por um pensamento soberano, profundamente excludente, exclusivo e ‘abissal’. Todavia, a particularidade das Concorrências, em comparação com a Sociologia das Ausências, reside no facto de considerar, essencialmente, o carácter híbrido, emaranhado e intersticial das práticas

---

<sup>6</sup> Este conceito, formulado inicialmente a partir de experiências coloniais da Europa do Norte e da América do Norte, surge em inglês como *Concurrences*, uma tradução feita por Gunlög Fur da palavra sueca *Konkurrens*, e que traduzi para português como Concorrências.

sociais e humanas, bem como a natureza processual e fraturada do colonialismo. Isso significa ter em conta comportamentos enredados e lógicas do Norte e do Sul Globais mescladas, e a natureza contingente, polifônica e situada das experiências sociais e dos ‘regimes de verdade’, o que apenas pode ser averiguado com trabalho de campo. Nomeadamente, tal como neste estudo, uma “etnografia transnacional” que articule a história da ex-metrópole com a história da ex-colônia, considerando também memórias orais e fontes de arquivo colonial (Pemunta, 2018b: 40). Como acrescenta Piia K. Posti, as Concorrências referem-se a um modo alternativo de pensamento, anti-reducionista, flexível e inclusivo, que espera ter um novo potencial epistémico ao privilegiar as simultaneidades, as justaposições e as cumplicidades entre diferentes perspectivas, espaços, poderes e identidades; as contradições das monoculturas e das policulturas; e as alianças, o conflito, a disputa e a rivalidade (Posti, 2014: 1338-1339).<sup>7</sup>

Em suma, as Concorrências são uma ferramenta teórica e metodológica atenta às várias camadas de significado, a perspectivas concorrentes, à constante recriação de fronteiras, aos matizes que caracterizam as narrativas e a experiência vivida, isto é, a cultura (Pemunta, 2018b: 42-43, 46). É nessa medida que Gunlög Fur (2015) chama a atenção para a importância de integrar “vozes contextuais” nas narrativas da História oficial, que podem retratar experiências e conhecimentos diferentes e contraditórios sobre os mesmos momentos históricos (idem: 16). Consequentemente, distintos discursos da mesma realidade derivam em diversas ‘verdades’ (idem: 21), evocando a imagem de um palimpsesto que dá forma ao termo Concorrências como um conceito multifacetado (Pemunta, 2018b: 20).

---

<sup>7</sup> Até ao momento foram realizados alguns estudos que usaram o conceito Concorrências. Por exemplo, para mostrar de que formas a produção do conhecimento naturalista do séc. XVIII foi feita em colaboração com os sujeitos e culturas autóctones, e como ocorreram os sistemas de circulação transnacional desses saberes (Anderson-Burnett, 2014). Igualmente, para entender a complexidade das relações dos missionários suecos com as populações negras do então Estado Livre do Congo (Lundqvist, 2018). Já no espaço da pós-colônia, foi útil para averiguar de que formas ocorre a educação artística em oficinas de arte na África do Sul, constatando que essa formação é ambivalente, pois articula, ao mesmo tempo, o desejo de promover a igualdade no acesso às artes e à modernização, e percepções reificantes sobre a identidade africana que criam expectativas em relação ao que seria ‘genuíno’ e ‘autenticamente’ africano, acabando por ser reclamados e omitidos determinados modos de produção artística africana, por vezes de forma contraditória (Klein, 2014: 1354, 1357).

A articulação da Sociologia das Ausências e das Concorrências aqui proposta, enquanto conceitos epistemo-metodológicos que orientam este estudo, possibilitará, então, sinalizar ausências e silêncios, desconstruir ações e discursos, e acima de tudo, contribuir para diluir essencialismos. Tal poderá permitir integrar formas complexas de exercício do poder e do contrapoder para lá da equação colonizadores/colonizados; dominação/resistência; opressores/oprimidos; modernidade/tradição, Norte/Sul. Dessa forma, será possível averiguar como as identidades de colonizado e de colonizador foram sendo formuladas a partir de discursos excludentes, mas também reformuladas em consequência de situações imprevistas, de ansiedades, de dilemas, de desejos, de motivações contraditórias, o que implicou negociações difíceis. Do mesmo modo, podemos explorar como os mecanismos ambíguos e velados da resistência à opressão colonial foram constitutivos das dinâmicas do próprio poder colonial. Assim, problematizamos os diversos modos como os sujeitos deram sentido à sua experiência de subalternidade e invisibilidade por mecanismos de apropriação, de colaboração, de ressignificação e/ou de subversão.

### **As relações coloniais e os limites da subalternidade**

Contrariando a matriz dicotômica do discurso colonial que concebeu de forma essencializada as categorias de colonizador/colonizado, neste estudo as relações coloniais são vistas na sua dimensão performativa e situada. Em particular, são percebidas como um mecanismo complexo de identidade e de alteridade em constante reformulação e reposicionamento (Césaire, 1972; Memmi, 1974; Cooper e Stoler, 1997; Bhabha, 2007b; Fanon, 2008; Spivak, 2010). Isto implica, igualmente, considerar a articulação de fatores políticos, jurídicos e económicos com práticas heterogêneas ocorridas no plano intersubjetivo do quotidiano e localizadas em contextos culturais e geográficos precisos e de âmbito transnacional e intercolonial (Almeida, 2002).

Tomando de empréstimo a ideia de *in-between* de Homi Bhabha para dar conta de uma identidade intermédia que se constitui na fronteira, Boaventura de Sousa Santos propõe o conceito de “inter-identidade” para se compreender a qualidade porosa, contingente, incompleta e cambiante das identidades coloniais (Santos, 2001: 54). Nesse sentido, torna-se importante entender as práticas coloniais na forma de um ‘encontro’ que ocorreu numa “zona de contacto”. Esta é definida por Mary Louise Pratt como um “espaço do confronto colonial” onde pessoas de diferentes

proveniências “entram em contacto umas com as outras e estabelecem relações duradouras, geralmente associadas a condições de coerção, desigualdade radical e conflitos insanáveis” (Pratt, 1992: 6-7). Ao mesmo tempo, segundo Pratt, este espaço é um espaço de interação entre diferentes fronteiras culturais e que deriva na reconstrução de culturas e de sujeitos, os quais, no seio de forças desiguais de poder, se constituem mutuamente por processos de ‘transculturização’. Este é um conceito cunhado pelo sociólogo cubano Fernando Ortiz e que significa as apropriações dos conteúdos culturais autóctones pelos colonos e vice-versa (Pratt, 1991: 36). Foi na “zona de contacto” que ocorreram processos de hibridismo, de ressignificação e de transformação, o que Homi Bhabha entende como um espaço de tradução cultural que define como “terceiro espaço” (Bhabha, 1990: 211).

Nesses espaços coloniais, a subalternidade também se ia construindo e subvertendo num jogo entre forças opostas de poder. Considerando a importância da historiografia indiana dos *Subaltern Studies* nas teorias pós-coloniais, neste estudo, a análise crítica da subalternidade parte da ideia de que existem conhecimentos que foram marginalizados pela produção de “saberes dominantes”. Por sua vez, os sujeitos e grupos subalternos são produtores de conhecimentos e de subjetividades, que poderão ser validados ou não pela estrutura dominante; e a presença dos “saberes e sujeitos subalternos” foi tendo uma “insurgência subversiva” nas narrativas hegemónicas, até porque as vozes subalternas estão imbricadas também no discurso do opressor e são constituídas numa dialética com as forças que as oprimem (Guha, 1997: xvi-xix; Chatterjee, 2000: 11-14; Prakash, 2000: 288, 293-294). Mas também é importante trazer para este estudo o contributo de Gayatri Chakravorty Spivak a respeito dos limites da subalternidade. Em particular, sobre a possibilidade ‘de fala’ dos próprios sujeitos subalternos.

Através da pergunta *Can the Subaltern Speak?*, texto originalmente publicado em 1988, Spivak reflete sobre a capacidade de ação (*agency*)<sup>8</sup> dos sujeitos subalternos, criticando o essencialismo que poderá estar na abordagem dos *Subaltern Studies* a essa questão (Spivak, 2010: 56-57). Nesse texto, a autora critica a noção de subalterno que, adaptada de Antonio Gramsci, entende como monolítica e abstrata, uma

---

<sup>8</sup> Ao longo do texto optou-se por traduzir *agency* como ‘agencialidade’ e ‘agência’ para dar conta da ideia de capacidade/ autonomia de ação dos sujeitos.

vez que os sujeitos subalternos são agentes concretos e heterogêneos que constroem a sua identidade de forma fluida e relacional, o que ultrapassa a dimensão marxista centrada na classe. A questão é que a “consciência subalterna” não é algo exterior às relações de poder de onde emerge, não estando isolada do modo como é mediada e interpretada pelas estruturas modernas institucionais de controle e dominação (Spivak, 2010: 63). Deste modo, a subalternidade não é uma condição, mas uma situação contextual.

Assim, as vozes subalternas só serão ouvidas no seu âmago quando reconhecidas e aceites fora das lógicas dominantes que as silenciam. E como tal não acontece, a autora conclui que o sujeito subalterno não pode falar (idem: 126). Ou seja, Spivak não concebe os sujeitos subalternos como incapazes de terem e de expressarem as suas vozes, apresentando, contudo, uma abordagem radical que apela à necessidade de reconhecer que as vozes dos oprimidos, e a eficácia da sua luta, estão condicionadas pelas interpretações dominantes dentro das quais são constituídas como subalternas (Ashcroft, Griffiths e Tiffin, 2007: 74). Por conseguinte, Spivak questiona igualmente o papel político do intelectual pós-colonial na recuperação dos sujeitos e saberes subalternos, indagando se os poderão ‘representar’ (Spivak, 2010: 32). Segundo a autora, não cabe aos intelectuais ‘falarem por’, mas sim possibilitarem a criação de espaços discursivos onde estes sujeitos, efetivamente, possam fazer ouvir as suas vozes (idem: 126).

Como se pretende demonstrar neste estudo, creio ser importante considerar que a agencialidade e as ações de resistência dos sujeitos subalternos poderão ter efeitos emancipadores, no sentido de ‘falarem’, mesmo para lá de as suas vozes serem ou não legitimadas e ouvidas pela estrutura dominante; como também podem ser analisadas sem cair na reificação do Outro, no ventriloquismo ou na impossibilidade de uma interpretação pós-colonial da alteridade. Por exemplo, analisar as formas como estes sujeitos se reapropriavam das racionalidades dominantes para as subverter ou revalorizar (Bhabha, 2007b). Cabe, pois, aos investigadores estudar e tornar visíveis esses processos, privilegiando abordagens que contextualizem, de forma empírica, as relações de poder e as várias formas de expressão das vozes subalternas. Nesse sentido, o presente estudo foi orientado por uma pesquisa ‘de baixo para cima’ no sentido de criar as condições para que se façam ouvir, sobretudo, as versões subalternizadas da história colonial.

## As práticas de dominação e de resistência

Assim, torna-se claro que a dicotomia dominação/resistência não serve a este estudo. A assunção de que os sujeitos coloniais são sobredeterminados pelos discursos regulamentares da regra colonial tem de ser questionada, assim como a polarização dos conceitos de resistência e dominação em contextos coloniais. Igualmente, a ideia de que o exercício da dominação e o sentido de hegemonia são algo abstrato e soberano. O processo da hegemonia contempla ações simultâneas de dominação e tentativas constantes de subversão, e cuja apreensão é útil para a própria eficácia da dominação (Chatterjee, 2000: 14; Chauí, 1994: 23; O’Hanlon, 2000: 104-106). Como sugere Raymond Williams, as estruturas da hegemonia “são continuamente resistidas, limitadas, alteradas, desafiadas por pressões que não são suas” (Williams, 1977: 112). Por isso, “todo o processo hegemônico precisa de estar especialmente atento e capaz de responder às alternativas e oposições que questionam e desafiam a sua dominação” (idem: 113). É nesse sentido que o poder colonial tem sido interpretado no âmbito dos estudos pós-coloniais como sendo intersticial, contraditório, vulnerável e ambíguo (Bhabha, 2007b; Stoler, 2009; Roque e Wagner, 2012), sem pretender dizer, contudo, que o colonialismo terá sido impotente na sua ação de controlo e de opressão. Porque o exercício colonial pressupõe a construção constante de oposições, de fronteiras e de negociações, as forças de poder – tanto de dominação como de resistência – apresentam-se, tal como as identidades de colonizador e de colonizado, mutuamente constituídas.

Igualmente, as práticas de contrapoder, para lá de estarem presentes no seio das forças de dominação, não supõem apenas mecanismos de ação coletiva que atuam no intuito declarado de uma revolução ou manifestação através do confronto direto com o elemento opressivo. Pelo contrário, esse contrapoder pode ser efetivado de forma sub-reptícia ao nível de apropriações, negociações e provocações entre diferentes agentes situados em relações desiguais de poder. Este processo pode consistir em ações não organizadas num projeto coletivo de luta e que acontecem muitas vezes nos interstícios da estrutura da dominação (Kaplan, 1990; Scott, 1990; Dirks, 1995; Stoller, 1995). Como salienta Marilena Chauí, “o silêncio, o implícito, o invisível são, frequentemente, mais importantes do que o manifesto” (Chauí, 1994: 33).

Destaco, nesse sentido, a relevância para o presente estudo dos trabalhos do antro-



pólogo James Scott (1985, 1990) que vêm assinalando a pertinência de investigar a multiplicidade e a subtilidade do exercício do poder, mais concretamente através da análise das “infrapolíticas” (Scott, 1990: xviii, 19). Pensando nas ações de resistência dos sujeitos subalternos, em concreto os camponeses, Scott propõe o conceito de “transcritos ocultos” (*hidden transcripts*) em contraponto aos “transcritos públicos” (*public transcripts*), para salientar que o poder imposto pode ser desafiado de formas ocultas pelas pessoas que lhe estão subalternas, sem que tal seja percecionado pelo opressor como sendo contestatário ou potencialmente desafiador da ordem. Por um lado, Scott alerta para o facto de esses mecanismos se situarem ao nível do quotidiano e do universo mundano e praxeológico das relações sociais (Scott, 1985). Por outro lado, o autor assinala a complexidade das formas como o poder instituído pode ser praticado por cooperação dos seus subalternos, sem que isso signifique concordância com o regime opressor, na medida em que a prática da dominação não depende da sua aceitação e antes da sua concretização (Scott, 1990: 19-20).

Assim, tendo em conta essas contribuições, este estudo vê as questões da dominação e da resistência como performativas. O poder tem em si uma dimensão oculta, opaca, invisível, onde a noção de dominação não se aplica somente a situações de violência declarada, e a questão da resistência não significa apenas uma ação de revolta organizada coletivamente, como também não implica sempre uma ação de oposição e nem uma mudança estrutural. Ou seja, as conformidades e as colaborações que vão alimentando o sistema de poder hegemónico podem ser igualmente sinónimo de luta, podendo não resultar em confrontações manifestamente desafiadoras da ordem social, apesar de potencialmente transformadoras dessa mesma ordem (Scott, 1990; Gledhill, 2000; Douglas, 2014). Em suma, a dominação colonial não é absoluta, a hegemonia é precária, e ambas as ações de dominação e de resistência são entendidas de forma ampla e ao nível das relações de intersubjetividade.

Daí a ideia de ‘etnografia da resistência’ proposta por Wilson Trajano-Filho que, precisamente, visa esbater interpretações dicotómicas e redutoras dos processos coloniais. Como indica o autor, “somente através da densidade própria da descrição etnográfica podemos desvendar a riqueza e complexidade das práticas dos sujeitos coloniais e de suas instituições” (Trajano-Filho, 2006: 6). Ou seja, só assim será possível entender e visualizar as intersecções entre polos e dicotomias, as nuances, e

que só emergem através de uma interpretação etnográfica atenta aos detalhes e às contradições das vivências sociais. Igualmente, inquirindo sobre as subjetividades no plano do quotidiano, emergem as várias formas como os sujeitos subalternos participavam no sistema colonial. Isto é, as intenções, os desejos, as metáforas, as ironias, as ansiedades, os medos, as ambições, as fragilidades, as emoções, de forma a perceber como interferiram com políticas e estratégias de poder colonial e anti-colonial (Ellis e Flaherty, 1992: 1; Thomas, 1994: 58; Ortner, 1995: 183, 190; Vansina, 2010: 326; Roque e Wagner, 2012: 10).

Nesse seguimento, este estudo fundamenta-se em pesquisa etnográfica histórica e numa interpretação antropológica e pós-colonial de fontes arquivísticas documentais e fonográficas, e de fontes de história oral. A esse respeito é importante salientar que o arquivo colonial é aqui abordado enquanto prática política. Os conhecimentos que integram o arquivo colonial não são apenas o espelho de discursos, ideologias e representações soberanas produzidas pelo colonizador *sobre* o colonizado. Pelo contrário, revelam ações sobrepostas de opressão, de colaboração e de subversão, quer provocadas por constrangimentos locais e globais, quer dinamizadas a partir de relações intersubjetivas no plano do quotidiano. Nesse sentido, destaco a importância de observar, no arquivo colonial, a “vulnerabilidade imperial” (Roque, 2004: 61), a “ansiedade epistemológica e política” (Stoler, 2009: 20) e as “impressões contra-hegemónicas de subversão” (Douglas, 2014: 20). Esses conceitos procuram interpretar os espaços situados ‘entre as linhas’ do arquivo, neste caso, as formas como o poder colonial controlou e procurou criativamente responder a ações que pusessem em causa a autoridade do poder instituído, o que torna visível, precisamente, as contradições e as fragilidades do poder colonial, e as várias colaborações com os sujeitos colonizados ou com outras instâncias e atores sociais (Naithani, 2010: 64; Ladwig et al, 2012: 3; Roque e Wagner, 2012: 24) – bem como as próprias ações de subversão ao poder colonial e as vozes dos sujeitos subalternizados (Prakash, 2000: 293; Stoler, 2009: 51; Douglas, 2014: 25).

Em concreto, essa perspetiva metodológica levada a cabo no arquivo permite entender o carácter inter-relacional e negociado da dominação colonial, assim como aceder às vozes de quem foi representado pelo conhecimento colonial como sujeito subalterno (Valentim, 2014: 12). Igualmente, há que ter em conta a natureza construída e contingencial das memórias. Por um lado, porque as memórias são acima

de tudo individuais ao resultarem da experiência vivida. Por outro lado, porque as memórias também resultam da produção e da atribuição de sentido em consonância com vários constrangimentos. Isso quer dizer que as memórias de um mesmo passado podem consistir em narrativas diferentes, conflituantes e contraditórias, dando origem a vários e diferentes passados que se constituem como traços, ruínas e espectros do colonialismo, mas que têm de ser interpretadas, tal como as fontes escritas, como testemunhos significativos e válidos de experiências históricas (Hägerdal, 2011: 8).

### **Cultura Popular, Folclore, Música e Trabalho**

Com efeito, é muito importante salientar que neste estudo os conceitos de Cultura Popular, de Folclore e de Música são analisados como expressões culturais de dimensão política e identitária que, por um lado, articulam forças de poder, mas também, por outro lado, exprimem e possibilitam várias formas de participação criativa dos sujeitos no mundo (Fabian, 1978, 1998; Handler, 1986; Stokes, 1997).

A cultura popular não é aqui entendida como algo estático e cristalizado no tempo na forma de um conjunto de tradições, crenças, padrões e provérbios. Pelo contrário, a cultura é vista como uma prática dinâmica e polissêmica, assim, irredutível a um modelo fixo e monovocal. Entendendo a cultura pelo olhar da antropologia, trata-se de uma plataforma onde os indivíduos desenvolvem estratégias de ação dentro de relações desiguais de poder.<sup>9</sup> Deste modo, a cultura, segundo Johannes Fabian, responde não só a questões e a condições como também coloca questões e cria condições (Fabian, 1978: 316). A noção pós-colonial e não colonialista de cultura implica, igualmente, ter em conta que a cultura participa “sempre numa economia conflitual [...], agindo na tensão entre comparação e diferenciação, [...] contenção e subversão” (Young, 1996: 53). A cultura popular tem, assim, subjacente uma dimensão performativa, não só de controlo mas também de contestação, o que permite materializar a dimensão política da cultura tanto na sua forma hegemónica como contra-hegemónica. Em particular, as narrativas subversivas podem ser mediadas pelos idiomas da oralidade, da corporalidade, da performatividade, do ritual e da música (Scott, 1990; Stoller, 1995; Barber, 1997).

---

<sup>9</sup> Para um aprofundamento da noção de cultura no âmbito da antropologia social e cultural, ver Geertz (1973: 17), Fabian (1978: 329, 1998: 3) e Clifford e Marcus (1986: 10-12).

Nesse sentido, o Folclore, enquanto expressão particular da designada cultura popular, é aqui perspetivado enquanto categoria analítica que coloca em relação diferentes conhecimentos, diferentes poderes e diferentes identidades. O Folclore, para além de reproduzir traços culturais ancestrais distintivos de uma comunidade, é um ato político (Vasconcelos, 2001). O conceito de Folclore parte da ideia de ‘popular’ alicerçada na ideia de ‘tradição’ e esta, por sua vez, como primordialidade, antiguidade e autenticidade. Portanto, analisar práticas em redor do folclore implica pensar em processos de folclorização que subentendem as identidades (individuais, culturais, sociais e nacionais) como algo instrumental. Historicamente, a construção do ‘popular’ esteve intimamente associada à necessidade moderna dos Estados-Nação de demarcarem as suas fronteiras a partir da afirmação de uma identidade matricial, una e homogénea sedimentada em noções essencialistas de um passado e território comuns idiossincráticos de um ‘Povo’, implicando processos institucionais de classificação, normativização, inclusão, assimilação e exclusão (Bendix, 1997; Castelo-Branco e Branco, 2003).

Concretamente na África Subsariana do fim do século XIX, todos esses trabalhos implicaram um processo de idealização, seleção e reinvenção das culturas nativas como tradicionais, isto é, antigas e ‘autênticas’ que urgia preservar face à presença da modernidade ocidental. Em espaços onde o Império se instituía como um prolongamento da ideia de Nação (Naithani, 2010: 5, 7), essas práticas revelam continuidades com a invenção de tradições nacionais no contexto europeu; particularmente, a lógica social darwiniana patente no paradigma evolucionista que pressupunha uma passagem do estágio de selvajaria e cultura (e tradição) ao de Civilização (e modernidade), tal como propuseram os antropólogos Lewis H. Morgan e E. B. Tylor no fim do século XIX. Porém, se a construção do Outro nas metrópoles se fez como ‘Povo’, no Império essa construção passou pela classificação científica do Outro como ‘Primitivo’ e operou através da categoria discursiva de raça e do exotismo, tendo participado na ‘missão civilizadora’ legitimadora da ocupação colonial (Ranger, 1993). Com efeito, analisar processos de revalorização, revitalização e de reconstituição de experiências culturais concretas, pressupõe ter em conta dimensões não só simbólicas como também epistémicas, políticas e identitárias. E, à semelhança da cultura popular, se o Folclore e a Tradição implicam relações de poder, essas forças podem ser agilizadas em vários sentidos e justapostos entre si (Naithani, 2001; Rodgers, 2003).

Do mesmo modo, a música não é apenas música. As canções são um ato performático e político que deriva dos entendimentos que os seus executantes têm sobre a sua história, sobre si mesmos e sobre as suas estratégias de ação (Seeger, 1987: 132). Ou seja, se a música é comportamento social (Merriam, 1964), não é somente o resultado da produção cultural dos indivíduos ou das sociedades, tal como sugerido por John Blacking em finais da década de 1960, um musicólogo e antropólogo britânico que estudou sobretudo a música sul-africana do povo Venda (Blacking, 1995: 32). Nesse sentido, a música consiste numa ferramenta que auxilia as pessoas a negociar o seu lugar no mundo e fornece o contexto onde as relações sociais se desenrolam (Stokes, 1997: 5), o que faz dos usos da música um importante campo de análise para entender como fenómenos pessoais e coletivos se entrelaçam entre si (DeNora, 2000: 5).

Assim, na qualidade de um meta-comentário à vida vivida, subtil e complexo, a música popular africana subsariana tanto surge ao nível das práticas do quotidiano como em ocasiões especiais, de índole pública e/ou privada. Dessa forma, participa ativamente nas dinâmicas sociais das comunidades, ajustando as histórias às experiências vividas, os cantares aos contextos, podendo transmitir conhecimentos que tanto regulam as comunidades como recriam os comportamentos que as sustentam (Kubik, 2010; Guerra-Marques, 2017). Em particular, as canções populares angolanas assumem um importante lugar na construção das identidades, nomeadamente na transmissão quotidiana de saberes, de ensinamentos, de valores, de conceções sobre a vida e na manutenção de uma memória coletiva (Fonseca, 1996: 18). É o que lembra Edward Bruner quando diz que a experiência vai para lá de um comportamento; ela significa um engajamento reflexivo e transformativo dos sujeitos na realidade que vivem quotidianamente (Bruner, 1986: 5). Com efeito, a música, aqui interpretada em contextos não ocidentais e que atravessa outras expressões da cultura popular como a dança, o canto, a poesia, não só sintetiza expressões de cosmovisões e símbolos, como também constrói relações intersubjetivas e transnacionais, pois transforma a realidade ao participar em processos sociais locais e globais (Mitchell, 1956; Barber, 1997; Stokes, 1997; Gilroy, 2001).

Por fim, o trabalho colonial, em conjunto com o Folclore Musical, é abordado neste estudo como o denominador comum das relações coloniais de poder entre colonizados e colonizadores. O trabalho industrial foi, naturalmente, o pilar dos colonia-

lismos europeus movidos pelas lógicas do capitalismo (Clarence-Smith, 1985; Mbembe, 2017). Desde a expansão marítima europeia que o trabalho, livre ou forçado, se instituiu como a pedra basilar dos projetos imperiais europeus e se difundiu aos territórios além-mar. Igualmente, o trabalho industrial exerceu um papel fundamental em todo o processo da expansão marítima e na ocupação colonial portuguesa (Martinez, 2008). Num contexto internacional de luta anti-esclavagista e abolicionista de finais de oitocentos, a obrigatoriedade do ‘trabalho indígena’ e o sistema de tributação a ele associado (o imposto ‘indígena’) vêm substituir a do ‘trabalho escravo’, mascarada pela retórica humanitária e benfeitora preconizada pela ‘missão civilizadora e de salvação’ vigente no discurso colonial europeu (Henriques, 2004; Jerónimo, 2010; Silva e Santos, 2010; Jerónimo e Monteiro, 2012, 2015).

Nesse sentido, o trabalho colonial – forçado ou ‘livre’ – é perspectivado neste estudo enquanto uma prática social e identitária criada no seio de relações de poder profundamente hierarquizadas. Portanto, interpretar o trabalho, em particular o trabalho contratado ou forçado, implica analisá-lo como uma experiência intersubjetiva que tanto legitimou e promoveu políticas de exploração económica através da colonização do território, como reformulou lógicas vivenciais através da colonização do tempo (Cooper, 1995: 209). Isso quer dizer que o trabalho imposto aos/às africanos/as teve impactos nos sistemas culturais, económicos, sociais e políticos colonizados, nomeadamente, pelos efeitos que teve e pelas apropriações que implicou ao nível das questões de género, de classe, de raça e de conhecimento (Capela, 1977; O’Laughlin, 2002). Isso permite explorar como, através das perceções africanas do trabalho forçado, as populações negras colonizadas recriaram as relações e as identidades coloniais, e participaram não só na criação de espaços de luta declarada, como também na criação de espaços de apropriação e de resignificação da realidade colonial vivida (Cohen, 1980; Lubkemann, 2004; Clément, 2010; Ball, 2015).

Assim, neste estudo, mostra-se crucial a relação que o trabalho estabelece com a cultura, e por sua vez com a música. Se a música recria práticas culturais, no sentido de refletir modelos sociais e de veicular perspectivas que podem atuar com um potencial transformador desses modelos (Born e Hesmondhalgh, 2000), a música pode revelar a relação recíproca entre o económico, o político e o cultural (Cidra, 2011, 2015). Em particular, evidenciando as formas como os trabalhadores forçados res-

ponderam individual e coletivamente, a nível de manifestações culturais (dança, música, oratura), à violência laboral e simbólica, e ao sistema capitalista de produção de bens (Ishemo, 1995). Por exemplo, destacam-se as designadas “canções de trabalho” que, nomeadamente em contextos coloniais, serviram aos trabalhadores não apenas como ferramentas de protesto (Cohen, 1980; Vail e White, 1983; Isaacman, 1992) mas, igualmente, de gestão de emoções, de identidades e das relações entre colonizados e colonizadores, constituindo meios de transmissão de ensinamentos importantes à vivência das novas realidades impostas pelo colonialismo (Fabian, 1978; Malik, 2003; Vambe, 2007; Cidra, 2015).

### **Principais contributos**

Em primeiro lugar, a produção e a exibição do saber científico colonial<sup>10</sup>, e as complexidades dos imaginários e identidades imperiais<sup>11</sup> do contexto colonial português têm sido analisadas tendo em conta, maioritariamente, as narrativas dominantes e as representações coloniais sobre as populações africanas. Sobretudo, esses estudos visam compreender as origens, a circulação nacional e internacional, o desenvolvimento e a história das ciências coloniais portuguesas em geral e, em particular, da antropologia portuguesa. Porém, não têm como objetivo visibilizar e problematizar o ponto de vista dos sujeitos colonizados e, com efeito, não questionam com densidade etnográfica as relações identitárias entre os agentes colonizadores e colonizados. Assim, a ciência colonial tem vindo a ser entendida como o produto de processos de objetificação cultural das populações africanas, não se inquirindo em pormenor sobre as relações estabelecidas entre os vários atores sociais no plano intersubjetivo de forma a compreender as vicissitudes desses processos e as participações dos sujeitos negros africanos na produção do conhecimento colonial. Também, a produção colonial portuguesa de coleções musicais africanas e respetivos arquivos sonoros, não foi, até ao momento, alvo de uma pesquisa crítica pós-colonial.

Em segundo lugar, e tendo como contexto Angola, as análises sobre práticas cultu-

---

<sup>10</sup> Ver Porto, 1999, 2001a, 2001b, 2007, 2004, 2009, 2015; Roque, 2001, 2004; Thomaz, 2001; Pereira, 2006; Varanda, 2006; Roque, 2010; Matos, 2012, 2013.

<sup>11</sup> Ver Castelo, 1999; Thomaz, 2002; Matos, 2006.

rais subversivas ao regime colonial português têm sido centradas fundamentalmente no meio urbano, mais propriamente nas ações coletivas de elites angolanas, tais como associações e imprensa<sup>12</sup>, e também na construção da nação angolana através da música popular urbana, no período colonial e pós-colonial.<sup>13</sup> Da mesma forma, as pesquisas têm privilegiado as narrativas dos movimentos de libertação, a gênese do nacionalismo angolano e a construção identitária dos portugueses e dos angolanos no pós-independência.<sup>14</sup> Apesar da crucialidade dessas contribuições, têm ficado de parte outras formas de autonomia de ação, bem como as possibilidades de dominação e de resistência coloniais que vão para além dos idiomas da cidade e da luta armada. Refiro-me às complexidades das relações coloniais analisadas a partir dos trânsitos entre o meio rural e o urbano, e as múltiplas apropriações africanas das expressões musicais que aconteceram nos espaços rurais do interior de Angola e que, na Lunda, tiveram como denominador comum a ação cultural, científica e económica da empresa Diamang.

A respeito dos trabalhos debruçados nas atividades culturais, científicas e laborais da Diamang, saliento aqueles que mais se aproximam deste estudo e indico os possíveis contributos que este estudo poderá fornecer.

A investigação de doutoramento do antropólogo Nuno Porto apresenta uma etnografia crucial e inovadora sobre a relação entre cultura, ciência e colonialismo, de 1940 a 1970 (Porto, 2009). O autor interroga, fundamentalmente, processos coloniais de patrimonialização da cultura material angolana a partir de uma análise detalhada sobre as dinâmicas constitutivas do Museu do Dundo, privilegiando a constituição das coleções museológicas de objetos. Enquanto extensão da estratégia de regulação colonial feita a partir do Museu, a categoria de “Folclore Nativo” é entendida como parte integrante do processo político de apropriação colonial das práticas performativas angolanas. Relativamente às dinâmicas das relações coloniais, o autor sugere que essas ações culturais atuaram como ferramenta de controlo e disciplina, articulando os idiomas da cultura, da ciência, da educação e do trabalho, tendo subjacentes processos de colaboração entre as comunidades africanas

---

<sup>12</sup> Ver Bittencourt, 1999, 2008; Rodrigues, 2003.

<sup>13</sup> Ver Moorman, 2008; Alves, 2013, 2016; Kuschick, 2015; Simões, 2015.

<sup>14</sup> Ver Pimenta, 2008; Laranjeira, 2008; Sá, 2010; Paredes, 2015; Peixoto, 2015.



negras e o regime colonial. No entanto, para além de o foco da análise não passar pelas perspetivas dos sujeitos africanos, a partir da pesquisa no arquivo ou nas memórias orais, também não foram contempladas as coleções musicais. Dessa forma, ficou de parte a análise do alcance político da música na gestão colonial da Companhia e nos processos de resignificação e de apropriação que pautaram as vivências coloniais do leste angolano. Assim, este estudo poderá fornecer uma análise que complemente e vá além dos processos de dominação colonial e de objetificação cultural das populações negras africanas.

O historiador Todd Cleveland apresenta na sua investigação doutoral uma etnografia sobre a relação entre as ações de controlo colonial feitas através do trabalho contratado (nos campos agrícolas e nas minas) e as múltiplas formas como os/as trabalhadores/as lidavam com o trabalho forçado, dando destaque a várias estratégias de resistência (Cleveland, 2008). O autor conjuga fontes de arquivo e fontes orais para inquirir sobre a política laboral da empresa e as experiências quotidianas dos/as trabalhadores/as, desde a partida das suas aldeias até ao seu regresso, focando-se mormente nas vivências nos aldeamentos mineiros, de 1917 até 1975. Ao longo do seu estudo, o autor constata que algumas das canções que integravam os momentos festivos nos aldeamentos mineiros, assim como os cantos durante as tarefas laborais, transmitiam mensagens de sátira do poder colonial e de oposição. Também, avança que essas canções serviram para apaziguar a violência cometida pela brutalidade dos castigos e da violência laboral, para a preservação de laços familiares e traços culturais de pessoas que estavam longe das suas aldeias, ao mesmo tempo que serviram para garantir uma melhor performance laboral.

Porém, o autor não teve como objetivo explorar em profundidade, etnográfica e contextualmente, as complexidades dos conteúdos das canções gravadas pela Companhia, as vivências dessas canções no seio das dinâmicas das aldeias, nem tampouco a relação da mão-de-obra da Companhia com os processos coloniais da constituição das canções em coleções de Folclore Musical. Se, no âmbito do colonialismo português, a questão do trabalho forçado tem sido largamente investigada ao nível da legislação e das práticas políticas de regulamentação colonial, será importante entender a sua relação com o universo da cultura, neste caso da música. Isso implica uma análise que considere tanto as políticas coloniais de recolha, estudo e divulgação da música africana, como aspetos etnográficos sobre as dinâmi-

cas sociais e culturais das comunidades rurais e a forma como participaram no processo colonial na Lunda, precisamente, através da música e do trabalho.

Em suma, no contexto colonial português da Lunda, não têm sido realizados estudos que através da articulação entre música, poder, ciência e trabalho, explorem dinâmicas identitárias, políticas e epistemológicas do colonialismo português. Especificamente, que recorram aos arquivos sonoros produzidos pelo poder colonial para problematizar o lugar dessas canções na ocupação e na política colonial portuguesa, e para averiguar o papel dos conhecimentos africanos, e da participação desses sujeitos negros, na produção de ciência colonial e na constituição do próprio arquivo e sistema coloniais.

Portanto, conjugando igualmente a dupla face reguladora e emancipadora que caracteriza as origens do idioma moderno do Folclore, neste estudo importa, pela articulação entre a Sociologia das Ausências e as Concorrências, sinalizar e problematizar as relações entre as estratégias de opressão colonial e os vários modos de ação africana. Este estudo pretende contribuir, assim, para um maior entendimento sobre as complexidades que envolveram os atores coloniais (colonizadores e colonizados) no plano das interações quotidianas e que foram vividas através do Folclore Musical, da Ciência colonial e do Trabalho industrial.

No que consta aos usos africanos das canções, as principais contribuições deste estudo centram-se na análise das formas pelas quais as canções poderão ter consistido em 'canções protesto'. Interessa, assim, analisar uma diversidade de "microprocessos de resistência" (Rodgers, 2003: 136) ou de "transcritos ocultos" (Scott, 1990: 19) que atravessaram insidiosamente e subtilmente as relações intersubjetivas constitutivas dos processos coloniais. Dessa forma, coloca-se a hipótese de as canções terem operado de um jeito dissimulado, transmitindo mensagens através de códigos e símbolos culturais endógenos. Todavia, este estudo salienta a relevância de explorar, simultaneamente, essas canções como veículos para a transmissão de ensinamentos e de conselhos que ajudassem estas comunidades negras africanas a lidar com as novas racionalidades e imposições advindas da regra colonial, remetendo para diversas apropriações das canções e do próprio sistema colonial, indo para lá do idioma do protesto e da oposição.

## Percursos no terreno

Fundamentado na densidade de uma interpretação etnográfica, o trabalho de campo desdobrou-se entre Portugal e Angola. Trata-se de uma investigação interdisciplinar feita através da consulta de fontes históricas arquivísticas e da realização de entrevistas temáticas e semi-estruturadas/abertas dirigidas a pessoas portuguesas e a pessoas angolanas preferencialmente de origem *cokwe*.

O acervo principal que serviu de base a esta investigação corresponde a materiais documentais, fotográficos, audiovisuais e a cultura material do espólio da Diamang que se encontra em depósito em Portugal e em Angola<sup>15</sup>, tendo também utilizado informação consultada no Arquivo Histórico Diplomático em Lisboa e no espólio pessoal de José Redinha. A pesquisa em arquivo foi decorrendo entre 2012 e 2016, e a pesquisa em testemunhos de história oral iniciou em 2013 e terminou em 2017. A estadia do trabalho de campo em Angola efetuou-se durante os meses de agosto e setembro de 2014, tendo ocorrido na província de Luanda (em Luanda) e nas províncias da Lunda Norte e Lunda Sul.

As entrevistas foram dirigidas a pessoas que tivessem tido alguma relação com a Diamang, quer por experiência direta (ex-trabalhadores contratados e ex-empregados), quer indireta (descendentes e amigos).<sup>16</sup> Procurei aceder a várias e diferentes pessoas oriundas de contextos sociais diversos: ex-colonos e ex-*indígenas*, camponezes, autoridades tradicionais, comerciantes, músicos profissionais, professores e políticos. Em linhas gerais, as entrevistas foram estruturadas de forma a explorar cinco dimensões: I- a vivência, direta ou indireta, da Diamang, e o quotidiano nas cidades e nas aldeias; II- as atividades culturais do Museu e a Missão de Recolha de Folclore Musical; III- o trabalho africano nos meios urbanos, nas minas e nas lavras; IV- os significados e os usos africanos das canções gravadas pela Missão; V- os legados coloniais destas coleções nas vivências atuais das Lundas.

---

<sup>15</sup> A pesquisa no espólio da Diamang efetuou-se entre a Universidade de Coimbra, a Fototeca do Museu Nogueira da Silva em Braga, o Museu Regional do Dundo, na Lunda Norte em Angola, e o Portal Memórias de África e do Oriente (Universidade de Aveiro/Fundação Portugal-África). Uma parte das fotografias que integram este estudo foi digitalizada no âmbito do projeto *Diamang Digital* da Universidade de Coimbra.

<sup>16</sup> Ao longo do texto apresento os dados biográficos dos interlocutores cujas narrativas de vida se mostraram mais relevantes para a compreensão das questões em estudo.

O acesso às pessoas foi acontecendo pelo efeito da ‘bola de neve’, e também motivado pela vontade que algumas mostravam em conversar sobre o passado colonial recente – o que dizem ser raro hoje em dia –, fazendo com que viessem, pela primeira vez ou de novo, ao meu encontro. Esse interesse em falar sobre esses tempos derivou, em grande parte, das reproduções digitais das canções e das fotografias do arquivo da Diamang que ia mostrando a partir do MP3 e do computador portátil. Essa estratégia metodológica serviu como forma de potenciar lembranças e questões que fossem levantadas pela audição do som, da cadência, das palavras entoadas e pela visualização da imagem. Em particular, o método da elicitación sonora, que tem vindo a ser usado em estudos etnomusicológicos com as comunidades que originalmente interpretaram registos sonoros de arquivo, ou junto dos seus descendentes (ver Lobley, 2010), mostrou-se bastante pertinente neste estudo. Por exemplo, suscitou narrativas sensíveis e emoções, bem como questões que vieram a integrar as conversas e os guiões que, porventura, nunca teriam sido abordadas. Isto é, fazer retornar as canções aos seus contextos de origem foi vital não só num sentido de restituição cultural e sonora destas gravações aos seus produtores angolanos e descendentes, mas também para evocar memórias visuais e sonoras. Acima de tudo, são memórias que podem contrapor outras informações ao arquivo, ou esclarecer dúvidas e equívocos que o arquivo colonial não permite resolver ao não ter integrado essas experiências nos formatos escritos ou visuais. Ao mesmo tempo, reforçou o trabalho etnográfico colaborativo ao potenciar relações de proximidade e de confiança.

No fundo, acabou por acontecer um movimento surpreendente de trocas e de mútuas-aprendizagens. As pessoas partilharam comigo os seus conhecimentos, interpretações e memórias a partir do arquivo, acabando por complementá-los com dados novos ou esclarecendo e corrigindo dados tidos como certos, bem como obtiveram novas informações e interpretações que partilhei com elas. Esta partilha também acabou por ajudar, em alguns casos, pesquisas que alguns dos meus interlocutores estavam a fazer no âmbito da cultura *cokwe*. Refiro-me, em particular, a académicos, a profissionais da Rádio (da Lunda Norte e da Lunda Sul) e a músicos *cokwe* que fui conhecendo. É de notar que essas canções se mostravam particularmente úteis aos músicos que hoje interpretam os repertórios tradicionais *cokwe*, de forma mais ou menos purista. A recriação dessas ‘tradições’ musicais tem sido feita na língua *cokwe* de forma a manter, ou a recriar, traços tradicionais aos quais os músicos têm acesso através das memórias dos ‘mais-velhos’ (uma expressão que se refere às pessoas idosas, sensível-

mente a partir dos 60 anos), ou que aprenderam em celebrações festivas e rituais durante a infância ou, ainda, através das mesmas canções gravadas pela Missão de Recolha da Diamang e a que têm ou tinham acesso através de programas radiofónicos.

Viajei a Angola, em 2014, para conhecer pessoas que porventura tivessem participado ou ouvido falar nas recolhas musicais da Missão. Porém, hoje nas Lundas, as memórias sobre esses trabalhos esvaneceram-se no tempo, pois muitos dos seus contemporâneos já faleceram e a maioria dos angolanos e das angolanas com quem conversei não sabiam que o Museu do Dundo tinha gravado as suas canções. Assim, só pude ter acesso aos contextos e aos significados associados às canções gravadas só puderam ser acedidos através das memórias de quem era mais-velho e daqueles/as que as ouviam cantar a familiares. Ouvir essas canções abriu espaço para o ativar de várias e diferentes memórias sobre um mesmo passado colonial. Dessa forma, a memória oral permitiu pôr em perspetiva a memória institucional dos arquivos e incluir nela memórias que não foram ainda documentadas. É precisamente disso que, seguindo o desafio da Sociologia das Ausências e das Concorrências, se procura dar conta neste estudo, ou seja, tornar públicas outras histórias da História, outros acontecimentos e situações que ficaram de fora das narrativas oficiais, ou seja, as ‘memórias subalternas’, e, sobretudo, dar a possibilidade de serem os sujeitos, outrora objeto de estudo, os coautores do conhecimento produzido.

Igualmente, é importante ter em conta que esse conhecimento vai sendo atualizado em consonância com as relações de confiança construídas entre o pesquisador e os interlocutores e com as partilhas, os confrontos, as mútuas-aprendizagens, as revelações partilhadas e as cedências recíprocas que vão ocorrendo no terreno (Viegas e Mapril, 2012). A experiência que tive do meu trabalho de campo, em Portugal e em Angola, e a forma como interferiu e foi sendo integrada no processo da análise, ajustando as problematizações e as leituras teóricas ao fluir dos imprevistos, dos receios, dos desafios, das colaborações, das provocações, das trocas de saberes e de tempos, das surpresas e das dúvidas, foi precisamente o resultado das relações de intersubjetividade que iam acontecendo. Também, e não menos importante, a forma como possivelmente participei nas formulações discursivas dos meus interlocutores não pode ser obliterada. Refiro-me ao facto de eu ser mulher, branca, portuguesa, antropóloga interessada nas tradições locais, de ter estado alojada em casas de empresas portuguesas (e não em hotéis), a cargo de pessoas cujo mérito e antiguidade na zona é publicamente re-

conhecido (atuando uma dessas empresas no setor diamantífero) e de ter tido o apoio nas Lundas da Governadora da Lunda Sul, do Museu Regional do Dundo e da Universidade Lueji A'Nkonde. Tudo isso determinou e influenciou não só o acesso às pessoas e a circulação no terreno, mas também contribuiu para aproximações ou distanciamentos, para reposicionamentos, para lembranças ou omissões e, consequentemente, para o estudo que aqui apresento.

Com efeito, ao longo do trabalho de terreno etnográfico, novas questões de partida foram sendo delineadas e outras foram sendo esclarecidas a partir do que tinha alinhavado. Salvaguardando o caráter contingente das memórias e o constante atualizar em função da experiência vivida, as memórias que essas canções desencadeavam em quem as ouvia foram clarificando a existência de duas dimensões distintas e independentes, mas que coexistiram durante o período colonial estudado: a constituição colonial do Folclore Musical e as canções que foram alvo dessa intervenção. Lembro-me muito bem desse momento de clarividência ocorrido durante a estadia em Angola, pois foi como uma iluminação no processo às vezes nebuloso da pesquisa. No fundo, o trabalho de campo em Angola levou-me a pôr em perspectiva as coleções musicais produzidas pela Diamang, possibilitando ir um pouco além delas.

Igualmente, foi nessa altura que tive de proceder à delimitação das canções à cultura *cokwe*, em detrimento de canções de outros povos. Em concreto, tinha selecionado previamente cerca de 70 canções gravadas durante a década de 1950<sup>17</sup> relativas a vários povos do leste angolano e cujas histórias e letras remetessem para diversas vias coloniais. Mas a cultura e a língua *cokwe* mostraram-se decisivas para essa reformulação. Em concreto, o *ucokwe* [língua *cokwe* e as suas variantes] é a língua nacional *bantu*<sup>18</sup> predominante no leste angolano e transversal a todas as faixas etárias, tendo também expressão nos países vizinhos das atuais República Democrá-

<sup>17</sup> Seleccionei este período por uma questão técnica: foram aquelas que tinham sido digitalizadas até à data no âmbito do projeto *Diamang Digital*. Essas canções correspondem às coleções musicais gravadas desde a primeira até à sexta campanha, de 1950 a 1955.

<sup>18</sup> Em Angola existem línguas *bantu* e não *bantu*. As línguas *bantu* são faladas pelos povos Bantu (maioritariamente situados na África Subsariana) e referem-se genericamente ao “conjunto da maioria das línguas africanas que usam prefixos nominais (os prefixos *ma* e *ba*, ou *mu* e *a* para outros casos) para se referir a ‘pessoa’ e a ‘pessoas’. Exemplo: *Mutu* – pessoa; *Atu* – pessoas” (Jeremias, 2015: 14). As línguas não *bantu* correspondem às línguas dos grupos etnolinguísticos não *bantu*, entre os quais os Khoisan e os Vátwa do sudoeste de Angola (idem: 16).

tica do Congo e Zâmbia.<sup>19</sup> Pelo que presenciei nas Lundas, a língua *cokwe* faz parte da comunicação oral quotidiana em combinação com a língua portuguesa, a língua oficial do país. Porém, os seus usos e fluência verbal estão localizados no espaço de forma distinta, sendo que a língua portuguesa é mais presente nos meios urbanos, diminuindo o seu uso nos bairros semi-urbanos e sendo praticamente inexistente na vida quotidiana das aldeias. Por isso, nos espaços mais periféricos às cidades, o auxílio de intérpretes foi imprescindível para o presente estudo.

Assim, na fase do pós-campo de Angola, tive de regressar ao arquivo para um segundo levantamento de informações focado apenas nas canções de origem *cokwe* e em redor de assuntos que tinham sido levantados no campo pelos interlocutores. Na impossibilidade de regressar a Angola – essencialmente por vicissitudes logísticas e de tempo – trabalhei dúvidas e mais canções com angolanos de origem *cokwe* que viviam em Portugal.<sup>20</sup> Nesse sentido, os próprios constrangimentos, as especificidades e as revelações que vão constituindo o trabalho de campo, e os diálogos que foram ocorrendo entre o passado e o presente das canções, foram reformulando a pesquisa, vindo a esclarecer as problematizações iniciais e a reconfigurar o próprio objeto de estudo previamente delineado.

Viajar para Angola e em Angola não é fácil, e mais se complica quando o destino é o interior do país. Essa viagem demorou cerca de 8 meses a ser preparada. Para além de burocracias de papéis e leis de entrada no país, de envio de *emails* a várias pessoas, toda a questão das doenças e da segurança iam revelando um destino figurado como ‘o fim do mundo’ localizado mais propriamente ‘no meio da selva’. Um conjunto de estereótipos e de fantasmagoria vinham eclodindo no meu quotidiano prévio à viagem: na Consulta do Viajante, em conversas com (alguns) amigos e familiares, na compra das passagens de avião, na farmácia ou no táxi.

---

<sup>19</sup> Em Angola, em virtude de deslocações forçadas do tempo colonial e da guerra civil, o *ucokwe* estendeu-se a outras províncias, como Malange e Bié, Luanda e Huíla (Jeremias, 2015: 27).

<sup>20</sup> São investigadores de língua e cultura *cokwe* que residiam até à data em Lisboa. Refiro-me a Catele Jeremias e a Mateus Segunda Chicumba. Conheci o Catele em Saurimo, Angola, durante o seu trabalho de campo no âmbito do seu mestrado na Universidade de Lisboa em redor da contextualização histórica da toponímia *cokwe* na província da Lunda Sul. O Mateus foi um dos participantes no IV Colóquio de Doutorandos/as do CES em 2013, que co-organizei na Universidade de Coimbra, tendo-o conhecido nessa altura como doutorando da Universidade de Lisboa.

Da mesma maneira, os contactos com os governos provinciais das Lundas se iam mostrando-se difíceis, e já vinham de há uns longos meses, tendo sido infrutífero um rol de tentativas com o Governo Provincial da Lunda Norte. Porém, esses contactos tinham de ser feitos por razões logísticas e éticas. Primeiro, porque sabia que as Lundas são um espaço delicado ao nível de policiamento e monitorização de circulação de pessoas nacionais e estrangeiras no território. Assim, era necessária uma ‘carta convite’ não só para a concessão do visto, mas também que autorizasse a minha pesquisa nas Lundas de modo a facilitar a minha mobilidade nessa região e no trajeto até lá, uma vez que a polícia nas várias fronteiras assume uma atitude musculada de controlo face a quem ruma à região diamantífera do país. Segundo, porque queria apresentar os meus objetivos de trabalho na região e partilhar a minha investigação, perseguindo uma atitude de maior transparência para contrariar, precisamente, atitudes de índole extractivista que fazem com que o pesquisador raramente interaja com os agentes locais de poder, a não ser se for diretamente útil para o trabalho.

Por intermédio de amigos/as de amigos/as, e de colegas e de professores/as, surgiu a hipótese em ter apoio no alojamento, tanto nas Lundas como em Luanda.<sup>21</sup> No interior, o apoio para Saurimo foi-me dado por um português, funcionário e sócio numa empresa do setor automóvel gerida por um familiar seu, descendente de portugueses e nascido no então Distrito da Lunda. Durante a estadia, fui conhecendo outras pessoas funcionárias nessa e noutras empresas na região das Lundas, tanto na área da saúde como do setor diamantífero e, por razões de ‘quartos vagos’ pelas férias dos funcionários, acabei por me dividir entre duas empresas e dois bairros. Chegada a Saurimo, passados poucos dias, tive uma audiência com a Sr.<sup>a</sup> Governadora. O encontro foi agendado no dia em que me dirigi ao Palácio Provincial para informar que já tinha chegado, tal como fora combinado por telefone. Após a conversa com a Sr.<sup>a</sup> Governadora, ficou conhecida a temática e o âmbito da minha investigação, autorizada a pesquisa e apresentada a própria investigadora.<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Ver os detalhes nos Agradecimentos, e aproveito para, mais uma vez, expressar a minha gratidão a essas pessoas.

<sup>22</sup> Nesse processo de apresentação ao poder local, e também como uma fonte oral importante para a pesquisa, tentei igualmente conversar com a autoridade máxima do poder tradicional local – Mwacisenge wa Tembo – mas em virtude de constrangimentos logísticos e de agenda, tal não foi possível. Atualmente, este Soberano dos Tucokwe assume um lugar simbólico, de representação política e de conselheiro/consultor, sempre que for justificado, na execução das políticas governamentais provinciais do território das Lundas. Em 2014 residia com a sua esposa na localidade de Itengo, na Regedoria Sweja Mwacisenge wa Tembo, na periferia de Saurimo.



Com a carta convite emitida pela Universidade Agostinho Neto e com essa conversa foi fortalecido o apoio logístico necessário na província, inclusive para chegar à cidade do Dundo, na Lunda Norte, situada a cerca de 280 km de Saurimo. Isso foi muito importante, uma vez que apenas dispunha de uma declaração que tinha obtido do Museu Regional do Dundo a autorizar a visita ao Museu, o que poderia não ser suficiente para a monitorização policial durante a viagem por terra. Mas essa declaração acabou por servir à organização logística no Dundo. Esse contacto tinha sido iniciado em Portugal, por intermédio da Direção do Museu de Angola, do Ministério da Cultura e da Universidade Lueji A'Nkonde no Dundo. No Dundo fiquei alojada numa moradia/vivenda que tinha sido construída pela ex-Diamang para alojar famílias de portugueses, funcionários da empresa, e que a Universidade reserva a académicos que efetuem pesquisa no Dundo. Esses processos burocráticos e situações imprevistas acabaram por contribuir para decidir o percurso da pesquisa na região das Lundas que, contrariamente ao imaginado, começou no sul e foi em direção ao norte.

### **Percursos do texto**

Este texto está organizado em duas partes. Essa opção resultou da própria dinâmica da investigação que, como mencionado acima, alertou para a existência de duas dimensões que fazem parte do mesmo universo interpretativo: a constituição das canções em Folclore Musical, e as próprias canções. Assim, a ideia é ir afunilando a análise, pelo que o caminho foi propositadamente traçado para começar no plano mais amplo e institucional até chegar à interpretação etnográfica das canções.

**A Parte I – Sons do Império** – analisa, ao longo dos três primeiros capítulos, o processo de folclorização colonial, isto é, a constituição das canções 'tradicionais' em coleções musicais de Folclore Musical Indígena. Esta parte visa responder à seguinte questão: até que ponto a categoria colonial de Folclore Musical Indígena consistiu num projeto cultural de controlo, e terá possibilitado tanto ocultar como tornar visíveis diversas subjetividades angolanas, entre as quais ações de revolta que atravessaram insidiosamente os espaços de vigilância e de opressão exercidos pela Diamang, mas sem nunca os terem subvertido explicitamente? Tal implicou analisar as motivações da criação da Missão e a exibição, recolha, estudo, classificação e circulação de canções 'tradicionais', privilegiando os posicionamentos e as

experiências da Missão, do Museu e da Diamang. Essa análise baseia-se, fundamentalmente, em fontes de arquivo para problematizar a categoria colonial de Folclore como uma ação política que originou um espaço construído entre diferentes públicos, palcos e protagonistas, conjugando diferentes motivações e objetivos, bem como um espaço de controlo onde foi sendo preciso negociar com as várias agencialidades dos/as africanos/as.

A **Parte II – *Myaso wa cipale*** – isto é, “Canções do trabalho contratado”, integra os dois últimos capítulos e é dedicada à interpretação de canções (*myaso*)<sup>23</sup> de origem *cokwe* coletadas pela Missão. Esta parte visa privilegiar as perspetivas das comunidades africanas sobre a realidade colonial vivida, tendo como objeto os alcances semânticos e políticos de canções que abordam experiências relacionadas com a imposição da ordem colonial e, fundamentalmente, com o regime do trabalho contratado/forçado. Aqui as canções são analisadas como significantes que não apenas veiculam mensagens, mas que abrem para uma possibilidade ampla de interpretações e de significados. Os dois capítulos pretendem responder às seguintes questões: até que ponto e de que forma as canções podem ser analisadas e compreendidas como uma forma de agência africana e de resistência às formas de exploração e violência do trabalho forçado da Diamang? De que modos estas canções, convertidas em objetos de cariz essencialista, dão efetivamente voz às perceções e às experiências dos sujeitos *indígenas* a respeito do colonialismo português? Em suma, como é que as canções existiram para além do espartilho da folclorização colonial que as representou, no final, como coleções musicais do Folclore Angolano do Museu do Dundo?

Na segunda parte, a interpretação derivou da combinação de fontes arquivísticas, etnográficas e literárias com fontes de história oral e dados recolhidos por trabalho de campo em Angola e em Portugal. Cada capítulo está organizado com secções que correspondem a uma canção podendo, também, articular-se com outras canções de forma a ilustrar determinadas situações. Ao longo de cada canção procura-se contextualizar historicamente essas experiências e fazer uma análise textual da letra transcrita, traduzida e interpretada pela Missão, e as várias interpretações apresentadas pelos meus interlocutores em campo. A seleção que fiz dessas canções

---

<sup>23</sup> Em *ucokwe* a palavra “Canção, s. (Cântico, composição musical)” corresponde ao vocábulo *mvaso* (pl. *myaso*) (Barbosa, 2011: 88).

resultou dos sentidos que lhes foram sendo atribuídos durante as conversas e daquilo que pareciam acrescentar às memórias de arquivo, complementando ou contradizendo as informações avançadas pela Missão e pela Diamang. No fundo, a segunda parte surge como contrapeso à primeira, consistindo em mais um movimento de desconstrução da folclorização colonial.

O **Capítulo 1** visa contextualizar histórica e socialmente a Missão de Recolha de Folclore Musical, e problematizar a categoria de Folclore Musical Indígena gerida pela Diamang na Lunda. É apresentada a Diamang como peça fundamental da vertente de exploração capitalista do colonialismo português, e situada a sua ação na Lunda. Depois, averigua-se as motivações da criação da Missão tendo em conta o contexto metropolitano e ultramarino ao nível das expedições científicas ao Ultramar e do Folclore. Por fim, analisam-se os discursos e as práticas do Folclore Musical da Companhia. Neste capítulo, sugiro que a Missão foi criada como uma extensão do projeto extractivista da Companhia que, a par da imposição do trabalho forçado e da preservação das ‘tradições’, visou o controlo dos corpos e das mentes dos/as trabalhadores/as. Ao mesmo tempo, proponho que a folclorização assentou na reinvenção das ‘tradições’, tanto como um dispositivo de controlo colonial como uma plataforma que possibilitou criar relações de proximidade entre colonizados e colonizadores, revelando várias agencialidades de africanos/as, com as quais a Companhia teve de ir negociando e de incluir nas próprias políticas de gestão e controlo colonial.

No **Capítulo 2**, analisa-se o processo de folclorização das canções a partir de práticas de propaganda colonial realizadas pela circulação nacional e internacional das coleções musicais. O foco é situado nas apropriações feitas pela metrópole, pela colónia e no espaço internacional, e nos significados que emergem em diferentes eixos e meios de divulgação das coleções. Destacam-se o eixo transatlântico entre Angola, Portugal e Brasil, onde se analisam as relações entre o Folclore brasileiro, as coleções musicais e o Estado português; o eixo Portugal-Angola feito através de Conferências-Recitais na metrópole, coorganizadas pela Companhia e pelo governo português; o eixo da circulação dos estudos etnomusicológicos sobre as coleções musicais, analisando-se colaborações entre a Companhia e a academia internacional, em particular com o Congo Belga, a Bélgica, a Inglaterra e a África do Sul; o eixo da circulação via a imprensa escrita e a radiodifusão. Neste capítulo, sugiro

que essas circulações revelaram um processo seletivo e cuidado de divulgação das coleções musicais, diferentes percepções e apropriações do Folclore Musical Angolano de forma a responder a diferentes interesses, quer da parte da Companhia, quer da parte de outras entidades estatais ou privadas, como também atuaram como agentes de relações sociais e de poder.

O **Capítulo 3** analisa os procedimentos das recolhas das canções efetuadas pela Missão no leste angolano, incidindo nas expedições realizadas ao longo da década de 1950. Este capítulo pretende mostrar de que formas as canções foram convertidas em coleções de música ‘africana’, ‘autêntica’ e ‘tradicional’, problematizando quer a natureza essencialista da ideia de ‘autenticidade’, quer do discurso colonial assente em ‘linhas abissais’ rígidas. Para tal, neste capítulo analisam-se as diversas dificuldades das recolhas e os modos como foram ultrapassadas. Esse processo é analisado ao nível da logística das expedições, da classificação das canções e dos instrumentos, das gravações, das transcrições e das interpretações das canções. Neste capítulo, propõe-se que as coleções musicais foram o produto de uma construção complexa que derivou tanto de premissas apriorísticas de uma ideia de ‘autenticidade’ e de ‘tradição’, como de constrangimentos ao nível das relações vividas no plano do quotidiano. Essa construção evidenciou um processo de tradução cultural, criativo e performativo, onde participaram vários agentes, e que acabou por produzir um espaço onde confluíram diferentes e ambivalentes perspetivas, e ocorreram várias negociações entre colonizadores e colonizados.

O **Capítulo 4** visa compreender as formas como as canções expressaram várias vozes africanas ao terem funcionado como instrumentos de resistência anticolonial através, precisamente, da expressão de denúncias de violências, de atitudes subreptícias de protesto e da disseminação de experiências de subalternidade vividas em redor do trabalho forçado. Para tal, analisam-se os significados e os alcances políticos de quatro canções, cujas letras abordam relações entre as chefias tradicionais, a administração colonial e os/as trabalhadores/as forçados/as. Conclui-se que a oposição colonial se fez, sobretudo, pela tomada de consciência da subalternidade enquanto uma construção política e pela memorização coletiva das experiências dos sujeitos subalternos.

O **Capítulo 5** pretende ampliar os modos como as comunidades negras angolanas

experienciaram a sua subalternidade, expressaram as suas vozes e criaram espaços de enunciação nos seus próprios termos culturais num contexto de opressão adverso a isso. Este capítulo visa compreender de que formas as canções revelam outros posicionamentos dos/as africanos/as perante a imposição do trabalho contratado que vão para lá do idioma da vitimização e do protesto dirigido contra o agente colonizador. A análise debruça-se em três canções que retratam as deslocções dos/as trabalhadores/as entre as aldeias e o trabalho contratado, importando explorar várias apropriações e ressignificações africanas do trabalho imposto pela Companhia, bem como os efeitos que essa realidade trouxe para as vidas coloniais destas comunidades. Neste capítulo sugere-se que estas canções revelam ações de contestação anticolonial e, de modo intrincado, ações coniventes com esse mesmo sistema, implicando a vivência de novos desejos, valores e ambições e, igualmente, negociações e cruzamentos sensíveis entre lógicas e identidades do foro costumeiro/tradicional e colonial/moderno.

## PARTE I: Sons do Império



**Figura 1** - *Visita de Sua Excelência o Governador Geral de Angola – sarau de Figurações Nativas na Aldeia do Museu. 1959.*



# CAPÍTULO 1

## ‘Tradições’ reinventadas.

### A Diamang, a Missão de Recolha de Folclore Musical e a folclorização colonial na Lunda

#### Introdução

Este capítulo visa contextualizar a Missão de Recolha de Folclore Musical no âmbito das políticas culturais da Diamang na Lunda e, igualmente, problematizar a categoria de Folclore Musical Indígena criada pela Companhia e dinamizada pelo Museu do Dundo. Ao longo do capítulo exploram-se questões de representação, de produção de conhecimentos e dinâmicas de poder que decorreram ao longo do processo da institucionalização do Folclore Musical Indígena na Lunda.

A análise que se propõe neste capítulo implica ter em conta duas coisas que estão interligadas. Por um lado, compreender de que forma as ‘tradições indígenas’ derivam de um processo de reinvenção de tradições africanas que se traduziu num dispositivo de saber/poder ao serviço do sistema capitalista colonial na Lunda. Portanto, um processo assente na exploração laboral e na disciplina do corpo e da alma dos e das *indígenas*. Por outro lado, questionar os limites da dimensão panóptica das ‘tradições inventadas’, indagando como essa ação foi, estrategicamente, lidando com a contemporaneidade, as subjetividades e as agencialidades dos sujeitos *indígenas*. Assim, para entender de que formas a criação do Folclore Musical Indígena foi uma construção cultural e política, será importante averiguar os meandros dessa construção, porém, ensaiando um caminho para ir além da dimensão estritamente hegemónica da folclorização colonial.

Quer dizer, importa analisar a dimensão reguladora que caracterizou o Folclore como também considerar as “impressões contra-hegemónicas de subversão” (Douglas, 2014: 20) que estiveram, simultaneamente, presentes e em diálogo com



esse processo de controlo. Assim, interessa indagar até que ponto a folclorização na Lunda foi o resultado de vários discursos e motivações contraditórias, bem como de negociações entre colonizadores e colonizados, mostrando sobretudo um Outro ativo e contemporâneo do próprio processo de dominação colonial. Fundamentalmente, a análise centra-se em fontes de arquivo.

Num primeiro momento, o capítulo começa por apresentar a Diamang, situando a sua ação na Lunda e no ideário colonialista português enquanto uma empresa de exploração intensiva e coerciva da mão-de-obra africana na forma de trabalho contratado/forçado. Depois, é feita uma breve contextualização da criação da Missão de Recolha de Folclore Musical. Procura-se averiguar as motivações que estiveram na sua origem e situar a Missão no panorama nacional relativo às missões científicas no Ultramar e ao designado Folclore Ultramarino. Num segundo momento, explora-se as várias formas pelas quais as culturas musicais africanas da Lunda foram reinventadas em Folclore Musical para servir um projeto colonial de controlo, procurando inquirir os modos como os processos de dominação iam negociando com várias ações africanas. Para tal, analisam-se algumas das práticas culturais levadas a cabo pela Companhia e que antecederam e/ou foram simultâneas à Missão: o uso dos ‘trajes indígenas’, a organização das Festas Folclóricas e dos Grupos Folclóricos, a venda de discos a *indígenas* e a exibição folclórica de ‘ritmos modernos’.

### **1.1. A exploração colonial-capitalista**

Apesar de a presença portuguesa em Angola ser uma realidade desde o século XV, a ocupação efetiva tem lugar apenas no início do século XX. Após a independência do Brasil em 1822, o projeto colonial português em África constitui o cerne do que viria a ser idealizado como Terceiro Império Português (Alexandre, 2000; Wheeler, 2011) que, segundo Henrique Abranches, se enquadrava “num plano verdadeiramente capitalista” (Abranches, 1980: 45). Avivada por um panorama internacional marcado pela disputa por territórios africanos expresso na Conferência de Berlim (1884-1885), por pressões políticas motivadas pela abolição da escravatura, e por uma dramática crise política instaurada pelo Ultimato inglês a Portugal em 1890 (acicatada por um crescente imperial-nacionalismo e agravada pela crise económica internacional de 1893), a ideia da exploração económica de

Angola esteve no centro da política colonial portuguesa finissecular (Clarence-Smith, 1985; Rosas, 1995).<sup>24</sup>

Em verdade, na sugestiva imagem de Valentim Alexandre, o projeto colonial português moderno baseou-se num darwinismo social que, distinguindo entre ‘civilizados’ e ‘primitivos’, conjugou uma dupla mitologia: o “mito da herança sagrada” e o “mito do Eldorado” (Alexandre, 1995: 40, 50). O primeiro mito entendia o impulso colonial como a naturalização do dever histórico alicerçado no idioma da missão civilizadora dos ‘povos inferiores’ pela descoberta, conquista e ocupação de terras difíceis de explorar, conservar e civilizar, e pela educação e conversão religiosa, equivalente ao que Fernando Rosas designa “fardo do homem português” (1995: 23). O segundo mito explicava que a procura de uma riqueza oculta nas terras africanas recuperaria para a nação portuguesa o estatuto de grande potência imperial.

O impulso para a exploração capitalista de Angola ganharia contornos de um colonialismo centralizado (Alexandre, 2000) perante a forte instabilidade política motivada pela queda da Monarquia e implantação da República em 1910, e a pressão internacional para o desenvolvimento financeiro das colónias oriunda da Sociedade das Nações na década de 1920. A partir de 1926, com o fim da Primeira República e com a instauração da Ditadura pelo regime Estado Novo, o centralismo económico do Estado português acentua-se (Neto, 2000). Em 1933, a Reforma Administrativa Ultramarina do Estado Novo viria a reforçar o Acto Colonial de 1930 que, pela *Carta Orgânica do Império Colonial Português*, vem conjugar sentimentos de forte identidade nacional com o ideário da ‘missão civiliza-

---

<sup>24</sup> A questão do imperialismo português moderno ser “económico” orientado para uma exploração capitalista ou, em alternativa, “não-económico”, foi largamente discutida na historiografia da década de 1960 e 1980, salientando-se o debate marcado por Richard J. Hammond e por William G. Clarence-Smith (Wesseling, 2004: 137-138). Para Hammond (1966) Portugal não se reconhecia como uma potência colonial que visava extrair dividendos económicos das suas possessões ultramarinas, alegando o facto de Portugal pretender salvaguardar as suas colónias apenas por razões simbólicas referentes a um passado prestigioso de navegação e de expansão marítima. Já para W. G. Clarence-Smith (1979, 1985), Portugal tinha interesses económicos nas colónias em virtude da sua fragilidade social e crise económica de finais de oitocentos, aliando a isso o trabalho dos missionários, a emigração e sentimentos nacionalistas que, juntos, desempenharam um papel importante no impulso colonial de cariz económico.

dora' do Império perante as populações nativas das colónias.<sup>25</sup> Assim, o reforço da autonomia das colónias perante a metrópole implicaria uma forte política de controlo financeiro e cultural (Neto, 1997). Mais: a viragem para África no final do século XIX, articulada num imaginário de voraz exploração económica dos seus recursos naturais, faz com que também a exploração das populações africanas enquanto força de trabalho se torne numa peça central na maquinaria capitalista e racista do colonialismo moderno português.

Se em 1878 é oficialmente abolida a escravatura, o *Regulamento do Trabalho dos Indígenas nas Colónias Portuguesas* de 1899, e as seguintes versões, legislam o designado 'trabalho indígena', porém, obedecendo a um enquadramento jurídico-legal que o foi justificando numa lógica do trabalho obrigatório / forçado (Ball, 2005; Martinez, 2008; Neto, 2010; Silva e Santos, 2010; Jerónimo, 2010). Como indica Esmeralda Martinez (2008), apesar de esse Regulamento obedecer às diretivas emanadas da Conferência de Berlim para por fim a abusos laborais, na verdade acabou "permitindo o tráfico (recrutamento, engajamento, emigração), formas legais dele (trabalho compelido, trabalho correcional) e formas legais de trabalho forçado (escravidão remunerada)" (Martinez, 2008: 102). Também, o trabalho obrigatório imposto aos 'serviçais', designado de trabalho contratado, veio a assumir também a forma de "trabalho voluntário": os africanos procuravam trabalho e eram celebrados contratos "realizados com a intervenção do Estado a cargo da Curadoria dos Serviçais e Colonos e de suas delegacias" (idem).

A par disso, como estratégia indireta para obrigar as populações negras a trabalhar, foi introduzida a cobrança de impostos (Martinez, 2008: 72-73). A partir de 1919 veio a ser obrigatório o pagamento ao Estado pela população negra do "imposto de cubata" – "imposto de palhota" em Moçambique, já introduzido em 1883 (idem) –, a partir de 1920 designado "imposto indígena", mantendo os africanos reféns do regime capitalista instaurado nas colónias (Capela, 1977; Havik, Keese e Santos, 2015). Esse imposto veio integrar as lógicas racistas e capitalistas do ideário colonial português, que instituiu o trabalho colonial como um valor moral e uma medida

---

<sup>25</sup> Nesse intuito, o Acto Colonial veio a substituir o "título v" da Constituição Portuguesa de 1911, onde as 'Províncias' passam a ser designadas de 'Colónias, e o 'Ultramar' passa a ser 'Império Colonial Português', distinguindo-se institucionalmente duas entidades – a metrópole e a colónia (Acto Colonial, 1930: 1308).

doutrinária e disciplinadora de forma a alcançar a ‘civilização’ e o ‘progresso’, obrigando o *indígena* a trabalhar para cumprir com as suas obrigações, tais como pagar o imposto (Neto, 2012: 115). Assim, o trabalho coercivo é entendido como um requisito social para melhorar as suas condições de vida, combinando o argumento cultural da ‘missão civilizadora’ e do dever do Estado com interesses capitalistas (Neto, 2000: 177-178; Henriques, 2004: 295; Meneses, 2010: 76). Neste processo, onde “o negro, retirado do estatuto legal da escravatura, entrava [...] em novo estatuto de esclavagismo”, o modo de produção capitalista instala-se no interior africano (Capela, 1977: 6).

A par da produção de legislação laboral nas colónias portuguesas, a contratação de mão-de-obra nativa a baixo preço para o Estado português ganha centralidade e acentua a força tutelar do Estado colonial (Henriques, 2004: 287). As populações rurais vêem-se, assim, crescentemente na condição de reservatório de mão-de-obra para recrutamento coercivo – ora pelo governo colonial ora por empresas privadas – para o chamado ‘trabalho contratado’, em regime livre ou em regime de trabalho forçado.<sup>26</sup> A força laboral africana era, pois, constituída pelos chamados *indígenas*, isto é, toda a comunidade negra integrada a partir de 1926 no sistema colonial capitalista sob o Estatuto do Indigenato. Esta legislação, definida como *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas*, era orientada por premissas discriminatórias de raça, cultura e classe, dirigindo-se especialmente aos africanos negros de Angola e Moçambique e a partir de 1927 aos guineenses (Neto, 1997: 345), justamente aqueles de quem mais se esperava uma extração sistemática e coerciva de força de trabalho.

---

<sup>26</sup> Em Angola, a estrutura económica colonial estava assente, fundamentalmente, nas plantações e nas minas (Valério e Fontoura, 1994). As principais produções até à década de 1960, e consequente distribuição de mão-de-obra, consistiam em café, algodão e açúcar no noroeste de Angola (baixo Zaire, baixo Cuanza e no planalto de Malange); minas de diamantes a nordeste (Lunda); minas de minério de ferro a sul (planalto de Huíla e no Cuando Cubango) e o petróleo no noroeste (Cabinda e Luanda) (Valério e Fontoura, 1994: 1198). Também, a construção da rede de caminho-de-ferro – que ligava os principais portos comerciais no litoral (Luanda, Benguela, Lobito e Moçâmedes) ao centro e interior do país, ligando também Angola ao então Congo Belga –, de estradas e pontes, foi feita com mão-de-obra africana (homens e mulheres) recrutada sob coação, ao serviço do Estado ou para empresas (idem: 1199). Destaco as empresas Sociedade Agrícola do Cassequel, a Companhia de Açúcar de Angola, os Caminhos de Ferro de Benguela, a Companhia de Cabinda, a Companhia Geral dos Algodões de Angola (Cotonang) e a Companhia de Diamantes de Angola (Diamang).

Dele estavam excluídos os naturais de Cabo Verde, Macau e do Estado da Índia por supostamente apresentarem hábitos culturais mais ‘evoluídos’ e uma cor de pele mais clara (Thomaz, 2001; Meneses, 2010).<sup>27</sup> O Estatuto estabelecia que os africanos negros não poderiam usufruir de direitos de cidadania iguais aos europeus brancos, precisamente por terem pele negra e por não viverem de acordo com os hábitos culturais ditos ‘civilizados’ dos europeus brancos. Este Estatuto é reforçado pelo Acto Colonial de 1930, pelo qual os africanos se mantêm reféns da sua condição adscrita de ‘não evoluídos’ para assim justificar a missão e o dever moral do Estado português em ‘civilizar’.

Titular da Caderneta Indígena, o *indígena* é um indivíduo negro ao qual se negava o acesso aos direitos de cidadania portuguesa e a qualquer tipo de representação e participação política (Neto, 1997: 345). Exemplo disso é a recusa da obtenção do Bilhete de Identidade, o que significa a proibição em estudar para além do ensino primário, em realizar tarefas especializadas ou ter acesso a empregos na função pública (idem: 347). Ao mesmo tempo, este Estatuto veio a permitir o acesso à condição de “assimilado” que oferecia a cidadania portuguesa aos indivíduos “de raça negra”, ou seus descendentes, que soubessem falar, ler e escrever português e que tivessem adotado hábitos culturais europeus em detrimento dos costumeiros, ou seja, implicando a obrigação de “adotar a monogamia [...] e ter profissão, ou exercer arte ou ofício compatível com a civilização europeia, que dê meios de subsistência a si, e aos seus familiares” (Martinez, 2008: 20). Com a categoria de “*indígenas* civilizados” ou “evoluídos” mas, no fundo, perpetuando a condição de não-cidadãos (Meneses, 2010), os “assimilados” seriam aqueles que para poderem usufruir de direitos civis eram obrigados a adotar os valores da ‘Civilização’, isto é, “não só de moralidade cristã, de costumes cristãos, mas ainda o de cultura intelectual e progresso científico, atingindo os instrumentos de trabalho e o nível de vida económica e social”.<sup>28</sup> Nesse

<sup>27</sup> O Estatuto do Indigenato foi reformulado em 1929 como *Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas da Guiné, Angola e Moçambique*, sendo que a partir de 1946 passam a estar abrangidos os nativos de São Tomé e Príncipe e de Timor (Thomaz, 2001: 61; Meneses, 2010: 84). Com as Lutas de Libertação iniciadas a 1961, entre outras ações, é abolido este Estatuto mas de acordo com a história oral que obtive da parte dos meus interlocutores, com a análise das canções que apresento aqui, e na historiografia a respeito (Capela, 1977; Silva e Santos, 2010; Jerónimo e Monteiro, 2012), a ação de exploração económica pelo trabalho forçado e a discriminação racial e cultural mantiveram-se em Angola e nas restantes colónias, pelo menos, até à data da Independência.

sentido, e como nota Ana Paula Tavares, “assimilado” não é uma categoria estatutária, surgindo como resultado das premissas evolucionistas e segregacionistas que sustentam a política do Estatuto do Indigenato (Tavares, 2009: 295).

Apesar do trabalho obrigatório, ou forçado, para serviços particulares ter sido abolido juridicamente em 1928 pelo *Código do Trabalho dos Indígenas das Colónias Portuguesas*, está salvaguardado nesse mesmo diploma (Meneses, 2010). Esse Código funciona como complemento ao Estatuto do Indigenato e vem regular, em termos práticos, a mão-de-obra *indígena*. Assim, perante quem não possuía direitos civis (os *indígenas*), “o Estado colonial podia obrigar os indígenas a trabalhar em obras públicas de interesse geral e colectivo, permitindo igualmente o recrutamento compulsivo para o trabalho forçado de todos os refractários ao pagamento de impostos” (Meneses, 2010: 85). Como indica Elizabeth Cruz, “O carácter oficial do recrutamento por parte do estado e de particulares encontra expressão na existência de licenças de recrutamento, de agências, agentes e auxiliares de recrutamento” (Cruz, 2005: 155). No fundo, trata-se de uma “(falsa) passagem do escravo a indígena” (Henriques, 2004: 285), onde “a imposição do trabalho aos indígenas” (idem: 295) é legitimada numa espécie de luta moral contra “o “ódio ao trabalho” ou “a preguiça”” (Henriques, 2003: 15), uma retórica em que assentava a ‘missão civilizadora’ e o exercício de maquiagem das políticas de extração capitalista do Estado-Império (Jerónimo e Monteiro, 2012).

É claro, pois, que a instituição do Indigenato passa a significar que a diferenciação social se estabelece a partir de um critério cultural, porém, a sua aplicação foi profundamente racial (Bender, 1978: 219). O Estatuto propiciou assim, nas palavras de Barbeitos, “uma espécie de *apartheid* à portuguesa” (Barbeitos, 1997: 314). Particularmente em Angola, como sugere Isabel Castro Henriques, a demarcação dos angolanos como *indígenas* serviu “para designar aquele que por essa razão [inferioridade racial, cultural e social] está condenado ao trabalho obrigatório”, acabando por o “transformar em simples força de trabalho ao serviço dos colonos” (Henriques, 2004: 294). Este Estatuto acabou por criar uma fronteira social que distinguiu entre os próprios africanos, e entre estes e

---

<sup>28</sup> *Censo da População de Angola*, Luanda, Imprensa Nacional, 1940, *apud* Tavares (2009: 295).

os europeus, com base não só na categoria de raça, mas, sobretudo, ao nível do estatuto profissional e social que lhes impôs, tendo atuado na forma de um poderoso instrumento de racismo social, como realça Michel Cahen (2012).<sup>29</sup>

Portanto, conjugando fragilidades económicas, exigências ideológicas e fortes ansiedades políticas causadas pelos interesses internacionais nos territórios africanos onde Portugal tinha a sua presença desde quatrocentos, o projeto colonial português passa a estabelecer uma política de ocupação efetiva dos territórios assente na exploração de recursos naturais e humanos (Alexandre, 2004). Particularmente em Angola, o governo metropolitano providencia uma grande autonomia política local e financeira à colónia, associa-se a empresas majestáticas<sup>30</sup> e recorre às figuras do Governador-geral ou dos Altos-comissários que assumem um papel crucial na descentralização administrativa do Império, na ocupação militar, na associação do Estado à exploração diamantífera e na legislação sobre a obrigatoriedade do ‘trabalho indígena’ (Ball, 2005: 1-4, 7; Wheeler, 2011: 173). É neste contexto político e económico que nasce e prospera a Companhia de Diamantes de Angola, Diamang, criada em 1917 no nordeste do então Distrito da Lunda.

## 1.2. A Diamang na Lunda

A presença portuguesa na Lunda data de 1884 quando da *Expedição Portuguesa ao Muatiânvua* de cariz político, comercial e científico a cargo do comandante Henrique Dias de Carvalho a terras do Soberano Muatiânvua (Mwata Yanvo ou

---

<sup>29</sup> A diferenciação jurídica entre *indígena* e *civilizado* não dá conta, porém, do elevado grau de complexidade que caracterizava a sociedade angolana colonial. Além da segregação racial, no que consta aos cidadãos europeus, a política que o Estado exercia era profundamente discriminatória, distinguindo entre os nascidos na colónia – os ‘brancos europeus’ – e os nascidos na metrópole – os ‘brancos de segunda’ (Messiant, 2006). Trata-se de uma disjunção simbólica e legal entre naturalidade, nacionalidade e cidadania, onde a pertença a um espaço se define em relação ao território da metrópole – um território privilegiado por relação às terras dos trópicos, enaltecendo-se um colonialismo através de um forte nacionalismo.

<sup>30</sup> Para além da Diamang, em Angola saliento a Companhia dos Caminhos de Ferro de Benguela (criada em 1902) (Alexandre, 2000: 21), e a Companhia dos Algodões de Angola – Cotonang (criada em 1927) (Havik, 2015: 192). Nas restantes colónias portuguesas destacam-se as de Moçambique: a Companhia de Moçambique (estabelecida em 1891) e a Companhia do Niassa (criada em 1893) (Alexandre, 2000: 21).

Mwatianwua), visando reivindicar para Portugal as terras do Império Lunda então disputadas entre portugueses, alemães, belgas e ingleses (Manassa, 2011: 55-71).<sup>31</sup> É só após as resoluções emanadas da Conferência de Berlim (1884-1885) que Portugal dá início à colonização efetiva do nordeste angolano. Assim, como forma de organizar e facilitar a ocupação portuguesa do território, a 13 de julho de 1895 é criado e delimitado o Distrito da Lunda e nomeado Henrique Dias de Carvalho como Governador do Distrito (idem: 65, 80). (Fig. 2) Esta região era habitada por vários povos e grupos etnolinguísticos de origem *bantu*<sup>32</sup>, destacando-se os Tucokwe e populações aparentadas.<sup>33</sup> Descendentes e oriundos do Império Lunda sedeados na região do Katanga, situada no que viria a ser o Congo Belga, os Tucokwe foram fixando-se no leste angolano e acabaram por construir a sua soberania territorial e política sobre as populações aí residentes. Desde a organização do Distrito que os povos da região começaram a mostrar resistência

---

<sup>31</sup> Ao longo desta expedição (1884-1888), que deu origem à publicação entre 1890 e 1894 dos 4 volumes da obra *Descrição da Viagem à Mussumba do Muatiânvua* e de vários outros materiais etnográficos e científicos sobre a região e as populações locais, foram celebrados tratados que o comandante Henrique Dias de Carvalho assinou com chefias tradicionais/soberanos da Lunda, nomeadamente com o Soberano Mwata Yanvo. Estes acordos e o estabelecimento de postos avançados (“estações civilizadoras”) visavam legitimar a autoridade portuguesa sob estes povos e garantir os direitos históricos de Portugal à ocupação colonial, como também manter os interesses comerciais europeus e a livre circulação de comerciantes no território, ao mesmo tempo que reconheciam os poderes simbólicos de governação política da região dos chefes tradicionais/soberanos de origem lunda e *cokwe* (Tavares, 2009). No entanto, tanto ao longo da colonização efetiva da Lunda como no processo de independência de Angola, esses tratados acabaram por ser ignorados, uma situação que tem estado na base do movimento designado Movimento do Protectorado Português Lunda-Tchokwe (MPPLT) que tem reivindicado a ‘Nação Lunda Tchokwe’ (toda a região leste) como autónoma e/ou independente face ao restante território angolano.

<sup>32</sup> Os povos Bantu, localizados principalmente na África Subsariana, correspondem a vários subgrupos etnolinguísticos. Em Angola, esses grupos estão distribuídos pelas 18 províncias. De acordo com Catele Jeremias, esses grupos etnolinguísticos são: os Ambundo (língua *kimbundu*); os Bakongo (língua *kikongo*); os Tucokwe (língua *cokwe*); os Alunda (língua lunda) [nome do povo Lunda em *ucokwe* ou como Aruund em *uruund*]; Ovahelelo (língua *oshihelelo*); Ovambo (língua *oshikwanyama*); Ovandonge (língua *oshindonga*); Ovimbundo (língua *umbundu*); Vangangela (língua *ngangela*); Vanyaneke-Nkhumbi (língua *olunyanekankhumbi*) (Jeremias, 2015: 16).

<sup>33</sup> Os Tucokwe constituem o grupo cultural maioritário e mais influente no leste angolano, sendo a língua *cokwe* a mais falada na região (Manassa, 2011: 39). Os povos aparentados que vivem no leste de Angola são os Mbunda, Luvale, Lucazi, Minungu, Xinji, Imbangala e Ngangela, e segundo Fernando (2013), partilham, com os Tucokwe, a mesma origem lunda (p. 34).



às ‘campanhas de pacificação’ promovidas em 1896 pelo sucessor de Henrique Dias de Carvalho, o major Veríssimo Sarmiento (Manassa, 2011: 80-81).<sup>34</sup>

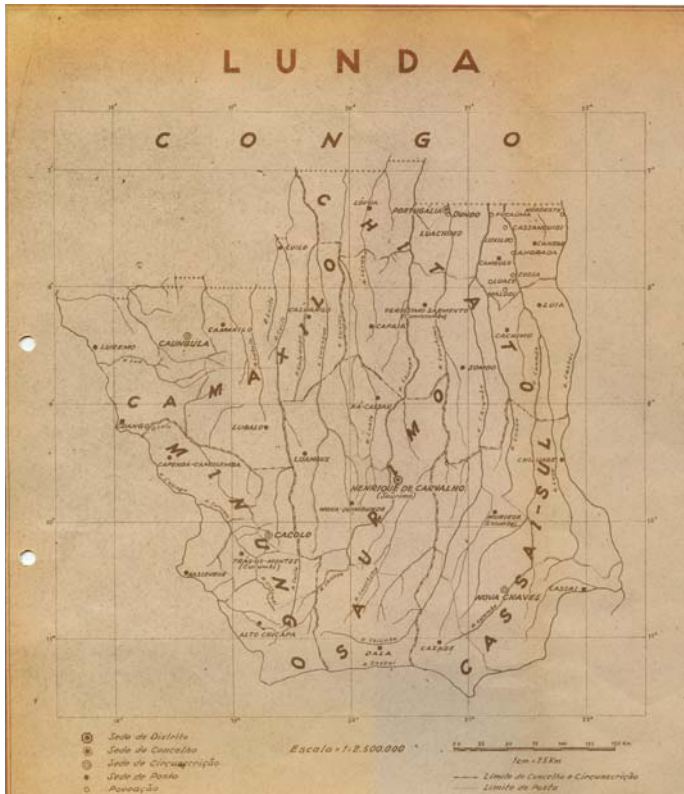
Porém, é a partir de 1912 que as campanhas de ocupação militar se intensificam (idem: 88). Nesse ano é anunciada a descoberta de depósitos diamantíferos exploráveis na bacia hidrográfica do rio Kasai, por geólogos da empresa belga *Forminière - Société Internationale Forrestière et Minière du Congo*. Beneficiando de uma política republicana de autonomia financeira das colónias, esta descoberta levaria à concessão desta região a empresas mineiras de capital estrangeiro. Nesse mesmo ano é fundada a PEMA (Pesquisas Mineiras de Angola), à qual sucede em 1917 a Diamang, a Companhia de Diamantes de Angola, uma empresa privada de capital misto (de Portugal, Bélgica, França e EUA) e com gestão portuguesa.<sup>35</sup> A empresa estabeleceu a sua sede administrativa em Lisboa e escritórios em Bruxelas, Londres e Nova Iorque, estruturando-se a partir do Dundo e tendo como Administrador-Delegado o Comandante Ernesto de Vilhena, no período de 1919 a 1966.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> No capítulo 4 apresentam-se mais detalhes sobre o percurso histórico das migrações dos Tucokwe para o leste angolano, sobre a região e cultura Lunda-Cokwe, e sobre a ocupação militar e as resistências locais.

<sup>35</sup> Em particular, inicialmente constituída pelos seguintes grupos de acionistas: “capitais portugueses — da firma *Henry Burnay & Companhia*, depois *Banco Burnay* e do *Banco Nacional Ultramarino*-, belgas - da *Société Générale de Belgique* e da *Mutualité Coloniale*-, franceses — da *Banque de L’Union Parisienne* – e dos Estados Unidos da América — do grupo *Ryan-Guggenheim*” (Porto, 2009: 5).

<sup>36</sup> Previamente a este cargo, Ernesto de Vilhena tinha sido chefe do gabinete do Ministro das Colónias Almeida Ribeiro (de 1913 a 1914) e Ministro das Colónias em 1917 durante a presidência de Bernardino Machado (Porto, 2009: 13). Antes disso, tinha assumido o cargo de secretário-geral da Sociedade de Geografia de Lisboa, associou-se à Companhia do Niassa em Moçambique, onde foi também Governador do Distrito da Zambézia (Alencastro, 2018: 97).



**Figura 2** – S/L [Mapa do Distrito da Lunda e suas circunscrições administrativas: Minungo, Saurimo, Cassai-Sul, Camaxilo e Chitato]

Segundo Todd Cleveland, foi precisamente a eficiência da Companhia em garantir trabalho forçado e avultados lucros para o Estado que levou à celebração em 1921 de um contrato com o Governo colonial (Cleveland, 2008: 4-5), contrariando assim a atitude de resistência dos governantes coloniais em aceitar em Angola investimentos estrangeiros pela fixação de empresas extractivistas (Alencastro, 2018: 82-83). O contrato, renegociado em 1937 e em 1955, demarca a área de exploração mineira concessionada na grande parte do território angolano, com exceção da região costeira. Em 1926, para melhor controlar e rentabilizar a exploração diamantífera, foi criada por decreto a Zona Única de Proteção – ZUP – que reforça a exclusividade de recrutamento e de exploração mineira numa área

estabelecida no centro e no nordeste da Lunda (Sá, 1996: 36-38).<sup>37</sup> Assim, tanto europeus como africanos passam a ter um acesso condicionado à ZUP, ficando a circulação de pessoas dependente de uma autorização prévia da Companhia (Cleveland, 2008: 5; Tavares, 2009: 205).

De forma a colmatar esforços difíceis de suportar por uma metrópole financeira e politicamente débil, os privilégios majestáticos concedidos pelo Governador-geral Norton de Matos abrangeram a área laboral, comercial e legal. Saliento a ausência de taxas alfandegárias na aquisição de bens e maquinaria, o monopólio da atividade comercial na área de Concessão, o monopólio do recrutamento de mão-de-obra negra africana, o usufruto de um direito penal adaptado às necessidades da empresa, a cobrança do ‘imposto indígena’ e o trabalho exclusivo para a Companhia dos funcionários coloniais (Chefes de Posto e polícia) destacados na região mineira (Porto, 2009: 5, 7; Alencastro, 2018: 86-87).

Os privilégios atribuídos à empresa fizeram dela a patrocinadora de excelência das despesas orçamentais com Angola (Keese, 2015: 101) e colocaram-na numa posição de conforto e de vantagem em relação aos outros espaços administrados pelo Estado em Angola e nas restantes colónias (Alencastro, 2018: 87). Por isso, e associado ao facto de ser uma empresa gerida com capital estrangeiro e com um forte envolvimento administrativo e alvo de interesses do governo Belga, a empresa começou por ser objeto de desconfianças sentidas pelo Estado metropolitano e colonial relativamente à sua ação na Lunda (Porto, 2009: 115; Alencastro, 2018: 86).<sup>38</sup> Com efeito, o tratamento excecional dado à Companhia pela Ditadura instaurada em 1926 na metrópole pretendeu incentivar a nacionalização, ou “portugalização” da empresa, expressa no Contrato da Concessão renovado em 1937 (Alencastro, 2018: 90).<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Após a Independência de Angola, a 11 de novembro de 1975, a Diamang é dissolvida e vem a ser sucedida pela Endiama – Empresa Nacional dos Diamantes de Angola – Unidade Económica Estatal, que gere até hoje as concessões mineiras em parceria com várias empresas multinacionais. O Distrito colonial da Lunda tinha como capital a cidade Henrique de Carvalho, atual Saurimo, e a seguir à independência foi dividido nas províncias da Lunda Norte e da Lunda Sul, tendo atualmente como capitais do governo provincial as cidades do Dundo e de Saurimo, respetivamente.

<sup>38</sup> Segundo Alencastro, tal terá estado também na origem da criação da ZUP (idem).

<sup>39</sup> Nesse processo, o Estado também se preocupou em diminuir os cargos ocupados por funcionários estrangeiros, estipulando “que pelo menos 70% dos empregados não africanos fossem portugueses. No final da Segunda Guerra Mundial, a quase totalidade dos empregados não africanos da Diamang era de origem portuguesa” (Alencastro, 2018: 90).

O intuito seria consolidá-la como a principal fonte de receitas do Estado português<sup>40</sup> e fortalecer os privilégios de gestão colonial concedidos à Diamang “em substituição ao cada vez mais marginalizado Estado colonial” (idem: 88). Nesse sentido, a Companhia passou a funcionar como ‘um Estado dentro de um Estado’, “providenciando salários para os servidores públicos, pagando pela infraestrutura do Estado e administrando e policiando grande parte do território” (idem: 91). Dessa forma, restringiam-se os poderes dos Governadores-gerais que a Primeira República tinha reforçado e colocava-se “a Diamang na liderança do desenvolvimento da periferia da colónia” (idem: 96).

A empresa mostra ser uma infraestrutura necessária e crucial à colonização portuguesa na Lunda, ao enriquecimento das elites burguesas metropolitanas e a uma imagem favorável de Portugal no panorama internacional, através, precisamente, de um “colonialismo delegado” (Porto, 2009: 129). Todavia, se a empresa parece restabelecer as suas relações com a metrópole, ao longo do tempo vai tendo relações tensas não só com o Estado metropolitano, mas também com o Estado colonial (os Governadores dos outros Distritos e com os Governadores-gerais de Angola), motivadas, em grande parte, pelas próprias especificidades da sua ação colonial. Isto é, uma ação caracterizada com exceções e privilégios ao nível da exclusividade de uso da força laboral africana e da suposta não partilha de dividendos económicos com o restante poder administrativo colonial (Alencastro, 2018: 95-97).<sup>41</sup>

A instalação da empresa na Lunda não foi fácil. A ocupação portuguesa foi acompanhada por forte resistência militar dos Tucokwe (Manassa, 2011: 84-88). Será, pois, só no final da década de 1920, e em consequência de uma investida militar fruto de uma parceria com o governo Belga, que a Diamang se instala definitivamente na região, vindo a exercer aí uma poderosa tutela sobre as populações até

---

<sup>40</sup> Todd Cleveland documenta o aumento progressivo das receitas da Companhia para os cofres do Estado português, indicando que em 1975 Angola tinha-se tornado no quarto maior produtor de diamantes do mundo (2008: 32).

<sup>41</sup> A referência a esta questão vai ser importante para se perceberem as redes nacionais e internacionais que a Companhia estabelece a partir da folclorização colonial na Lunda, e como são reveladoras de relações tensas entre o Estado metropolitano e a Companhia, e entre esta e o Estado colonial, em análise no próximo capítulo.

à independência de Angola em 1975 (Dias, 2000: 91; Porto, 2009: 8). É a partir desse momento que a Companhia constrói na Lunda o núcleo habitacional Dundo<sup>42</sup>, e que se torna desde então a base da sua delegação administrativa em Angola (Porto 2009: 7-8). Doravante, as comunidades negras africanas da Concessão passam a constituir mão-de-obra de uso exclusivo da Diamang.

Organizada num regime discriminatório com base em critérios de raça, género e classe, a Companhia distingue entre trabalhadores (negros) e empregados (brancos). Designará como trabalhadores ‘contratados’ os homens recrutados em regiões afastadas da área mineira para prestarem contratos de trabalho em regime forçado nas minas, e trabalhadores ‘voluntários’ os homens que procuram trabalho na área onde residem, distinguindo-os assim da comunidade de funcionários europeus (brancos) que constituem os ‘empregados’ (Cleveland, 2008). Os trabalhadores ‘voluntários’ homens trabalhavam nos centros urbanos e podiam ocupar-se em tarefas domésticas em casa dos europeus como jardineiros, cozinheiros, cuidadores de crianças, lavadeiros ou motoristas, sendo este cargo ocupado maioritariamente por cabo-verdianos e, portanto, por “assimilados”. Também, podiam trabalhar nos vários serviços culturais-científicos ou noutros que a Diamang administrava na região (infraestruturas, agricultura, pecuária), como também podiam assegurar as tarefas mais leves nas minas. Os homens *indígenas* ‘civilizados’ ou “assimilados” (os que tinham adquirido estudos ao nível do ensino primário) desempenhavam trabalhos especializados nas oficinas, nos armazéns, nos hospitais, nas escolas. As mulheres, que podiam ser esposas ou familiares dos trabalhadores ‘voluntários’, ou as esposas dos trabalhadores contratados que os acompanhavam nos recrutamentos, também integravam a mão-de-obra africana da Diamang. Essas mulheres podiam trabalhar nas limpezas dos aldeamentos mineiros, nos refeitórios das minas ou na agricultura, nomeadamente na produção obrigatória das lavras particulares e nos campos agrícolas da Companhia, onde trabalhavam também menores (Cleveland, 2008: 123-127; Varanda e Cleveland, 2014).

Visando garantir uma boa rentabilidade do trabalho nas minas, a empresa desenvolve uma ação autossuficiente e de cariz assistencial que vai complementar a ação

---

<sup>42</sup> Na língua *cokwe*, a palavra Dundo corresponde a um látex extraído a plantas – *ndundu* – (Barbosa, 2011: 75), consistindo na borracha que foi uma matéria-prima abundante na região e importante nas trocas comerciais até à data.

de exploração diamantífera. A empresa organiza-se através de vários serviços dirigidos de forma diferenciada às comunidades que trabalhavam na empresa, estabelecendo acessos separados entre brancos e negros a escolas, comércio, armazéns de abastecimento e centros de diversão (Manassa, 2011: 89-90). Esses serviços atuaram, sumariamente, no campo da saúde – com destaque para os Serviços de Saúde que instauraram uma importante rede de assistência e de profilaxia especialmente para suportar a mão-de-obra negra africana da empresa (Varanda, 2006) – da educação, da agricultura, do urbanismo, da habitação, da cultura e ao nível da investigação científica nas áreas da biologia, da geologia, da etnografia, da arqueologia.

Se a ocupação colonial na Lunda começa por se efetivar como um colonialismo de ocupação militar e administrativa, veio a alicerçar-se, sensivelmente no fim da segunda guerra mundial, como apontou Nuno Porto (2009), num tipo de colonialismo de cariz científico que, como corolário, se exprimiu na criação do Museu do Dundo em 1936 e em várias atividades culturais-científicas concebidas a partir do museu. (Fig. 3) Quer dizer, “quando no resto da colónia a situação é de crise, registando-se manifestações contra o centralismo opressor da metrópole e um crescimento social que não chega a ser digno de nota, a Diamang progride da mera ocupação efectiva para o que designa por ‘ocupação científica’” (Porto, 2009: 14). Beneficiando das boas relações entre Ernesto de Vilhena e Salazar, a empresa aliou a exploração capitalista com o ideário civilizador do regime estadonovista marcado por um “crescente investimento ideológico no Império como fundamental à imaginação da nação” (Porto, 2009: 13). Foi dessa forma que “a Diamang deixou de ser uma máquina extractivista pura e se tornou, rapidamente, o veículo pelo qual o colonialismo português ocupou e desenvolveu o interior da colónia” (Alencastro, 2018: 90).



**Figura 3** - Museu do Dundo, Fachada Norte. s/d

O Museu foi estruturado como um museu de índole etnográfica. Alegando motivos de salvaguarda e de proteção de traços culturais ‘tradicionais’ (‘autênticos’, imemorráveis e puros) que iriam desaparecer com a ação da colonização moderna, o museu segue uma lógica de conversão das culturas angolanas em culturas museologizadas (Porto, 2009). Desde a criação do museu, em meados da década de 1930, que a cultura material (objetos) e as culturas expressivas (música, dança, canto) da força de trabalho da empresa vinham sendo pensadas e representadas, respectivamente, como Arte Negra e, a partir da década de 1940, como performances de Folclore Indígena (Porto, 2009: 539-541, 423-424). Eram realizadas campanhas de recolha de objetos, de peças arqueológicas, de espécimes biológicos (fauna e flora) e de amostras geológicas para estudo científico e para exposição em várias salas, e ainda recolhas de oratura, de ‘usos e costumes’ e feita a mobilização dos povos *indígenas* da Lunda para formarem Grupos Folclóricos privativos do museu.

É, pois, no quadro das atividades culturais e científicas em redor do Museu do

Dundo, que se compreende a criação em 1949 da Missão de Recolha de Folclore Musical pela administração da Diamang. Porém, as práticas científicas e culturais do museu inserem-se no projeto colonial da Companhia e numa conjuntura nacional e internacional específica que importa referir.

### 1.3. O contexto da criação da Missão de Recolha de Folclore Musical

#### 1.3.1. As “missões” científicas ao Ultramar

Em Portugal, desde finais de oitocentos que vinham sendo criados na metrópole organismos científicos e museológicos vocacionados para o estudo das populações africanas e dos territórios das colónias (Roque, 2001: 287-306; Cantinho, 2005).<sup>43</sup> A partir da década de 1930, contudo, o Estado português procede a um maior investimento na ciência colonial (Castelo, 2012: 393). Por essa altura, a ideia de ‘ocupação científica’ vem constituir uma das formas encontradas pelo Estado português para dar resposta à pressão internacional da Sociedade das Nações e da Organização Internacional do Trabalho, referente à necessária modernização da economia dos territórios ultramarinos e à crítica internacional ao trabalho forçado existente nas colónias portuguesas (Jerónimo, 2010). Paralelamente, a política colonial a cargo de Armindo Monteiro, Ministro das Colónias entre 1931 e 1935, reforça uma rígida discriminação cultural, laboral e racial legislada pelo Indigenato desde 1926 onde é enfatizado o ideário da ‘missão civilizadora’ do Estado Novo e um darwinismo social que opõe ‘civilizados’ a ‘primitivos’ (Pereira, 2001, 2006).

Traduzida depois pelo Acto Colonial de 1930 nos vetores “conservação e desenvolvimento” das populações consideradas inferiores, os *indígenas*, como indica Rui M. Pereira, a ‘missão civilizadora’ implicou a produção de “saberes colo-

---

<sup>43</sup> Destaco, em Lisboa, a criação do Museu Colonial em 1871, a Sociedade de Geografia de Lisboa (SGL) entretanto criada em 1875, o Museu Colonial e Etnográfico criado em 1892, o Museu Etnológico Português em 1893 e o ensino de Antropologia na Faculdade de Filosofia da Universidade de Coimbra (Porto, 2009: 79-82, 85); a criação da Comissão de Cartografia em 1883, como também do Instituto de Medicina Tropical e das Faculdades de Medicina e Ciências de Lisboa e do Porto (Thomaz, 2001: 64-66). Em 1906 é criada a Escola Superior Colonial para a formação de administradores coloniais (Porto, 2009: 97).



niais” onde “conhecer para dominar” levou à contemporização com os “usos e costumes” dos *indígenas* e à sua codificação – desde que não colidissem com princípios basilares da “humanidade” (Pereira, 2001: 12; 2006). Assim, procurava-se não “interferir de forma contundente na organização social existente e no direito consuetudinário [...] [para], assim, melhor administrá-los” num ambiente que se desejava pacífico, porém não igualitário, entre brancos e negros e, acima de tudo, de obediência à regra colonial (Thomaz, 2001: 57, 61). Nesse sentido, interessava mapear, cartografar e preservar as ‘tradições’ e o ‘folclore’ dos povos ‘primitivos’ e ‘exóticos’ (os seus usos e costumes) dentro de um espírito de missão do Estado português, de forma a afirmar a força política e tutelar do Estado sobre as colónias.

De realçar que foi através da conversão do sujeito colonizado em ‘primitivo’, ‘exótico’ e ‘tribal’ que, precisamente desde finais do século XIX, paralelamente à celebração dos Estados-Nação feita pela valorização das culturas do Povo como Folclore, proliferaram as exposições de arte popular no espaço euroamericano e as grandes exposições coloniais dos ‘indígenas das colónias’ que simbolizavam a exibição dos “recursos naturais e humanos do poder imperial” (Matos, 2013: 2). A primeira exposição colonial foi realizada na Holanda, em 1883, seguida da exposição em Londres, em 1886 (idem), destacando-se a Exposição Universal de Paris em 1889 e a Exposição Colonial de Paris em 1931 (Acciaiuoli, 1998: 15, 107). Portugal tanto participou em várias exposições nos EUA, na Europa e dentro do país, como organizou a Exibição Industrial de Lisboa (1932), a Exposição Colonial Portuguesa em 1934 e a Exposição do Mundo Português em 1940 (Matos, 2013: 4). Nessas exposições interessava representar as tradições e os saberes dos ‘povos primitivos’ através de encenações da sua vida supostamente ‘autêntica’, exibindo relações de poder e sociedades profundamente hierarquizadas (Coombes, 1996; Thomaz, 2002). Ao mesmo tempo, como nota Patrícia Ferraz de Matos, expunha-se se uma das aporias da ‘missão civilizadora’ crucial à legitimação do projeto colonial: o paradoxo entre o primitivismo e a assimilação progressiva dos povos ‘primitivos’: “Por um lado, o objetivo era ilustrar a diferença entre “civilizado” e “não civilizado” [...]. Por outro, o objetivo era celebrar a adoção pelo povo colonizado de modelos portugueses de linguagem, indumentária e religião” (Matos, 2013: 12). Como indica Omar Ribeiro Thomaz, ““Saber”, “dominação” e “exploração” colonial estariam [...] absolutamente imbricados”, em

que o ato de exploração laboral e de recursos naturais seria legitimado e “eficaz quando orientado por pressupostos científicos; o seu fim seria a incorporação plena dos indígenas ao corpo político e espiritual da nação” (Thomaz, 2001: 66).

Movido por essas lógicas, num primeiro momento, numa espécie de “afirmação da administração colonial” (Pereira, 2001: 14-15), o Estado procurou desenvolver uma ação propagandística assente em missões científicas através das campanhas da Junta das Missões Geográficas e de Investigações Coloniais (do Ultramar, desde 1951, abreviada para JIU), criada em 1936. A Junta passa a organizar várias missões nas áreas como geodesia, antropologia biológica, geologia, botânica e zoologia, destacando-se no território angolano, entre a década de 1930 até meados da década de 1940, a Missão Cinegráfica, a Missão Geográfica (Geodésica) e a Missão Hidrográfica de Angola (Castelo, 2012: 393, 403).<sup>44</sup>

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o Estado português procede à reestruturação da atividade científica ultramarina, alegando o desenvolvimento económico como justificação do seu domínio colonial – uma reorientação que, aliás, caracterizou também as potências coloniais britânica e francesa (Castelo, 2012: 395). Nesse contexto, como forma de legitimar as posses ultramarinas, as potências coloniais estruturam programas técnico-científicos de cooperação para o desenvolvimento e a modernização dos territórios das colónias. Em Portugal, por seu turno, a política ultramarina do Estado Novo vai, desde fins de 1940, reforçando a narrativa da ‘missão civilizadora’ articulada com a ‘ocupação científica’ e a retórica de um “imperialismo de benevolência” e de “inevitabilidade” (Jerónimo, 2010: 57, 68, 75). A estas orientações se juntará, a partir da década de 1950, a ideologia do lusotropicalismo tomada de empréstimo pelo Estado português ao sociólogo brasileiro Gilberto Freyre.

O discurso de Freyre, esboçado para o entendimento da realidade colonial no Brasil e emblemático pela publicação em 1933 do seu livro *Casa Grande & Senzala*, assenta numa ideia de encontro colonial marcado pelo hibridismo, mas onde o conflito e a violência estão ausentes a favor de uma fusão intercultural. O lusotropicalismo

---

<sup>44</sup> Na mesma altura decorreram, também, as Missões Geográficas (geodésicas) de Moçambique, Guiné e Timor; a Missão Hidrográfica, Botânica e Antropológica de Moçambique; e a Missão Zoológica da Guiné (Castelo, 2012: 393-394).

alegava que o povo português tem uma capacidade de adaptação inata e desinteressada, sobretudo a nível económico, aos trópicos, precisamente por causa do seu carácter etnicamente híbrido que se manifesta pela ausência de racismo, pela mestiçagem cultural e pela miscigenação biológica, características que conferem a excepcionalidade da colonização portuguesa (Castelo, 1999). Não acolhido pelo Estado nos anos 1930, em virtude das teorias de miscigenação biológica se incompatibilizarem com o dever histórico dos brancos em civilizar os negros (as raças inferiores), esse discurso viria a ser apropriado, porém de forma seletiva e instrumental, pela política ultramarina portuguesa do colonialismo tardio (Castelo, 1999).

Ou seja, dando continuidade a essa política racista, o aparelho de propaganda do regime Estado Novo viria a interessar-se mais por enfatizar a capacidade inata dos portugueses para a colonização dos trópicos e para a formação de sociedades multirraciais (onde coexistissem várias ‘raças’), do que pela miscigenação biológica entre brancos e negros (idem). Assim, na forma de uma “«vulgata» luso-tropicalista” (Léonard, 1999: 35), o Estado Novo procura justificar a política de assimilação cultural, esperando dessa forma contornar pressões internacionais anticoloniais, exponenciadas com a fundação da Carta das Nações Unidas de 1945 e, mais tarde, com a Conferência afro-asiática de Bandung de 1954 a favor da autodeterminação dos povos colonizados (Castelo, 1999: 96-101; Léonard, 1999: 35, 37).

A tentativa de luso-tropicalização da legislação e administração ultramarinas foi reforçada no período a seguir ao pós-guerra. Através das retóricas da pluricontinentalidade, da plurirracialidade e de uma suposta mestiçagem celebratória da plasticidade do ‘povo português’ (Almeida, 2000: 166), em 1951 o Acto Colonial de 1930 é revogado, passando na Constituição da República Portuguesa a não existir “Colónias” e sim “Províncias Ultramarinas” como uma extensão da Nação portuguesa, e substitui-se o “Império Colonial Português” pelo “Ultramar Português” uno e indivisível (idem). Nesse processo em curso de “descolonização semântica” do Estado-Império (Jerónimo e Pinto, 2015: 55), note-se a reformulação do Estatuto do Indigenato em 1954 (que em nada vem alterar a obrigatoriedade do trabalho forçado), a entrada de Portugal na Organização das Nações Unidas em 1955, e a sensibilização dos agentes da diplomacia portuguesa com o ideário lusotropicalista de Gilberto Freyre (Almeida, 2000: 166-167).

Em 1961, com o início da Luta de Libertação em Angola, o então Ministro do Ultramar Adriano Moreira evoca a “forma peculiar de estar no mundo” dos portugueses para legitimar a continuidade do projeto colonial, apelando a uma política de integração multirracial (idem: 167, 177-178). Tal culminaria na abolição legal do Estatuto do Indigenato em 1961 e, com ele, a obrigatoriedade do trabalho forçado, porém, continuando tanto a discriminação racial como práticas de trabalho coercivo africano (Capela, 1977: 267-268). Como parte integrante dessa cosmética reside, em paralelo, o “esforço claro de *racionalização* e *cientificização* dos saberes coloniais por parte das autoridades coloniais, que passam a adotar novos métodos e instrumentos de conhecimento colonial” (Jerónimo e Monteiro, 2015: 13). Portanto, sensivelmente a partir do pós-guerra, a investigação colonial coordenada pelo Ministério do Ultramar e gerida pela JIU foi revelando preocupações sobre os efeitos culturais da ação colonizadora portuguesa inspirada na doutrina freyriana, dando origem a várias missões científicas nos territórios ultramarinos que contemplam áreas outrora ausentes, como a antropologia social e a sociologia (Castelo, 1999: 101-103; Castelo, 2012: 396).

Foi aí que o luso-tropicalismo do pós-guerra começou a estar presente nas abordagens da antropologia colonial, iniciando-se a etnologia ultramarina, em concreto pelo trabalho de Jorge Dias, tendo sido até então a antropologia biológica ou antropobiologia da escola do Porto a marcar terreno pelo professor Mendes Corrêa (Almeida, 2000: 173). Nesse sentido, de 1946 a 1971 foram criados centros de pesquisa voltados para essas áreas, na metrópole e nas colônias, tais como o Centro de Estudos Políticos e Sociais<sup>45</sup>, o Centro de Estudos de Antropologia Cultural, o Centro de Estudos do Desenvolvimento Comunitário, o Museu de Etnologia do Ultramar em Lisboa, o Instituto de Investigação Científica de Angola (IICA) em Luanda e o de Moçambique em Lourenço Marques (idem: 399).

---

<sup>45</sup> Com vista a salvaguardar a posse portuguesa das colônias em África e a corresponder aos trabalhos de cooperação científica e técnica internacional, este centro organizou várias missões, entre as quais a Missão de Estudo dos Movimentos Associativos em África, a Missão para o Estudo da Atracção das Grandes Cidades e do Bem-estar Rural, a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, a Missão para o Estudo da Missionologia Africana, a Missão de Estudo do Rendimento Nacional do Ultramar, e a Comissão para o Estudo da Produtividade em África (Castelo, 2012: 399-400).

No contexto das missões científicas organizadas pelo Estado, não existe nenhuma pesquisa exclusivamente dedicada à música, talvez por esta ser parte integrante de pesquisas etnográficas. Um caso assinalável foi a Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar Português, criada em 1956-1957 pela JIU no âmbito do Centro de Estudos Políticos e Sociais e centrada, essencialmente, em Moçambique. Essa Missão, segundo Rui M. Pereira um caso revelador de uma “específica atenção antropológica sobre Moçambique”, não chegou a ter a mesma intensidade no restante território ultramarino (Pereira, 2001: 2). A convite de Adriano Moreira, então diretor do Centro, o etnólogo Jorge Dias assume a chefia da Missão e desloca-se até 1961 em várias campanhas a Moçambique, passando brevemente por Angola, com a colaboração da sua esposa, a etnóloga alemã e pianista profissional Margot Dias, e do etnólogo Manuel Viegas Guerreiro (Costa, 2016a: 13).

Nessas incursões, destaca-se a pesquisa sistemática junto dos Makonde no norte de Moçambique e que deu origem aos quatro volumes *Os Macondes de Moçambique*, publicados entre 1964 e 1970 (ver Dias, 1964; Dias e Dias, 1964 e 1970; Guerreiro, 1966). Em 1960, Jorge e Margot Dias pesquisam em Angola, no sul e na zona de Luanda, onde Margot grava junto dos Umbundu um filme sobre a produção da farinha de mandioca e várias cenas dispersas, entre as quais música e dança (Costa, 2016b: 38-39). Mas foi em Moçambique que, paralelamente ao estudo da olaria, cestaria, parentesco e rituais de iniciação, Margot Dias efetuou gravações de música e de imagens sobre dança e instrumentos musicais (Costa, 2010: 378-379), tendo realizado os filmes *Músicos Macondes* e *Músicos e bailarinos Chopes no regulado de Banguza, distrito de Zabala* (Costa, 2016b: 33).<sup>46</sup> Essa pesquisa foi registada em quatro volumes escritos entre 1961 e 1962 e publicados em 1986 sob a designação de *Instrumentos musicais de Moçambique* com o auxílio do etnomusicólogo e seu antigo orientando, o austríaco Gerhard Kubik, autor do prefácio da obra (ver Dias, 1986).

---

<sup>46</sup> Entre 1958 e 1961, Margot Dias realizou vários outros filmes etnográficos de cariz antropológico e científico. Esses filmes correspondem aos primeiros usos do filme como método de pesquisa etnográfica no âmbito da antropologia moderna (Costa, 2016a: 11). Evidenciam, igualmente, uma atitude que contrariava as representações exóticas de africanos, em voga nos filmes de propaganda ao Império, apesar de seguirem a visão disciplinar da antropologia de então, isto é, procurando documentar o que ainda estaria imune às mudanças trazidas pela cultura europeia colonial (Domingos e West, 2016: 45-46).

Relativamente a pesquisas etnomusicais no Ultramar não enquadradas nas “missões”, segundo Michel Dias (2016), as primeiras referem-se às recolhas de “música negra” feitas em 1940 pelo maestro Belo Marques em Moçambique, para onde se desloca em 1938 para assumir a regência do Orfeão do Rádio Club de Moçambique, em Lourenço Marques, onde reside até 1942 (Dias, 2016: 41, 48, 52, 113). As recolhas duram cerca de 20 dias, tendo originado a publicação em 1943 de *Música Negra - Estudos do Folclore Tonga* composta por 16 estudos que incluem canções, contos e instrumentos musicais do sul de Moçambique (idem: 63), e que viriam a servir de base a composições (idem: 95-112), a palestras e a concertos apoiados pela Emissora Nacional na metrópole, bem como à retórica da ‘missão civilizadora’ do Estado Português (idem: 48-49).

Igualmente, destaco dois estudos de foro etnográfico e musicológico que surgem depois da criação da Missão da Companhia. Um deles refere-se à pesquisa de José Redinha sobre instrumentos musicais angolanos que fez durante a sua colaboração com o Museu de Angola, após a cessação de funções como Conservador do Museu do Dundo em 1959. Esse trabalho foi feito a partir de Luanda e teve o apoio do IICA e do CITA, tendo dado origem à *Exposição Etnográfica de Instrumentos Musicais e Máscaras dos Povos de Angola* organizada no museu em 1964, a inventariações de instrumentos musicais cedidas ao CITA e ao livro *Instrumentos Musicais de Angola*, escrito em 1972 e publicado pela primeira vez em 1984 (Redinha, 1988: 13). Esse livro teve em conta (e não só) as contribuições oriundas da Missão de Recolha da Diamang e tratou-se, como o próprio descreve, de um trabalho de “catalogação, distribuição, construção e registo dos instrumentos musicais” (idem). No entanto, apesar de “subsidiar, com muita utilidade, o inventário etnológico e a etnologia musical, e servir de partida a estudos futuros” (idem: 14), Redinha reconhece que fica a faltar um “estudo conjunto, etnológico e musicológico” útil para o conhecimento sobre a música angolana, mas para o qual não dispôs de tempo (Redinha, 1988: 13). Para além desse trabalho, saliento a pesquisa do etnomusicólogo Gerhard Kubik realizada na década de 1960 no leste e sul angolano junto dos povos Nǎngela, Khoi e San, com o apoio da JIU e do IICA, publicada em 1970 (ver Kubik, 1970a e 1970b).<sup>47</sup>

<sup>47</sup> Concretamente no contexto colonial europeu em África, entre finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, vinham realizando-se pesquisas de “etnografia musical” (Abbonzio, 2010) sobre a música popular das colónias, podendo também incluir outro ‘folclore’ como recolhas de contos, pro-

### 1.3.2. O ‘Folclore Ultramarino’

Consolidada nas décadas de 1930 a 1950 na metrópole, a folclorização das culturas populares portuguesas veio responder a uma forte retórica nacionalista, visando a construção de um consenso nacional para mascarar conflitos sociais e estabelecer uma “harmonização social” e aparente noção de ordem pública a partir do mapeamento das tradições (Branco, 1999: 44). A procura por uma unidade nacional inseria-se na designada Política do Espírito que implicaria a necessária cartografia da diversidade etnográfica e a valorização das especificidades regionais (Alves, 2007: 63, 90).<sup>48</sup> Nesse processo, o Estado volta-se para o meio rural – repositório do passado vivo e idílico – e incentiva, por exemplo, a organização de “ranchos folclóricos” locais, estruturados e programados ao pormenor de acordo com as ‘tradições autênticas’ do povo português (Vasconcelos, 2001: 403). Essa política visava eliminar do espaço público todos os símbolos da “retórica da agitação” vinda, por exemplo, do Movimento Operário em finais da década de 1930 para legitimar e celebrar a autoridade do regime Estado Novo e a ideia de uma identidade nacional (Castelo-Branco e Branco, 2003: 11). Tendo

---

vérbios, jogos tradicionais, no seio e com o apoio, mais ou menos estruturado, dos regimes coloniais britânico, alemão, francês, belga e italiano. Foram pesquisas feitas por etnógrafos, arqueólogos, funcionários e administradores coloniais, missionários, linguistas ou etnomusicólogos, levadas a cabo em expedições, por exemplo, nas então colónias: Congo Francês, Ubangui-Chari [atual República Centro-Africana], Congo Belga, África do Sul, Uganda, Ruanda, Quênia, Rodésia, Tanzânia, Eritreia, Somália, Líbia e Egito (Arom, 1976; Fabian, 1978; Naithani, 2010; Abbonizio, 2010, 2011; Clément, 2010; Strumpf, 2012). Atualmente, as coleções musicais produzidas encontram-se, na sua maioria, fora do continente africano, nos arquivos sonoros das ex-metrópoles, sendo que parte delas está depositada no *British Library Sound Archive*, em Londres (Strumpf, 2012), à exceção das coleções musicais que estão em arquivo no *International Library of African Music* (ILAM), em Grahamstown, na África do Sul, e no *Archives of Recorded Sound do Institute of African Studies*, em Legon, no Gana (Agawu, 2003b: 33-34). Na mesma altura, na região oriental da Indonésia colonial, destaca-se a pesquisa do musicólogo holandês Jaap Kunst realizada na ilha de Flores junto do povo Lamaholot, na década de 1930 (ver Kunst, 1942 *apud* Rappoport, 2011: 13), e que mais tarde viria a colaborar com a Companhia no âmbito de uma exposição com fotografias e canções da Missão realizada em 1954 em Amesterdão (cf. secção 2.1 do próximo capítulo).

---

<sup>48</sup> Como exemplo disso, em 1948 é inaugurado o Museu de Arte Popular em Lisboa que celebra a diversidade regional enquanto peças que não enalteciam as suas diferentes identidades, mas o puzzle uno que é a Pátria, a síntese de seis regiões: Entre Douro e Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura e Alentejo, e Algarve (idem: 91).

como referência o contexto metropolitano da Ditadura, a diversidade cultural do espaço ultramarino foi gerida de forma a construir, igualmente, uma ideia homogénea, totalitária e coesa de Nação, vista aqui enquanto Império (Almeida, 2008).

Em Angola, refiro-me, em particular, a grupos musicais que existiam nos vários Distritos e que a administração colonial apoiava e convidava para eventos de receção protocolar ou de recreação urbana (teatros, feiras, clubes noturnos, festivais), e para atuações no território angolano e na metrópole.<sup>49</sup> À semelhança do contexto colonial urbano moçambicano de Lourenço Marques, os grupos podiam ser compostos por angolanos negros *indígenas* e, na sua maioria, por mestiços (Carvalho, 1999: 156), isto é, por “assimilados” que viviam no espaço urbano ou nos bairros periféricos às grandes cidades, como nos *musseques* de Luanda. Como menciona Marissa Moorman (2008) a partir do contexto colonial luandense, o governo classificava as canções e as danças populares como “folclóricas” se correspondessem ao que tivera idealizado como exótico (Moorman, 2008: 62), considerando também como ‘folclore angolano’ as danças como a Rebita<sup>50</sup> (idem: 114-115) e “canções estilizadas” (idem: 64) que interpretavam canções populares portuguesas com ritmos africanos. Também, esses “conjuntos folclóricos” (Carvalho, 1999: 157) propagandeados pelo regime, tanto podiam ser grupos que representavam encenações do folclore português onde os africanos dançavam com os trajes regionais o cancionero popular metropolitano (Henriques, 1999: 220), como grupos populares ‘típicos’ africanos onde prevalecia o ritmo do tambor, ou ainda grupos que conjugavam o tradicional angolano com ritmos da música popular brasileira (o Samba) e europeia.<sup>51</sup> Estas exibições que misturavam ritmos transatlânticos vieram a originar críticas por parte de estudiosos/pesquisadores do folclore defensores de uma ‘autenticidade africana’ relativamente, por exemplo, ao “grupo folclórico de Luanda”.<sup>52</sup>

<sup>49</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2<sup>a</sup>): recorte de jornal *Diário de Luanda*, “O Folclore angolano vai à Metrópole pela mão de Garda e os seus ‘boys’.”, 09/05/1957; MRFM, Pasta 84J.5f (2<sup>a</sup>): Ofício n.º 266 de 09/02/1959. MNE/AHD: Ofício 0257/04494, 03/06/1969 e 19/06/1969.

<sup>50</sup> Ver na secção 1.4 informação mais detalhada sobre esta dança.

<sup>51</sup> CITA, *Centro de Informação e Turismo de Angola*, fascículos anos 1947-1962. Luanda: CITA.

<sup>52</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (1<sup>a</sup>): recorte de jornal “À guisa de crítica. O Grupo Folclórico de Luanda deve continuar a ser acarinhado, mas...”, *Diário de Luanda*, 30/08/1952. A questão da presença do folclore brasileiro nas representações do folclore angolano vai ser discutida na secção 2.1 do capítulo seguinte.



Essa realidade polifacetada do ‘folclore ultramarino’ é reveladora de uma complexidade e ambiguidade que não o permite entender somente enquanto parte integrante de um processo de aculturação que, na forma de uma “desafricanização”, visaria a “branquização dos Africanos” ao inculcar nos angolanos formas de entretenimento europeias (ver Henriques, 1999: 220), ou somente como uma representação do primitivismo que situava os africanos no âmago das suas tradições seculares. Segundo Marissa Moorman, e mais intensamente a partir da década de 1950, o que interessava ao governo colonial era o entretenimento das comunidades de europeus e da elite angolana para dar corpo ao ideário lusotropicalista do Estado Novo, procurando ao mesmo tempo alienar os africanos de ambições pró-independência e promover o turismo colonial num desejado ambiente plurirracial (Moorman, 2008: 62). No entanto, essa contemporização com um ambiente musical cosmopolita, africano e urbano que foi cada vez mais atraindo as comunidades europeias e diluindo as dicotomias coloniais tradicional e moderno, *musseques* e baixas das cidades, não significou permissividade ou condescendência da parte do regime colonial face à música popular africana, nem tampouco uma atitude passiva por parte dos músicos perante o jugo colonial que viviam (Moorman, 2010).

Refiro-me, nomeadamente, aos grupos folclóricos carnavalescos dos *musseques* de Luanda percursoros do género musical *Semba* e às bandas musicais daí emergentes formadas desde finais dos anos 40, e que vieram a partir dos anos 60 a constituir-se como a “trilha sonora do pré-independência”, emblematizada pelo grupo de Liceu Vieira Dias, os *Ngola Ritmos*, e outros seus contemporâneos<sup>53</sup> (Kuschick, 2015: 894). Como analisou Marissa Moorman (2008), estes grupos representavam a negação do projeto colonial, a afirmação das culturas nacionais feita a partir de recursos musicais e linguísticos europeus, latino-americanos e angolanos, a transposição das experiências do *musseque* para a cidade, a consciência política nacionalista e um modelo cultural de soberania nacional. Na verdade, o Estado colonial estava ciente da potencialidade subversiva da música popular angolana, tendo incumbido o CITA da vigilância e gestão dos clubes recreativos luandenses onde atuavam bandas musicais ao vivo (Moorman, 2008: 133).

---

<sup>53</sup> Salientam-se, também, os grupos Os Kiezos, os Jovens do Prenda e os Cabinda Ritmos, os cantores Elias Dia Kimuezo, Carlos Lamartine, e as cantoras Belita Palma, Lourdes Van Dunem, Mila Melo, Sara Chaves e Lilly Tchiumba (Kuschick, 2015: 894, 897).

Com efeito, os grupos carnavalescos existentes desde o séc. XIX e protagonistas da maior festa popular de Luanda, viriam a ser proibidos pelo governo colonial quando começou a Luta de Libertação, ficando o país sem festejar o Carnaval de 1961 a 1968 (Kuschick, 2015: 897).<sup>54</sup> A partir de 1957, vários músicos em Luanda foram sendo alvo de suspeitas, perseguições e encarceramento pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) instalada nesse ano em Luanda (Moorman, 2008: 60-70). Com a luta armada já em curso, a AGU, com o apoio do CITA, dedica especial atenção ao folclore angolano do restante território, em particular, aos espaços não urbanos onde decorria o conflito armado. Nesse sentido, como se irá analisar no próximo capítulo, a AGU procura divulgar nas rádios angolanas canções tradicionais gravadas junto de comunidades rurais (supostamente inócuas de ideias revolucionárias), faz um levantamento dos “agrupamentos folclóricos” existentes à data em todos os Distritos de Angola, como também exerce uma maior vigilância da circulação internacional dos grupos folclóricos ultramarinos.<sup>55</sup> No fundo, tratou-se de estratégias propagandísticas que usaram o ‘folclore ultramarino’ a favor da preservação do Império, monitorizando comportamentos e possíveis insurgências, e apelando a um ambiente de tranquilidade e de convivialidade pacífica entre portugueses e angolanos.<sup>56</sup>

Como exemplo do ‘folclore ultramarino’ nas restantes colónias, em Cabo Verde – um contexto específico no seio do ultramar português onde não havia Indigenato e, sim, uma política colonial efetiva de assimilação que, apesar de muitas ambiguidades, visou um branqueamento das tradições populares através da interdição dos traços ‘gentílicos’, africanos e ‘não civilizados’ – saliento as *tabancas*, uma espécie de confraria que regia as comunidades crioulas durante o período colonial (Trajano-Filho,

---

<sup>54</sup> Segundo Mateus Kuschick (2015), esses grupos tiveram o seu auge nos anos 30 e 40, e foram o “proto-projeto do semba” consolidado pelas ‘turmas’ dos *musseques* nos anos 50 a 70 e interpretado com instrumentação e arranjos ‘modernos’ pelos *Ngola Ritmos* e restantes grupos (2015: 897).

<sup>55</sup> Cf. Secção 2.4.2 do capítulo seguinte.

<sup>56</sup> No próximo capítulo, o folclore ultramarino gerido pelo Estado, como também noutros contextos coloniais, vai ser retomado tendo em conta a relação que estabelece com a circulação das coleções musicais produzidas pela Missão e com os Grupos Folclóricos do Museu do Dundo. Dessa forma, e apesar de não fazer parte do objeto de estudo desta investigação, será possível entender com maior detalhe o que a política de ocupação científica e de folclorização da Diamang tem de comparável e de singular em relação à política ultramarina da JIU e do Ministério do Ultramar.

2006). Como indica Wilson Trajano-Filho, embora proibidas implicitamente pelas autoridades coloniais, as *tabancas* foram sendo liberadas como um “espetáculo digno de ser exibido” (2006: 24). E quando das visitas dos Presidentes da República Óscar Carmona e Américo Thomaz, em 1950 e 1960, as *tabancas* da Praia “foram selecionadas pelo governo local para representar a tradição popular domesticada que bem exemplificava a grandeza e a tolerância nobre do Império Colonial Português perante o chefe da nação” (Trajano-Filho, 2006: 24-25). Na Guiné-Bissau, as danças e as músicas tradicionais guineenses eram pontualmente apresentadas como “grupos folclóricos”, frequentemente solicitados a partir do início da Guerra Colonial/Luta de Libertação para atuarem nos eventos culturais e desportivos da Mocidade Portuguesa na colónia (Melo, 2016: 412). Em Timor, as cerimónias rituais guerreiras designadas “danças do *lorosa’e*” de Ainaro, foram reorganizadas pontualmente pela administração colonial para a receção a visitantes europeus, como ocorreu durante a Missão Antropológica a Timor (MAT) em 1953 (Roque, 2014: 40).

No fundo, as expressões culturais tradicionais africanas foram sendo instrumentalizadas de forma a cumprir com os desígnios do Estado colonial. Todavia, se comparativamente ao ‘folclore ultramarino’ urbano angolano essas performances eram organizadas mais de acordo com os parâmetros ocidentais de uma ‘autenticidade’ africana, tal como acontecia na política colonial da Diamang, todas estas iniciativas de ‘folclore ultramarino’ continuam a não seguir um plano estruturado e sistematizado de organização e institucionalização do ‘folclore nativo’ com recolhas, estudos e uma preservação rigorosa das ‘tradições musicais autênticas’ e ‘pristinias’ como sucedia na Lunda.

\*\*\*

Importa, pois, ressaltar que as recolhas, os registos etnográficos e os estudos musicológicos da Missão de Recolha de Folclore Musical, como também as dinâmicas de organização e exibição de ‘grupos folclóricos’, apesar de não terem sido uma iniciativa única no contexto colonial europeu na África subsariana, constituíram uma atividade singular e sem precedentes no contexto colonial português tendo, inclusive, posteriormente motivado a tentativas similares por parte do Estado.<sup>57</sup> A Missão não

---

<sup>57</sup> Esse assunto irá ser abordado ao longo do capítulo seguinte.

fez parte do programa das missões científicas organizado no âmbito do poder central, via o Ministério do Ultramar ou a JIU, nem tampouco os organismos estatais se envolveram diretamente na criação e na gestão das recolhas etnomusicológicas ou na organização dos Grupos Folclóricos do museu. Ao invés, a folclorização colonial na Lunda fez parte integrante de uma realização local concebida e dirigida, de forma autónoma e específica, pela Diamang no leste angolano. Como a seguir se irá analisar, a Missão e as restantes atividades folclóricas constituíram um outro projeto, em parte independente das diretrizes do Estado metropolitano, de índole científico, cultural e colonial próprio, sistematizado e financiado pela Companhia com vista, fundamentalmente, à gestão das populações *indígenas* da Concessão. Porém, o projeto da empresa não é de todo alheio à política metropolitana e colonial, e ao panorama internacional político e cultural, nem a constrangimentos regionais e nacionais. Com efeito, como já referido, a Companhia, através do Museu do Dundo, protagoniza o que ela própria designa de ‘colonialismo científico’, articulado com lógicas de valorização cultural das ‘tradições autênticas’ dos ‘Povos da Lunda’.

### 1.3.3. As origens da Missão

As origens da Missão remontam a meados da década de 1940, quando o Museu do Dundo se auto-constitui como o promotor de várias “missões” de campo dirigidas a *indígenas*. Como mostrou Nuno Porto, em 1946, um ano depois de ter sido aprovado o Plano de Investigação Científica Colonial em Lisboa, o biólogo Barros Machado (que viria a ser contratado pela Companhia para dirigir o Laboratório de Investigações Biológicas – LIB – do museu) fez um levantamento sobre as potencialidades científicas do Museu do Dundo (Porto, 2009: 63-64). Esse trabalho dá origem a um relatório onde propõe algumas das missões do museu que irão orientar os trabalhos futuros, salientando-se, para lá da “missão de aquisição e conservação, e também de salvação”, da “missão de investigação” e da “missão educativa”, a “missão de atracção do indígena”, isto é: “testemunho perante os indígenas do interesse que a sua arte e habilidades técnicas, as suas tradições e modo de ser merecem aos brancos, prova do apreço que não deixará de os atrair e de facilitar, portanto, a tarefa civilizadora.” (idem).

Estavam assim definidos os objetivos de uma prática cultural e política de dominação colonial que o museu já vinha levando a cabo através de uma política de pro-

ximidade às populações colonizadas e da produção de conhecimento científico e cultural sobre a Lunda, e cujo epicentro seria o Museu do Dundo. Inserido nessas lógicas, o museu ainda antes de proceder à recolha e gravação sistemática de canções ‘tradicionais’, organiza, a partir de 1944, as Festas Folclóricas animadas com os Grupos Folclóricos Indígenas Privativos do Museu que atuam no Terreiro de Folclore da Aldeia do Museu. Ao longo de quase três décadas, as culturas expressivas dos ‘Povos da Lunda’ são, dessa forma, convertidas tanto em objeto de conhecimento científico e exibição como em objeto de entretenimento e diversão. O discurso de propaganda e a narrativa oficial da Companhia acerca dessas ações indica que todas essas iniciativas tinham como preocupação reverter “o sucessivo desaparecimento das peças de folclore musical nativo, ou a sua deturpação, por efeito do contacto com a civilização do branco, [...] fazendo-as voltar à sua anterior pureza [...] para fazer renascer ou conservar nos indígenas o gosto das manifestações artísticas ligadas à sua tradição” (Vilhena, 1951: 99-100).

Em particular, no que respeita à Missão, o Administrador-Delegado Ernesto de Vilhena define-a como um “método indireto” de resgate das ‘tradições autênticas’ que procurava alcançar as regiões mais afastadas dos centros urbanos e da ação civilizadora, visando, assim, reforçar o “método direto” levado a cabo na região do Dundo e que era posto em prática pelo museu pela mobilização de *indígenas* na região do Dundo para participarem nos grupos folclóricos e nas festas.<sup>58</sup> É importante salientar o facto de as atividades de Folclore do museu ocorrerem, fundamentalmente, no Dundo e noutros centros urbanos da região mineira, sendo praticamente desconhecidas das populações que residiam originariamente em zonas mais afastadas. Daí a necessidade da Companhia de espalhar a mensagem da importância das ‘tradições’ para lá da ação direta e mais imediata do museu, à qual a criação da Missão procuraria responder. As duas modalidades têm diferentes procedimentos e escalas distintas, mas perseguem os mesmos objetivos: ‘salvar’ as tradições ‘puras’ em franco “desaparecimento” e, sobretudo, reificar as sociedades africanas como ‘primitivas’ para as colocar fora do processo colonial moderno. Aliás, trata-se de uma postura

<sup>58</sup> Esta informação consta de um “memorandum” de apresentação do Museu do Dundo enviado em julho de 1954 da sede da empresa, em Lisboa, por Ernesto de Vilhena, ao *International Folk Music Council* (IFMC) em Londres para inscrever o museu como membro associado. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1°): carta G.218/54 de 05/07/1954, pp.1-3). A relação institucional com o IFMC vai ser analisada ao longo do próximo capítulo.

alicerçada nos estudos de folclore à época e na política do Estado sobre o ‘folclore ultramarino’ que, dessa forma, pretende facilitar e legitimar a ‘missão civilizadora’, benfeitora e inevitável, do projeto colonial, mascarando a sua vertente capitalista de exploração de recursos naturais e humanos. É enquadrada nessas lógicas que a Missão de Recolha de Folclore Musical se desenvolve entre 1949 e finais de 1960.

De acordo com a preparação científica almejada pela Diamang no desenvolvimento das suas atividades culturais, os trabalhos da Missão inauguram-se pelo convite que a Companhia faz ao professor Artur Álvaro dos Santos Corrêa de Sousa. Na sequência da visita que faz ao Museu do Dundo em 1948, e dado o mérito do professor no contexto da metrópole ao nível da etnomusicologia, o Comandante Ernesto de Vilhena convida Artur Santos para realizar trabalhos de recolha de canções acompanhados de um estudo científico sobre a música coletada (UC/AD, RAMD, 1948). Depois do regresso a Lisboa de Artur Santos em finais de dezembro de 1949, a Missão retoma em 1950 os trabalhos de coleta e estudo, desta vez organizados de forma sistematizada até finais da década de 1960 sob a liderança de Manuel Pinho Silva, empregado da Companhia nos Serviços de Trabalho Indígena e na Emissora do Dundo (Rádio Diamang).<sup>59</sup>

Artur Santos, nascido em Lisboa em 1914, e com formação académica superior de Piano e de Composição obtida no Conservatório Nacional de Lisboa, vinha afirmando-se em Portugal e no estrangeiro, nomeadamente em Londres e em Paris, com uma prestigiante carreira como professor, compositor, pianista e etnógrafo musical na área dos estudos sobre a música popular portuguesa (Cruz, 2010: 1165-1167).<sup>60</sup> À data em que colabora com a Diamang era docente de composição no Conservatório Nacional de Lisboa, vogal do Gabinete de Estudos Musicais da Emissora Nacional de Radiodifusão e delegado oficial português no *International Folk Music Council* – IFMC – de Londres, do qual foi co-fundador.<sup>61</sup> Em 1940 tinha sido assistente de programas na Emissora Nacional e em 1947 tinha participado

<sup>59</sup> O processo da recolha desenvolvido ao longo das várias campanhas sob a chefia de Pinho Silva vai ser analisado em pormenor no capítulo 3.

<sup>60</sup> Até 1949, Artur Santos tinha realizado recolhas e estudos nas regiões de Trás-os-Montes, Minho, Baixo Alentejo, Beira Alta e Beira Baixa, e depois do seu regresso de Angola, entre as décadas de 1950 e 1960, volta a realizar recolhas na Beira Baixa, Beira Alta e inicia as gravações nos Açores (Ilha Terceira, São Miguel e Santa Maria) e na Madeira (Cruz, 2001: 54, 61, 90).

<sup>61</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: carta enviada por Ernesto Vilhena ao Ministro da Educação Nacional, 26/03/49.

como delegado oficial de Portugal no Congresso Internacional de Folclore em Londres.<sup>62</sup> Entre 1945 e 1948 estudou composição em Londres e em Paris, apresentou palestras sobre a música tradicional portuguesa e apresentou obras eruditas inspiradas nesses repertórios populares (Cruz, 2010: 1167). Até ter aceitado o convite para liderar a Missão, Artur Santos nunca tinha trabalhado com música africana.

Tendo como orientação o plano previsto pela Diamang, que se iniciaria com a partida da metrópole a 15 de abril de 1949 e se prolongaria por cinco meses<sup>63</sup>, a 10 de março Artur Santos envia a Ernesto de Vilhena os detalhes dos procedimentos e algumas sugestões quanto ao vencimento e despesas<sup>64</sup>, de forma a dar seguimento à solicitada “recolha e estudo do folclore musical de Angola”.<sup>65</sup> No dia seguinte, Ernesto de Vilhena responde, afirmando que o estudo etnomusicológico encomendado ao professor representaria “um largo passo no capítulo da investigação artística e científica daquela parcela do Império Colonial Português”.<sup>66</sup> Entretanto, Vilhena contacta o então Ministro da Educação Nacional, Fernando Andrade Pires de Lima, no intuito de pedir a dispensa do professor Artur Santos do Conservatório Nacional de Lisboa, a quem Vilhena justifica a ausência do docente como algo que se “traduziria, também, no exercício de uma actividade de alcance nacional, por isso que visa um dos sectores da ocupação científica do território português no Ultramar [...]”.<sup>67</sup> Logo após receber a confirmação do pedido, Vilhena informa o Di-

---

<sup>62</sup> Idem, artigo “Nas colmeias da arte. Artur Santos, pedagogo e Musicógrafo” publicado em 08/07/1951 no jornal *Letras e Artes*.

<sup>63</sup> Em sequência de vários imprevistos logísticos, Artur Santos parte de Lisboa somente no dia 18 de maio de 1949 no vapor *Pátria*. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5) Também, em virtude de atrasos relativamente aos trabalhos das recolhas, Ernesto de Vilhena vai solicitando ao Ministro sucessivos pedidos de prorrogação do período da licença, fazendo com que Artur Santos permaneça em Angola até dezembro, perfazendo cerca de sete meses. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: cartas de 05/07/49, 09/11/1949, 29/11/1949, 26/12/1949)

<sup>64</sup> A esse respeito, sugere o vencimento mensal de 12.000 escudos durante a sua estadia em Angola e 50.000 escudos pela entrega do “relatório ou estudo” final, indicando que as despesas das viagens e logística em Angola seriam por conta da empresa. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: carta de Artur Santos a Ernesto de Vilhena, 10/03/1949, fl. 2)

<sup>65</sup> Idem, fl.1.

<sup>66</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: carta n° G.74/49, 11/03/1949.

<sup>67</sup> Idem, carta enviada por Ernesto Vilhena ao Ministro da Educação Nacional, 26/03/49.

retor Geral da empresa no Dundo, José Tavares Paulo, que Artur Santos tinha sido equiparado a bolseiro durante cinco meses no Instituto para a Alta Cultura<sup>68</sup> do Ministério da Educação Nacional, e refere, mais uma vez, o enquadramento e os objetivos desta iniciativa, que consiste no “estudo comparativo da técnica musical observada, com a dos outros povos primitivos. [...] [o que] constitui mais uma iniciativa de índole cultural da nossa Empresa, visando a ocupação científica de Angola.”<sup>69</sup>

A referência explícita a uma “ocupação científica do território português no Ultramar” situa Portugal no Império, aproximando o espaço da metrópole ao das colónias, de certa forma antecipando a política ultramarina de salvaguarda da posse colonial presente na revogação do Acto Colonial em 1951 que procurou afirmar uma unidade nacional portuguesa (Léonard, 1999: 35). Tal significa que qualquer intervenção nas colónias produziria os respetivos efeitos na metrópole, no fundo porque os territórios e os habitantes seriam todos portugueses, o que se “traduziria, também, no exercício de uma actividade de alcance nacional”. Esse discurso, que enquadra a missão no projeto colonial português, não só terá sido estrategicamente musculado na comunicação com o Estado metropolitano, de forma a ir ao encontro dos desígnios políticos da política ultramarina do Estado Novo e a concretizar os objetivos da empresa (a dispensa de Artur Santos para liderar a Missão), como vai sendo integrado na linguagem da direção da empresa, quer na comunicação interna, quer na comunicação externa à medida da circulação nacional e internacional das coleções musicais a partir de Lisboa e do Dundo.<sup>70</sup>

Não obstante o programa cultural e científico do museu e o convite feito ao professor Artur Santos revelarem algumas das motivações que estão por detrás da criação da Missão de Recolha, é precisamente durante as práticas de institucionalização do Folclore Musical levado a cabo pela Companhia que se poderá compreender com maior detalhe as formas pelas quais o Folclore serviu um projeto de dominação colonial. Nomeadamente, até que ponto a transformação das culturas nativas da

<sup>68</sup> As relações científicas entre a Companhia e este Instituto tinham começado no ano anterior, em 1948, através de um convite feito à empresa para participar com as suas publicações culturais numa exposição bibliográfica em Paris e em Roma (Porto, 2009: 137).

<sup>69</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: carta n° G.143/49, 11/05/49, fl. 4

<sup>70</sup> Cf. Capítulo seguinte.



Lunda em Folclore foi sendo o resultado de uma ação de vigilância extrema, mas que resultou, igualmente, da colaboração entre *indígenas* e colonos, expressando ao longo do tempo diferentes significados, por vezes concorrentes, justapostos e contraditórios entre si, que dotaram as práticas da folclorização de uma dimensão polifônica, não dicotômica, matizada e ambígua.

#### **1.4. O Folclore Musical Indígena como forma de controlo colonial**

Na qualidade de Conservador do museu, função que desempenhou entre 1942 e 1959, José Redinha foi uma figura central no processo da instituição do Folclore Musical Indígena. Em primeiro lugar, Redinha era um conhecedor profundo das comunidades africanas da região e uma pessoa que não era totalmente desconhecida para as comunidades locais. Em parte, devido à sua anterior experiência adquirida como funcionário colonial no Posto Administrativo do Chitato, nas proximidades do Dundo, que lhe forneceu conhecimentos acerca das várias línguas nativas e possibilitou encetar contactos e relações íntimas com as autoridades tradicionais, o que o qualificou para assumir o cargo de Conservador do museu (Porto, 2009: 47). Também, as campanhas de recolha etnográfica que Redinha vinha fazendo para o museu iam fomentando as suas relações de proximidade com as populações locais e o gosto que tinha em representar e colecionar a cultura material africana, aliás, uma prática que resultou na coleção pessoal de peças, aguarelas e desenhos que esteve na origem do convite feito pelo então Diretor Geral da empresa na Lunda, o Engenheiro Quirino da Fonseca (idem: 47-48). Como forma de aprofundar esses conhecimentos, e seguindo a sugestão do Administrador-Delegado, em 1945 Redinha realiza um estágio no Museu de Etnologia, visita exposições, museus e a biblioteca pessoal do Administrador, especialmente dedicada aos Exploradores Coloniais, estagia com o mestre aguarelista Alberto de Sousa e frequenta aulas de Pré-História e de Etnologia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (Porto, 2009: 57).

Em segundo lugar, e talvez em consequência disso, Redinha assumiu a gestão das coleções de peças do museu, como foi o mentor da criação da Aldeia do Museu e o responsável pela organização dos Grupos Folclóricos. Embora não tivesse sido o protagonista das recolhas e dos estudos etnográficos das canções, Redinha foi, igualmente, um dos impulsionadores dessa iniciativa. Ao longo do tempo, o Con-

servador do museu foi expressando as suas posições face ao ‘Folclore Musical Nativo’ e que revelam uma estreita ligação entre a valorização e o estudo científico das ‘tradições autênticas’, e o projeto colonial da Companhia. É precisamente no ano de 1949 que, ao comentar o arranque da Missão, Redinha sugere o seguinte:

*Útil seria também um trabalho de decidido aspecto folclórico, no sentido amplo do termo. Desejamos assim significar a música indígena e os seus cantos, surpreendidos naturalmente, na sua feição cândida e rústica, se possível ocasional, a céu aberto, tendo por caixa de ressonância o fundo da floresta ou o âmbito das palhoças. [...] O naturalista e o artista podem fundir-se com um mínimo de prejuízo recíproco, produzindo trabalho equilibrado, decidido e franco, onde a África fique prisioneira do truque do civilizado, sem quase se aperceber que colaborou com ele. A África perde a espontaneidade, enleia-se em inibições que lhe destroem o espírito natural. É esta uma realidade indiscutível e permanente, cuja inobservância acarreta risco de diversa ordem. A prospecção fonográfica executada numa base etnográfica devia ser presidida pela ideia de recolha de documentos sonorizados, tão naturalmente se recolhem fotografias, descrições, objectos, medidas e outros elementos – documentos autênticos duma terra e dum povo que se modifica, altera e descaracteriza a passos largos. E assim, poderia organizar-se rigorosamente, uma Discoteca Etnográfica. Bem interessante, desde já, o valioso passo preparatório iniciado com a missão de Folclore Musical. (UC / AD, RAMD, 1949: 33)*

Como atenta Edward Said, num regime colonial quem tem o poder sobre quem lhe está subalterno tem a legitimidade para emitir e formular “juízos de valor sobre ele, autorizando visões dele, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o [...]” (2004: 3) A postura de Redinha em redor do ‘Folclore nativo’ consiste num exercício de colonialidade que sustém um discurso de cariz africanista, etnocêntrico, e um pensamento dicotómico e hierarquizante.

Primeiro, a atribuição de um “aspecto folclórico” à música e ao canto que se definem, assim, como expressões de ‘autenticidade’, genuinidade e ingenuidade, por oposição ao que é “civilizado”. Essa atitude obedece à mesma racionalidade que presidira à formação do Folclore nas metrópoles europeias, emergente na Alemanha oitocentista, e onde se procurava expressões de matriz rural por oposição ao urbano, culto e erudito, destacando-se a procura pelo antigo, genuíno, popular e

autêntico em oposição ao sujeito alienado criado pela industrialização da sociedade moderna (Bendix, 1992: 106). Nesse momento, as recolhas de ‘folclore musical’ intensificam-se nas regiões rurais da Europa de forma a consolidar os nacionalismos emergentes. Destacam-se na Hungria, Roménia, Bulgária e Eslováquia os musicólogos Zoltan Kodaly e Béla Bartók; na Inglaterra os musicólogos Cecil Sharp e Maud Karpeles dão início a um conjunto de recolhas de ‘folclore musical’ ‘autêntico’ e que continuam ao longo das décadas de 1950 e 1960 (Campbell, 2003: 18), aliás, e já referido atrás, como no Portugal metropolitano. Porém, em contextos coloniais, esses processos conciliaram motivações filológicas, científicas e políticas através da articulação de ideais de ‘autenticidade’, ‘tradição’ e ‘pureza’, com ideias de raça, de ‘primitivismo’, de ‘exotismo’ e de ‘tribalismo’ (Naithani, 2010: 21). É aí que se localizam as origens da etnomusicologia, sensivelmente na década de 80 do século XIX, como o resultado do contacto com outras culturas durante os colonialismos europeus (Campbell, 2003: 18).

Como se procura analisar adiante, esses processos de patrimonialização nos espaços coloniais implicaram práticas que fizeram parte daquilo que Eric Hobsbawm e Terence Ranger definiram em 1983 como sendo ‘tradições inventadas’ (Hobsbawm e Ranger, 2002). Ou melhor, ‘tradições’ ‘reinventadas’ ou ‘imaginadas’, na aceção de Benedict Anderson, de forma a contemplar, à semelhança das identidades, a natureza situada, contingente e processual das ‘tradições’, quer sejam pré-coloniais, coloniais, africanas ou europeias, tal como viria a sugerir mais tarde o próprio Terence Ranger (Ranger, 1993: 7, 24-25). Mas, sobretudo, é preciso ter em conta que esse investimento europeu nas culturas africanas significa que traços culturais costumeiros, bem como as identidades dos sujeitos africanos, foram imaginados como ‘tradicionais’, assim reinterpretados e reorganizados para fins específicos, intimamente associados a interesses de exploração económica e de recursos humanos (Dirks, 1997; Ranger, 2002).

Segundo, com efeito, num contexto onde alegadamente vão desaparecendo as idealizadas ‘tradições autênticas’, as palavras de Redinha subentendem uma estratégia de controlo do “espírito natural” dos africanos. Essa política implicaria a designação e a monitorização de formas de lazer e entretenimento das populações de *indígenas*. Para isso, seria necessário conter o Outro no seio das suas tradições autenticadas pelo museu como ‘genuínas’, caso contrário a Companhia estaria

diante de “um risco de diversa ordem”. É nesse sentido que já em 1945, José Redinha tecia duras críticas a certos hábitos recentemente adotados, como o consumo de “liamba (cannabis satina lin)” e o “jogo de cartas a dinheiro” (UC/AD, RAMD, 1945: 27), definindo-os como “indígenas destribalizados”, isto é, “homens sem rei nem roque, que são o fermento das desordens, os disseminadores irresponsáveis das doenças venéreas, os animadores das “rebitas”<sup>71</sup> e outros locais de boémia entremeando entre casa de mulheres e taverna” (UC/AD, RAMD, 1946: 34). Assim, Redinha propõe que “a boa lógica recomenda que se ponham obstáculos ao desenvolvimento destes modos de distração, tanto mais que os indígenas possuem uma riqueza de folclore natural suficiente para se divertirem.” (UC/AD, RAMD, 1945: 27-28) Especialmente, como Redinha vinha alertando a Companhia, seria imperativo travar a proliferação de danças, cânticos e músicas de feição moderna. Em 1947 relatava o seguinte:

*Apareceu uma nova dança na região, “Kalukuta”, que vem sendo adoptada pelos kiokos. É originária do Bié. A propaganda do folclore nativo e as festas folclóricas do Museu retardam um tanto a adopção destas novidades mas não a ponto de as suster como seria útil. Esta dança tal qual a “maringa” e outras congêneres são consideradas impróprias e imorais pelos nativos tribalizados. Porque se não defendem os costumes são destes naturais dificultando a expansão desses bailados de calcinhas<sup>72</sup>? Não nos cansaremos de dizer que estas inovações são prejudiciais. Não têm arte, não têm moral, não têm raça. [...] Tão importante como a introdução dos bons, é a extirpação dos maus costumes, para garantia do equilíbrio existencial da população indígena. (UC/AD, RMMD, abril, 1947: sn)*

<sup>71</sup> Como indica Redinha, Rebita era uma dança angolana bailada por casais que ocorria em espaços sociais de convívio (tipo clubes) (UC/AD RAMD, 1945: 28). Tratava-se de uma dança antiga dançada em pares (e de forma próxima entre os dois, ‘umbigo com umbigo’) em festas de salão e nos meios urbanos, e normalmente pela pequena burguesia local, “quando os sembas de rua foram adaptados para um ambiente elitizado dos negros (as) e mulatos (as) de Angola” (Kuschick, 2015: 899). Contrariamente à política ultramarina sobre o folclore angolano, estes convívios sociais e as danças que os animavam eram entendidos por Redinha como desestabilizadores dos ‘bons costumes’ e, por isso, não obstante de começarem a integrar as práticas sociais do interior angolano, eram vistos como potencialmente perigosos à gestão colonial da empresa.

<sup>72</sup> “Calcinhas” corresponde à designação usada pela administração colonial que, de forma depreciativa e caricatural, se referia aos homens indígenas que, integrados no sistema capitalista através do trabalho assalariado (livre ou forçado), exibiam hábitos culturais europeus (calças e casacos) e ainda hábitos culturais costumeiros.

Em 1950 José Redinha é claro em conceber o Folclore e a Tradição como ferramentas de disciplina e de doutrina ‘úteis’, portanto, ao exercício da dominação colonial:

*Nunca é demasiado frisar que o desenvolvimento do folclore e outros aspectos tradicionais, artísticos ou interessantes, tem apreciável importância como elementos normalizadores dos costumes indígenas, sustentando-lhes a tendência moderna dos bailes de tipo “dancing”, e outras diversões perniciosas ao equilíbrio e disciplina social. (UC / AD, RAMD, 1950: 15)*

Em terceiro lugar, como menciona Redinha, o encontro colonial entre o “naturalista” e o “artista” teria de ser feito de forma que o *indígena* não se apercebesse de que tinha participado na construção do seu próprio cerco. Portanto, concebe-se um Outro fugidio e imprevisível para se justificar a sua necessária enclausura e controlo. Essa forma de exercer o poder colonial apresenta em si muitas complexidades e até aparentes contradições, mas José Redinha sintetiza-o de forma clara. Ou seja, idealmente e em contraposição à ‘civilização’, “a música indígena e os seus cantos” são de “feição cândida e rústica”, “documentos autênticos” fora do tempo histórico (que não se alteram) e inerentemente ‘tradicionais’. Esse processo de destituição de agência e de temporalidade aos *indígenas* seria feito através do que Redinha entende como o “truque do civilizado”, isto é, um jeito ardiloso de agir, mas também “equilibrado, decidido e franco”, uma vez que caberia ao “naturalista” “civilizado” (cientista europeu) apropriar-se dessa África sem que o “artista” (*indígena* africano) desse conta.

Todavia, Redinha acaba por tornar visível, sobretudo, a autonomia de ação por parte dos sujeitos *indígenas* de que o poder colonial se dá conta e que quer contrariar arditosamente. Ou seja, muito embora o discurso colonial imagine e represente o *indígena* como desprovido de agencialidade e de temporalidade, colocado assim fora do processo colonial moderno, e onde o europeu colonizador se apresenta como supostamente exterior à preexistente ‘tradição pura’, as entrelinhas desse discurso permitem observar justamente o oposto: um Outro contemporâneo, ativo, com história, que vivencia e dá significado, nos seus próprios termos culturais, à experiência colonial moderna, participando ativamente dela. Um Outro que resiste, assim, à construção colonial discursiva e às políticas de dominação subsequentes. No mesmo sentido,

um sujeito colonizador que se envolve afincadamente na imaginação e na construção de um Outro ‘tradicional’, ‘trabalhador’ e ‘autêntico’, apesar de se posicionar como um mero espectador de traços naturais “de feição cândida e rústica”.

De facto, o processo de conversão das culturas expressivas da Lunda em Folclore Musical Indígena não foi uma tarefa fácil nem tampouco unidirecional. Tal como é sugerido neste capítulo, é importante considerar as agencialidades dos e das *indígenas* na análise do próprio processo da folclorização. Entender de que formas através do espaço do Folclore do museu foram sendo construídas as identidades e as relações de poder com base num conjunto de negociações constantes entre a política colonial da Companhia e as subjetividades dos e das *indígenas*. Ou seja, até que ponto os sujeitos negros africanos participaram, de forma ativa, na construção colonial das suas ‘tradições’.

#### 1.4.1. Os ‘trajes indígenas’

Tal como exposto pelas preocupações de José Redinha, a Companhia esforça-se por levar a cabo uma permanente vigilância em relação à intimidade do quotidiano dos trabalhadores, tanto na dimensão laboral como na de lazer, aliás, uma prática comum igualmente noutros regimes coloniais e que interliga o exercício da dominação colonial com questões de tempo, de trabalho e de cultura (Martin, 1995).

O contorno de situações nefastas à disciplina europeia exigiria, pois, um esforço exaustivo de vigilância através da produção de conhecimento científico sobre os saberes ‘tradicionais’, ‘salvando’ e museologizando o que a colonização iria ‘contaminar’ e fazer ‘deturpar’, como um esforço em manter os sujeitos *indígenas* reféns da ordem cultural e política costumeira. Porque, paradoxalmente, os “indígenas destribilizados” que a industrialização vinha produzindo poriam em causa todo o esforço civilizador da Companhia, deslegitimando a sua ação colonialista na Lunda. Assim, para Redinha, “a destribilização é o cancro que corrói simultaneamente a coesão da tribo e a disciplina europeia [...]” (UC/AD, RAMD, 1946: 34).

Nesse processo de controlo, o corpo assume-se como o barómetro da eficácia da política colonial da Companhia, um espaço de identificação de problemas e de possíveis soluções. O controlo colonial sob a apresentação social do corpo, aliás, uma

ferramenta de poder crucial nas dinâmicas sociais e identitárias dos processos coloniais europeus (Allman, 2004), foi levado a cabo pela Companhia, por exemplo, através do incentivo ao uso do ‘traje indígena’ pelas comunidades de *indígenas*. No fundo, essa política acabou por reinventar uma tradição ‘autêntica’ útil à construção de uma alteridade autorregulada que, interlaçando raça e classe, sustenta a identidade e o discurso do agente colonizador (Porto, 2009: 296-297).

Sob um ponto de vista fundamentado nos conhecimentos oriundos da observação etnográfica usada como ferramenta de vigilância (Porto, 2009: 290, 298), e igualmente tendo como termo de comparação a Política do Espírito em curso na metrópole no programa político do Estado Novo na metrópole de valorização das culturas populares “como factor auxiliar da moral” (UC/AD, RAMD, 1946: 32), Redinha sabia que a prática dos “hábitos tradicionais” (idem) implicaria a obediência das comunidades africanas aos seus chefes tradicionais. O que, por sua vez, tornava mais eficaz o seu poder político e simbólico e, com efeito, o cumprimento das solicitações da Companhia. Como sintetiza Redinha, “Sejamos idealistas práticos. [...] Não se coloniza com boas intenções mas sim com boas medidas. [...]” (idem)<sup>73</sup>

No ano de 1945, a Companhia inicia a distribuição de mantos aos Sobas que importa da metrópole, designados “mucambos” (UC/AD, RAMD, 1945: 23), pois, segundo Redinha, “o traje dos chefes negros não é apenas tradicional como também profissional ou distintivo e impõe-se aos olhos dos naturais, como a farda impõe o oficial ao soldado [...]” (idem: 25). Esses mantos iam sendo oferecidos aos Sobas como símbolo da recompensa da sua colaboração com a Companhia, nomeadamente na angariação de *indígenas* para o Folclore do museu ou no fornecimento regular de mão-de-obra, uma ação feita em simultâneo com a distribuição de fardas militares aos Sobas que colaborassem, igualmente, com o recrutamento de trabalhadores contratados e ‘voluntários’ para a Companhia (Bevilacqua, 2016: 297-299).

<sup>73</sup> Estes comentários de Redinha surgem como resposta à agenda ultramarina do Estado que, em 1946, torna “obrigatório o uso de vestuário de tipo europeu, aos indígenas em trânsito nas povoações”, promulgado pela Portaria n.º 5629 de 14 de Agosto de 1946 (UC/AD, RAMD, 1946: 30). Esta medida governamental de regulamentação do traje não é, pelas razões apresentadas acima, aplicada na área de Concessão, sendo interpretada pelo Administrador-Delegado da empresa, o Comandante Ernesto de Vilhena, como “mais uma manifestação de incompetência governativa colonial” (idem). Para uma interpretação mais detalhada sobre a posição de Redinha face a essa promulgação, ver Porto (2009: 295-298).

Ambas as indumentárias, tanto as ‘tradicionais’ como as ‘modernas’, acabavam por funcionar como “insígnias de poder” na efetivação do poder tradicional, indo também ao encontro dos desejos dos Sobas pela novidade e, em suma, facilitando a ação colonial da Companhia (idem: 297).

Nesse sentido, através de atos de apropriação cultural, económica e simbólica, as populações angolanas da Concessão vão sendo instrumentalizadas quer por ações de exploração diamantífera, quer por políticas de carácter cultural e científico, ambas necessárias para extrair capital e conhecimento e, assim, legitimar e tornar rentável a ação capitalista colonial (Porto, 2009: 153). Nesses processos, onde os *indígenas* são percecionados “como intrinsecamente destituídos de capacidade racional, carecendo de tutoria constante dado que o trabalho não é suficiente para os libertar do ‘vício’” (idem: 300), os sujeitos colonizados são, assim, colocados à margem do processo colonial moderno, um processo que, como nota Nuno Porto, apenas permitia ao sujeito *indígena* duas formas de existência colonial ou, como menciona, “possibilidades de afirmação: o passado tribal e o futuro da assimilação” (2009: 297). Assim, a construção colonial das tradições permitiria “obliterar o presente – da industrialização e destribalização – pela produção de formas puras, irreduzíveis entre si, autónomas e auto-reguladas de identidade social [...]” que “oblitera e silencia a possibilidade de hibridez” (idem). Ou seja, “a questão é, portanto, que o ‘indígena destribalizado’ não é tanto aquele que não sabe para onde vai [...] mas, nesta perspectiva, aquele que, por não saber de onde vem, envereda por caminhos equívocos” (Porto, 2009: 297).

Simultaneamente, um *indígena* ‘destribalizado’ seria entendido tanto como um perigo para a ordem pública como uma má reprodução do ‘branco’ e do ‘evoluído’, incapaz de incorporar como seus os padrões modernos de vida que tinha à sua disposição. Numa lógica linear do tempo, o entendimento que o colonizador tinha da modernidade dos sujeitos africanos estava restringido à ideia de “imitação”, resultando na possível “evolução” ou “assimilação” (Fabian, 1998: 24). Assim se entende o comentário que Redinha tece sobre o uso dos “mucambos” pelos Sobas: “Sem dúvida nenhuma têm um ar de decência, que contrasta extraordinariamente com o seu habitual enroupamento europeu tão inestético como ridículo, no corpo de quem como eles o não sabe vestir” (UC/AD, RMMD dezembro, 1945: sn). Este racismo epistémico e esta violência simbólica contêm em si a negação da possibilidade de qualquer coe-



xistência entre a contemporaneidade do negro africano e a contemporaneidade do branco europeu, onde o africano é apenas seu simultâneo (Santos, 2007).

É precisamente a violência da representação que continua presente na extrema atenção prestada pelo museu à indumentária dos Grupos Folclóricos. Aliás, é no campo das atividades culturais do museu, particularmente no Folclore Musical, que essa desejada cisão entre temporalidades e identidades ganha maior expressão. Assim, os tecidos da marca *African Prints* (120 peças de 30 jardas cada uma) que Ernesto de Vilhena encomenda da Inglaterra em 1950 para oferecer aos “povos das áreas mais isoladas do Distrito, visitados pela Missão de Folclore Musical” são também destinados “para uso dos figurantes dos espetáculos realizados pelo Museu, na sua aldeia de figurações nativas.”<sup>74</sup>

Dessa forma, os *panos* importados da Europa passam a ser usados na produção/reinvenção de ‘tradições autênticas’ na Lunda. Em 1951, o Museu oferece “exactamente aos grupos e indivíduos que têm prestado assídua colaboração ou apresentado grupos mais cuidados” tecidos estampados *African Prints* (UC/AD, RAMD, 1951: 36). José Redinha menciona que “dado o alto apreço dos nativos pelas novidades, aquele lote destina-se a um verdadeiro sucesso” (idem). Foram encomendados 500 metros do tecido referido (UC/AD, RMMD, abril, 1951: 2) e distribuíram-se 430 metros (UC/AD, RMMD, outubro, 1951: 2). E acrescenta: “como a novidade é para os quiocos coisa muito estimada, o facto dos padrões dos panos serem desconhecidos valorizou extraordinariamente a oferta” [sublinhado a lápis azul por Ernesto de Vilhena] (UC/AD, RAMD, 1951: 36). Como pretende documentar a fotografia seguinte, durante a oferta de panos, “as mulheres indígenas comentam e apreciam os vistosos tecidos” (UC/AD, RAMD, 1951: 53). (Fig. 4)

---

<sup>74</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: carta n° G.311/50, 07/11/1950.



**Figura 4 -** Distribuição de panos aos Grupos Folclóricos. 1952

Não obstante esse esforço em disciplinar os corpos e as mentes, José Redinha constata, de novo, que, “a acção civilizadora da Companhia, o nível de vida das populações em relação com ela e outras facilidades de feição evolutiva vão deixando para um domínio histórico os usos e costumes tradicionais” (UC/AD, RMMD, agosto, 1955: 3). Nesse sentido, em 1955, distribuíram-se cerca de 1440 metros de tecido (UC/AD, RAMD, 1955) e, como refere o Diretor Geral, Rolando Sucena de Sousa, encomendaram-se tecidos com “novos estampados” para serem vendidos aos *indígenas* nos Armazéns da Companhia.<sup>75</sup> Esses têxteis são concebidos a partir de “estampados checoslovacos e húngaros” desenvolvidos por “alguns industriais estrangeiros” especificamente para agradar ao gosto dos “consumidores africanos”, e “que vão ao ponto de estudar os seus usos, costumes e gostos, e de neles se inspirarem para a criação de novos padrões.”<sup>76</sup> A partir de 1957, a prática da oferta de

<sup>75</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta nº184-Forns/55, 10/02/1955, pp.1-2

<sup>76</sup> Idem

tecidos aos Grupos Folclóricos ganha particular relevância por ter, precisamente, aderência e sucesso, sendo designada pela Companhia como a “inclusão do pano europeu” (UC/AD, RAMD, 1957: 46). Em 1963, Mário Fontinha e Acácio Videira, os conservadores em funções no Museu à data, informam sobre a “[...] entrada de **73 PANOS DE COSTA**, tecido em cores vivas 1,50 x 1,25 m com franja, muito do agrado dos povos da Lunda, que haviam sido pedidos pelo Museu.” (UC/AD, RMMD, fevereiro, 1963: 10)

Ao mesmo tempo que o *pano* foi paradigmático da reinvenção das tradições, era também marco visível de imposição de regras e de racionalidades, de diferenciações sociais e raciais<sup>77</sup>, consistindo num contraponto essencial para reforçar a submissão aos europeus dos “povos nus” (UC/AD, RAMD, 1957: 46). Para lá disso, constata-se, pois, que é no plano da ‘autenticidade africana’ que, claramente, se evidencia a participação dos *indígenas* como consumidores dessas ‘tradições’ e como sujeitos que participam com entusiasmo no processo colonial moderno. Nesse sentido, destaco um episódio referente ao Carnaval de 1954, em que os *panos* assumiram um lugar de destaque no curso carnavalesco no então centro urbano de Andrada (atual N’zagi), situado a cerca de 100 km do Dundo. No dia 24 de fevereiro, a Casa do Pessoal<sup>78</sup> de Andrada organiza o seu 1º Curso de Carnaval, em que os

<sup>77</sup> Marissa Moorman refere que o uso de *panos* pelas mulheres em Luanda foi, igualmente, signo de estratégias de inclusões e de exclusões no quotidiano. Por um lado, o seu uso identificava imediatamente as mulheres com o Estatuto do Indigenato, o que as proibia de entrar em transportes públicos (2004: 88). A partir da abolição jurídica do Indigenato em 1961, a segregação racial continuou, por exemplo, na construção de transportes próprios destinados a *ex-indígenas*, o que levou ao uso crescente de roupa europeia por estas mulheres de forma a resistirem a essa marginalização, acelerando o processo de aculturação / assimilação (idem). Por outro lado, o uso específico dos *panos* pelas mulheres angolanas das elites urbanas passou a identificar essa classe emergente pela forma como estavam colocados no corpo, distribuídos em quatro camadas no tronco e com uma pequena porção à volta da cabeça (Moorman, 2004).

<sup>78</sup> A designada Casa do Pessoal era um organismo da Diamang responsável pela organização de atividades culturais-recreativas, festivas e desportivas (jogos, exposições, teatros, cinema, festas) desenvolvidas no meio urbano e destinadas à assistência cultural e social da comunidade branca, ou seja, à monitorização do tempo livre dos empregados e dirigentes da empresa (Porto, 2009: 201). Funcionava como um espaço de convívio para os brancos que residiam nos principais centros urbanos da Zona de Explorações da Diamang – ZE – na Lunda (situados no extremo nordeste da atual Lunda Norte): Dundo, Cassanguídi, Malúdi, Andrada e Luxilo (idem: 201, 659). Segundo os meus interlocutores *cokwe* familiares de “ex-assimilados”, também tinham acesso a essas casas os trabalhadores “assimilados”, estando interdita a entrada a quem tinha o estatuto de *indígena*.

respetivos animadores solicitam ao museu um carro alegórico que o representasse no cortejo carnavalesco.

Aceitando a proposta, José Redinha envia o “Carro do Folclore da Lunda, [...] (uma camioneta de 8 toneladas), [...] vestido com panos, como pessoa indígena, e [que] transportou um pequeno grupo de raparigas balubas e de mascarados. A escolha do assunto teve, entre outros objectivos, o da propaganda ao folclore.” (UC/AD, RMMD, fevereiro, 1954: 4) Partem também do Dundo os Sobas, devidamente autorizados pelo Director Geral, Rolando Sucena de Sousa, que lhe pediram para, voluntariamente, acompanhar o Carro e assistirem ao cortejo (idem). Como relata o museu, o evento é um sucesso:

*Pelas ruas de Andrada – festivamente engalanadas – foi o nosso carro alvo de vibrantes aclamações no meio indígena. Corriam de rua em rua, admirando as danças e a grandeza do recheio (lindos panos estampados, 500 guizos, 500 campainhas e o arranjo decorativo). [...] Dois grandes painéis com a palavra Folclore e enormes colares coloridos de “macolo” e “mahuma” completavam o conjunto. [...] É notória a simpatia progressiva e assimilação dos nativos pelas nossas festas. (UC/AD, RMMD, fevereiro, 1954: 4)*

A metamorfoseação do museu em “pessoa indígena”, e esta por sua vez em “carro”, mostra um exercício de objetificação literal dos corpos africanos, que os converte assim em sujeitos passíveis de serem evangelizados e colonizados, curiosamente não só pela Igreja, mas também pelo Folclore. Todavia, é importante notar igualmente que esses sujeitos participam de forma entusiasta nessa política cultural do museu que, paradoxalmente, através do idioma do divertimento e do Folclore, vai reificando e colonizando esses mesmos sujeitos. Esse envolvimento manifesto de negros africanos nas atividades do Folclore, e que surge em simultâneo à sua instrumentalização pela Companhia, ganha particular expressão nas Festas Folclóricas que o museu organiza.

#### **1.4.2. As Festas e os Grupos Folclóricos**

As Festas decorriam no designado Terreiro de Folclore de Festas, ou de Figurações Nativas da Aldeia do Museu, também chamada de Aldeia Indígena, Aldeia

### Nativa, Sanzala Folclórica ou Sanzala de Figurações Nativas.

A Aldeia foi concebida em 1943 por José Redinha e concluída em 1944 nas imediações do museu, tendo sido reconstruída em 1959 nas proximidades do museu sob a designação de Nova Aldeia do Museu (UC/AD, RAMD, 1943-1944, 1959). A Aldeia foi idealizada como espaço da ‘autenticidade indígena’ onde eram encenados os ambientes e os ‘usos e costumes’ dos sujeitos *indígenas*, encenações essas que o museu vai designando de “reconstituições etnográficas”. Nesse sentido, foi igualmente para esse dispositivo museológico vivo que foram transpostas pessoas e estruturas que pudessem constituir uma réplica de uma aldeia tradicional da Lunda. Os “artesãos” residentes na Aldeia do Museu trabalhavam como “escultores privados”, “tecelões” e “esteireiros”; os “artistas de folclore” que eram tocadores e bailarinos/as nos Grupos Folclóricos trabalhavam como “serventes do museu” (cerca de 8 elementos) (UC/AD, RAMD, 1958: 3). O Soba da Aldeia do Museu pertencia aos “elementos de folclore do museu” e tinha a função de receber os “visitantes indígenas” e os “artistas indígenas”, tendo sido o Soba Xá-Camanda (ou Sacamanda) a inaugurar esse cargo em 1943 (UC/AD, RAMD, 1943: 167).

Portanto, no seio do museu, os homens *indígenas* são transformados em novas categorias profissionais assalariadas integradas no regime laboral ‘voluntário’ da Companhia. De realçar, também, o “pessoal menor” que, para lá de pertencerem aos Grupos, desempenhavam tarefas no museu como “mensageiros” (moços de recado) e, a partir de 1958, nos “trabalhos ligeiros de manutenção da limpeza” (corte de capim e dos relvados) das estações arqueológicas e na procura de material pré-histórico e etnográfico (UC/AD, RMMD, abril, 1958: 2). Nesse ano, Redinha informa que a admissão de “20 indígenas menores” na Secção de Arqueologia do museu “tem em vista a substituição gradual dos adultos” e “acelerar a recolha de material antes que termine a época da chuva”, tendo a vantagem de “50% de redução de custo de mão-de-obra” (idem: 2-3).

Ainda antes de ter sido concebida a Missão de Recolha de Folclore Musical, a 3 de abril de 1944, por decreto do Administrador delegado da Diamang, Ernesto de Vilhena, foram criadas oficialmente as Festas Folclóricas ou Festas Nativas (UC/AD, RMMD, abril, 1944), animadas por Grupos Folclóricos privados do museu existentes desde 1942. As Festas eram destinadas aos trabalhadores e empregados da

empresa que na altura residissem na região mineira, e podiam ser organizadas para representar oficialmente o Museu do Dundo noutras localidades. Mas, sobretudo, faziam parte do trabalho de propaganda política do esforço ‘civilizador’ da Companhia, ganhando particular expressão nas festas especialmente organizadas para receber os “visitantes de categoria” que se deslocavam ao museu, na sua maioria políticos, investigadores, cientistas e professores (UC/AD, RAMD, 1948: 26).<sup>79</sup>

Cada Grupo Folclórico podia corresponder a várias origens étnicas ou apenas a uma, havendo basicamente grupos de origem luba e lulua – pela proximidade com a fronteira com o então Congo Belga – e *cokwe* – não só por ser a etnia maioritária na região, mas também por questões de gosto e apreciação estética que o museu vinha manifestando pelos objetos e demais expressões culturais *cokwe* (UC/AD, RAMD, 1944-1970). Cada Grupo era formado por homens tocadores e por um corpo de dança e canto que podia conter homens e mulheres, crianças, jovens e mais-velhos, aliás, tal como nos contextos de origem. Estes grupos eram ensaiados para o “aperfeiçoamento” das “danças mais características de cada tribo, as de maior efeito espectacular” (UC/AD, RMMD, outubro, 1952: 4).

Convém ressaltar que os elementos *indígenas*, para lá daqueles que tinham funções assalariadas no museu nas secções de Etnografia e de Folclore, pertenciam à mão-de-obra da Companhia residente na região do Dundo. Por isso, o momento dos ensaios estava reservado para todas as tardes de sábado, sendo também no mesmo período que se efetuava a distribuição de recompensas e dos pagamentos aos “profissionais” nas povoações onde residiam os encarregados dos Grupos Folclóricos (UC/AD, RMMD, fevereiro, 1951). Como explica José Redinha:

*A escolha desta parte do dia obedece ao facto de serem os Sábados de tarde as horas menos importantes para o serviço interno, ao mesmo tempo que coincidem com grande movimento de indígenas nas povoações. Os Sábados de tarde são, também, como os Domingos de tarde, as verdadeiras tardes de folclore em que os nativos se divertem. Por este motivo, nenhuma hora se presta tanto para tratar de tais*

---

<sup>79</sup> Destaco as visitas dos Ministros das Colónias, como de Armindo Monteiro, em 1932, de Vieira Machado, em 1938, e de Marcelo Caetano em 1945 que nesse ano visita a área de Concessão na Lunda no decorrer da visita de Estado a Angola, nomeadamente as infraestruturas construídas pela Diamang: as Oficinas, as Escolas, os Armazéns, os Hospitais e dispensários, as Explorações mineiras e agrícolas, e o Museu (Porto, 2009: 116-124).

*assuntos como estas, e evita-se que os indígenas, abordados para motivos de folclore quando se encontram ocupados de negócio, agricultura e outros interesses de vida, mal atendam as coisas, e muitas vezes se escapem com negativas de defesa que depois mantêm, para cobrir a atitude inicial. Os Sábados à tarde, são, portanto, os grandes dias para estas actividades. (UC / AD, RMMD, fevereiro, 1951: 3)*

A eleição criteriosa do dia dos ensaios revela, mais uma vez, a minúcia e a vigilância perversa que o museu exercia através da atividade do Folclore Musical. Por um lado, essa escolha pretende evitar qualquer situação que fosse impeditiva da participação inquestionável (que se desejava voluntária e interessada) dos/das indígenas no Folclore, acabando por satisfazer os interesses de todos (indígenas e museu). Por outro lado, os ensaios do Folclore aos sábados visam garantir – à semelhança do trabalho industrial legitimado como antídoto à “preguiça” e à “ideologia do não-trabalho” de negros africanos (Henriques, 2003: 15) – a ocupação do tempo de lazer através da educação do corpo e da mente, afastando outras diversões ao devolver-lhes as suas ‘tradições’ supostamente inócuas e recreativas: o seu Folclore.

A organização e os ensaios dos Grupos estavam, fundamentalmente, a cargo do empregado Acácio Videira que auxiliava José Redinha nos trabalhos de etnografia do museu, tendo ocupado o cargo de conservador a partir de 1959 juntamente com o empregado Mário Fontinha. Era perante um júri presidido por José Redinha e constituído por um Conselho de notáveis das aldeias em redor do Dundo, que eram escolhidos os melhores tocadores, intérpretes vocais e bailarinas/os (homens e mulheres), e eleitos os encarregados de cada Grupo.<sup>80</sup> Um dos trabalhadores do museu que auxiliava os Grupos era Lino Vicente, um ‘indígena especializado’ que colaborava também nos trabalhos relativos à Missão de Recolha.<sup>81</sup> Destaco, igualmente, a colaboração do museu com o Soba Rhitenda (designado também Ditenda) no âmbito da angariação de participantes para as atividades de Folclore e para a

---

<sup>80</sup> UC / AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1°): carta G.218/54 de 05/07/1954, p.2

<sup>81</sup> Para além de músico e colaborador na Missão, Lino Vicente era monitor da Classe de Ginástica da Escola do Indígena, regente do Orfeão dos Trabalhadores da empresa e atleta das Provas de 100 metros das eliminatórias desportivas inseridas na Festa Desportiva do ciclo da Grande Festa Anual Indígena (UC / AD, GFAI, 1951: 7). Esse evento festivo vai ser abordado adiante. A acumulação de funções terá levado a que Lino Vicente fosse entendido pela empresa como “um verdadeiro ‘faz-tudo’” (idem).

mão-de-obra ‘voluntária’ da Companhia. Este Soba foi um chefe de origem lunda oriundo do Congo Belga que migrou para a Lunda com a sua família em 1941, e com quem a Companhia tinha especial interesse em estabelecer boas relações de forma a atrair Sobas residentes no Congo Belga para, assim, aumentar a rede de colaboradores e de trabalhadores na Concessão (Bevilacqua, 2016: 342).

Era durante as próprias Festas Folclóricas que iam sendo selecionados novos elementos para os Grupos (UC/AD, RAMD, 1950: 11), assim como durante as campanhas de recolha da Missão (UC/AD, RAMD, 1951). Todos os participantes, incluindo os Sobas, eram recompensados pela sua colaboração e assiduidade nas Festas Folclóricas. Esse momento designado de “Remuneração e Prémios aos Grupos Folclóricos” incluía a distribuição de dinheiro, tecidos, roupa, tabaco e alguns géneros alimentares, tais como peixe seco, arroz, amendoim, sal, farinha, óleo de palma, vinho e sabão (UC/AD, RMMD, 1955-1956, 1964). Os repertórios musicais exibidos pelos Grupos eram criteriosamente selecionados por critérios de ‘pureza’ e ‘autenticidade’ concebidos pelo museu em colaboração com os ‘mais-velhos’ (Vilhena, 1951: 99). Isso pressupunha, para além da compartimentação étnica dessas expressões, a classificação dos rituais, das canções e das danças em tipologias em função dos contextos de origem, e a atribuição de nomes aos Grupos Folclóricos com base nessas designações (Porto, 2009: 438).<sup>82</sup>

Por exemplo, entre os Tucokwe, o ritual de iniciação masculina (designado Mukanda) era convertido numa “figuração nativa” ensaiada pelo museu e interpretada pelo Grupo Folclórico designado “Tundanjes” (ou também “Mucanda”). Importa referir, com Ana Clara Guerra Marques (2012, 2017), que a Mukanda é uma instituição que regula e estrutura a sociedade *cokwe*, e que passa (mas não se reduz a)

---

<sup>82</sup> Da pesquisa em arquivo destaco os seguintes nomes de Grupos Folclóricos: Ipuir (ou Bipuir) (com danças luba), Lueu (com danças lulua), Tundanjes (ou Mucanda) e Chissela (com os neófitos do ritual de iniciação masculina *cokwe*), Tanda (com danças luba e benalulua), Ichímbe (com danças luba), Candoa (com danças *cokwe*), Dingaia (com danças luba e benalulua), Akíxi (ou Aquíxi, ou Aquiche) (com danças dos mascarados *akixi*), Chianda (ou Txiana) (com danças *cokwe*), Uiana (com danças do ritual de caça *cokwe*), Calucuta (com danças *cokwe*) e Cabon (com danças lulua). Também, o nome do Grupo poderia derivar do nome dos seus intérpretes, como o caso do grupo Cabongo e Polo (dançarinos luba) e N’imba e Muiemba (tocadores de xilofones e de quissanjes). (UC/AD RAMD, 1944-1974; UC/AD GFAI, 1958-1961). A denominação e a organização dos Grupos Folclóricos iam sendo reformuladas ao longo do tempo e consoante as Festas em que participavam.



pela circuncisão dos rapazes iniciados (os neófitos designados *tundandji*). Durante este procedimento, estes rapazes permanecem em retiro durante vários meses longe da sua família, aprendendo os ensinamentos da sua cultura e as regras de conduta através de canções, de danças, de contos, de provérbios, de técnicas de sobrevivência e apetência sociais, e que no regresso à aldeia cantam e dançam para celebrarem a sua inserção na vida adulta (Guerra-Marques, 2012: 145; 2017: 90-91).

Da mesma forma, também as canções originárias de contextos rituais e festivos da aldeia foram transformadas em representações de uma ‘autenticidade indígena’ idealizada pelo museu. Entre os vários ritmos e cadências musicais que caracterizam a música popular e as danças de origem *bantu*, o ritmo marcado por percussão era a modalidade privilegiada pelo museu.<sup>83</sup> Daí o destaque para as danças de roda dos Tuckwe, em particular para as danças executadas com tambores nas grandes festas de ‘batuque’, salientando-se a preferência do museu pela dança Ciyanda, e que originou o Grupo Chianda. Este grupo exibia, à semelhança das outras danças de roda, música interpretada com percussão e dançada por homens e mulheres em redor dos ‘tocadores’ que, só podendo ser homens, se colocam no centro da roda (Bastin, 1992: 39). (Fig. 5)

A dança Ciyanda faz igualmente parte das *wino wa tundandji* [danças dos rapazes iniciados] que os rapazes circuncisados aprendem e apresentam na cerimónia da saída da Mukanda, em conjunto com a dança Cisela. A partir dessas danças e canções o museu organizou o Grupo Tundanjes (ou Mucanda) e o Grupo Chissela. (Fig. 6) As danças Ciyanda são também interpretadas pelos mascarados *akixi* (plural de *mukixi*) que dançam. Estes bailarinos profissionais são homens que envergam um fato de malha (*civuvu*) e uma máscara facial que pode ter várias funções: sagradas, rituais ou de dança (recreativas, comemorativas ou cénicas), sendo desta forma que é representado e evocado o poder dos ancestrais e/ou seres sobrenaturais, também designados de *akixi* (Bastin, 2010: 35; Guerra-Marques, 2012: 132, 144).<sup>84</sup> As danças dos *akixi* assumem os nomes do *mukixi* respetivo (Pwo, Katoyo e Ngulu) derivando nas *wino wa* Pwo, *wino wa* Katoyo e *wino wa* Ngulu (Bastin, 1992: 33, 36-39). Com efeito, essas danças e canções interpretadas pelos vários *akixi* integravam o Grupo Akíxi (Aquíxi ou Aquiche). (Fig.7)

<sup>83</sup> Este assunto vai ser aprofundado na Secção 3.2.2. do capítulo 3.

<sup>84</sup> Para um estudo detalhado sobre os *akixi* ver Lima (1967) e Guerra-Marques (2006, 2012, 2017).



**Figura 5 - Grupo "Chianda"** [Ao fundo, no centro da imagem, é visível o leão Thambwé em frente a outro leão, que simbolizam os guardiões da Aldeia]. 1952



**Figura 6 - Visita de Mrs. Ryan – assistindo a uma festa no Terreiro Folclórico.** 1954



**Figura 7** - Visita do Sr. Dr. Banha da Silva – no Terreiro Folclórico. [Visita enquadrada na viagem ao Ultramar do representante da Agência Geral das Colónias. Na imagem, ao lado direito do *mukixi*, Banha da Silva conversa com José Redinha] 1954

Em relação às músicas e às danças, convém, em linhas gerais, apresentar as principais características que podem ser ilustrativas da música popular de feição tradicional das sociedades *bantu*, nomeadamente dos Tucokwe do leste angolano rural, urbano ou semi-urbano. Trata-se de uma expressão cultural que frequentemente conjuga dança, canto, poesia e oratura (contos, provérbios, mitos); a sua produção e os seus significados são recriados tendo em conta o contexto vivido, quem interpreta e para quem é executada; usa uma linguagem codificada vincada pela língua e pelo corpo; participa e acompanha o ato de contar histórias; é evocada durante as tarefas laborais, em rituais, em cerimónias culturais, em práticas religiosas, de adivinhação, de cura e de feitiçaria, como também em celebrações festivas (Janmart *et al*, 1961 e 1967; Redinha 1988; Bastin, 1992; Jordán, 1998; Guerra-Marques, 2006, 2012, 2017; Kubik, 2010).

Em consequência disso, a organização das performances dos Grupos Folclóricos afigurou-se uma tarefa complicada para o museu, tendo exigido a padronização dos espetáculos ao nível do tempo de exibição e dos conteúdos a apresentar. Assim, também se disciplinou a improvisação das canções e das danças, naturalmente feita nos contextos de origem em função de diferentes intérpretes, audiências, experiências, espaços e contextos. A partir do ano de 1946, o diretor dos Serviços Culturais da empresa, Júlio de Vilhena, estipula que as Festas Folclóricas sejam enquadradas em “programas” que estabelecem festas “de pequeno e médio espectáculo” onde se destaca o cuidado rigoroso com a iluminação e com o vestuário dos intérpretes e da audiência, por exemplo chamando a atenção para a “Ausência completa, na assistência visível, de indivíduos vestidos à europeia.” [sublinhado no original, a lâpiz azul] (UC/AD, RMMD junho, 1946: 2).

Como interpreta Nuno Porto, a padronização das Festas visou transformar a corporalidade do Outro num “corpo social dócil” (2009: 435), criando sujeitos na forma de recipientes passivos das ações do processo da colonização. Porém, não obstante o desejo de retratar a Aldeia do Museu enquanto espaço fiel de uma ‘Vida Indígena’ genuína, a imprevisibilidade comportamental dos Grupos e da audiência de *indígenas*, acabariam por desarticular a autoridade do museu ao expressarem a música e a dança nos moldes em que a praticavam no seu dia-a-dia no contexto das aldeias, o que terá motivado a necessidade da padronização. Nas palavras de José Redinha, “[...] entre eles o tempo não conta, e números há que deixando-os à vontade tanto poderiam demorar uma hora como um dia. Alguns mesmo ocupam entre eles, por vezes, o espaço duma semana” (UC/AD, RAMD, 1945: 6).

Para além do espaço do Terreiro de Folclore, as Festas podiam realizar-se nos restantes centros urbanos da área da Concessão ou no seio das aldeias, sempre que os sobas assim o solicitassem (UC/AD, RMMD, março, 1953: 4). Em virtude da exclusividade atribuída à Companhia para explorar a área concessionada, o desenvolvimento de atividades culturais e científicas no Distrito da Lunda acaba por ficar confinado à ação da empresa. Nesse sentido, era frequente o museu organizar, igualmente, Festas Folclóricas noutros centros urbanos fora da Concessão, como por exemplo na capital do Distrito da Lunda, a então Vila Henrique de Carvalho (Saurimo), como também noutros Distritos onde os Grupos Folclóricos se deslocavam a convite dos Governadores. Nessas situações, o museu contava uma vez mais

com o apoio de Pinho Silva no acompanhamento e auxílio dos Grupos.<sup>85</sup> A quantidade anual de exibições nunca foi constante, tendo em conta que as Festas, segundo José Redinha, sempre apresentaram “altos e baixos” (UC/AD, RAMD, 1952: 17), variando em função do número de músicos e bailarinos/as disponíveis, do número de visitantes do museu, das condições meteorológicas e dos eventos festivos onde o museu se envolvesse (UC/AD, RAMD 1944-1974).<sup>86</sup>

Através do festivo, do popular, do divertimento, da alegria, estas festas pretendem ser o marco do sucesso da colonização na Lunda, e a ação cultural do museu o símbolo da exceção da política colonial da Companhia em Angola, onde se cria a ilusão de que os negros africanos não são apenas uma força de exploração laboral (Porto, 2009: 130). Porém, essa imagem é construída através de uma representação racializada entre brancos e negros, construída através, simultaneamente, de uma hierarquização entre civilizações e da narrativa da convivialidade sã entre negros e brancos, sem que isso implicasse uma miscigenação evocada na doutrina luso-tropical de Freyre. Aludindo à ‘missão civilizadora’ e ao princípio de uma assimilação gradual do estádio ‘primitivo’ a ‘civilizado’<sup>87</sup>, aliás, não divergente do âmag da política ultramarina do Estado português (idem: 519-520), a Companhia não só vai cristalizando as culturas angolanas num tempo e espaço paralelo, não coincidente, ao processo colonial, como vai mascarando as experiências de subalternidade dos/das africanos/as que eram marcadas, essencialmente, pela sua participação quotidiana forçada enquanto trabalhadores e trabalhadoras na ordem capitalista moderna colonial.

Esse processo torna-se mais acentuado no momento em que a Companhia organiza

---

<sup>85</sup> UC/AD, RAMD 1948, 1959, 1962, 1966; MRFM, Pasta 84J.5f (1ª): telegrama da Sede para o Dundo, de 09/03/1959.

<sup>86</sup> Na documentação consultada nem sempre consta informação que indique exatamente o número anual das exibições, pelo que se constata que a sua frequência foi oscilando ao longo do tempo da seguinte forma: 1944 (três), 1945 (três), 1950-1954 e 1956-1958 (s/informação; pelo menos uma anualmente), 1955 (duas), 1959 (sete), 1960 (cinco), 1961 (três), 1962 (seis), 1963 (cinco), 1964 (nove), 1965 (quatro), 1966 (três), 1967 (uma), 1968 (nenhuma), 1969 (nenhuma), 1970 (cinco), 1971 (duas), 1974 (quatro). (UC/AD, RAMD, 1944-1974; GFAI, 1951-1961).

<sup>87</sup> A posição de Ernesto de Vilhena em relação ao luso-tropicalismo vai ser abordada com maior detalhe na secção 2.1.1. do capítulo seguinte.

um conjunto de festividades de celebração do valor moral do trabalho prestado pelos trabalhadores (contratados e voluntários) ao serviço da Companhia. Refiro-me às festas do ciclo da Grande Festa Anual Indígena que ocorreram de 1950 a 1963, especialmente dedicadas a homenagear os homens trabalhadores da Companhia. Perante a lógica estatal de um só Portugal ‘do Minho a Timor’ emergente num contexto internacional anticolonial, também a Companhia vai reforçando o seu papel cada vez mais relevante no ‘colonialismo de bem-estar e de inevitabilidade’ legitimado pelo trabalho assalariado que, em substituição do trabalho escravo e a par da conversão ao cristianismo, se justifica publicamente como forma de melhorar as condições de vida das populações africanas (Jerónimo, 2010). Ou seja, “o trabalho, forçado ou não, transformou-se num mecanismo de punição da ociosidade e, assim sendo, um mecanismo de civilização. E a civilização [...] era igualmente inevitável” (Jerónimo, 2010: 155-156).

Este ciclo dedicado ao Trabalho, designado a partir de 1961 (com o fim do Estatuto de Indigenato) como Grande Festa Anual do Trabalhador, ocorria anualmente entre agosto e setembro e era organizado por uma Comissão que contava com a participação do museu, do Serviço de Minas, da Secção de Propaganda e Assistência à Mão de Obra Indígena (SPAMOI), da Secção de Trabalho Indígena e da Concessão do Dundo, assim como de todos os Sobas convocados pela Companhia para que prestassem apoio à participação dos homens das suas aldeias. A Grande Festa Anual Indígena repartia-se pela Festa Desportiva Indígena, pela Festa da Melhor Aldeia e pela Festa Grande.<sup>88</sup> É durante esses eventos que atuava a Banda de Música (uma banda filarmónica constituída pelos homens trabalhadores), o Orfeão dos Trabalhadores e a Classe de Ginástica da Escola do Indígena. Também, Pinho Silva, para lá de chefiar a Missão de Recolha, auxiliava na montagem do equipamento sonoro destas festas e na gravação das canções exibidas pelos Grupos, como também ia reproduzindo os discos nos altifalantes desses eventos. (Fig. 8)

---

<sup>88</sup> Cada uma destas festividades foi analisada em detalhe no âmbito da investigação doutoral de Nuno Porto (ver Porto, 2009: 457-498).



**Figura 8** - *A Missão de Folclore Musical em acção.*  
[Destaque para Pinho Silva e população] 1951

Sucintamente, a Festa Desportiva consistia numa série de eliminatórias desportivas<sup>89</sup> onde competiam equipas constituídas por homens trabalhadores e lideradas por um encarregado (empregado, branco) em representação dos quatro principais centros urbanos da Zona de Explorações e que consistiam, também, em quatro grupos mineiros: Dundo, Malúdi, Andrada e Cassanguídi. Todos os participantes eram dispensados dos respetivos serviços e transportados, alojados, alimentados e premiados.<sup>90</sup> A Festa da Melhor Aldeia premiava o aldeamento construído pela Companhia mais fiel às diretrizes impostas pela Secção de Propaganda e Assistência à Mão-de-obra Indígena – SPAMOI – no que se refere a condições de habitabilidade e salubridade (de higiene, de manutenção, de arborização), promovendo “uma al-

<sup>89</sup> As provas que realizavam incluíam práticas desportivas de raízes europeias e outras que foram adaptadas ao ‘modo de vida indígena’: corrida (100m, 110m, 1000m, 3000m, estafeta 4x100m, estafeta 4x300m), lançamento (do peso, do dardo, de terra) e saltos (em altura e em comprimento) (Porto, 2009: 460).

<sup>90</sup> Todos os concorrentes da prova Final que tinha lugar em Andrada recebiam como “prémio geral” um prato de alumínio, e os quatro lugares do pódio recebiam roupa: sobretudo, casaco, camisa, calça (Porto, 2009: 463).

ternativa possível aos nativos destrribalizados [...]” (Porto, 2009: 465-466).<sup>91</sup> A Festa Grande fechava o ciclo, tendo como ponto alto o dia de domingo da última semana e que era celebrado no Dundo. Esse dia estruturava-se em momentos simbólicos que decorriam de manhã até à madrugada do dia seguinte: hastear solene da Bandeira Nacional, Missa Campal, visita ao Museu do Dundo, distribuição de medalhas e prémios pecuniários aos trabalhadores em funções na Companhia há mais de 10 anos, ou seja, àqueles que residiam na região já como trabalhadores ‘voluntários’. Essa homenagem ocorria no recinto do Terreiro de Folclore.

A Festa Folclórica na noite da Festa Grande incluía a exibição dos Grupos Folclóricos, bem como uma grande festa que se prolongava pela madrugada do dia seguinte, na qual se distribuía vinho e carne de duas a três dezenas de bois abatidos e assados no espeto para a receção dos milhares de convidados *indígenas*, entre os quais trabalhadores e Sobas, e dos empregados da Companhia (Porto, 2009: 489-491). De salientar o facto de ocorrer durante esse evento a oferta de ‘gratificações’ aos Sobas que participaram ativamente na angariação e manutenção dos Grupos Folclóricos durante o ano respetivo (idem: 493).

A matriz educativa e civilizadora destes eventos festivos visava, assim, instituir um sentido de hegemonia política e cultural, aliás, sendo subsidiária do que o Estado Novo vinha fazendo com as tradições populares na metrópole. É através da ação propagandística do Secretariado de Propaganda Nacional/Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (SPN/SNI)<sup>92</sup> que em 1938 é criado o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal – sendo daí que deriva o nome da Festa da Melhor Aldeia – e, a par de várias exposições e espetáculos de arte, danças e músicas populares, cria também a companhia de dança de âmbito folclórico, Bailados Verde Gaio (Alves, 2007: 4). Essa ação política e cultural celebratória da Nação operava, também, ao nível do desporto enquanto parte integrante da cultura popular, visível, por exemplo, nas demonstrações públicas de atividades gimnodesportivas e nas exibições da Mocidade Portuguesa, sendo a partir da década de 1950 que

<sup>91</sup> Como recompensa, o Soba recebia, para além de um prémio pessoal, um boi para ser consumido pela aldeia, e um “mastro simbólico” com a figura de um boi (Porto, 2009: 466).

<sup>92</sup> Ao longo do próximo capítulo discute-se com maior detalhe a atuação deste organismo, doravante designado SNI de acordo com a abreviatura adotada em 1945.



essas práticas desportivas se estendem ao espaço ultramarino (Melo, 2016: 408).

É nessa altura que se salientam, igualmente, os trânsitos entre a metrópole e as colónias de clubes, de jogadores<sup>93</sup>, a organização de jogos internacionais, de jogos de apostas múltiplas como o Totobola, e a criação de organismos e de eventos desportivos nas colónias (Melo e Bittencourt, 2013: 70-77). Intensificadas a partir do início das lutas de independência, essas práticas desportivas são usadas como estratégia de distração e educação dos jovens africanos e de propaganda ao poder do Império, em que o desporto é marco da eficácia da missão civilizadora e de uma “fraternidade lusófona” (idem:78), mascarando assim a ideologia racista do Estado português (Melo, 2016: 413). Em particular em Moçambique, em Lourenço Marques e nas periferias, o futebol serviu para resolver preocupações administrativas que receavam a crescente ‘destribalização’ e para legitimar o Império pelo recurso ao ideário assimilacionista, luso-tropical e integracionista pós-Segunda Guerra Mundial (Domingos, 2012: 81-93). Como averiguou Nuno Domingos, o futebol foi instrumentalizado pelo governo colonial como ferramenta de “gestão política e social” (Domingos, 2012: 91). Primeiramente jogado entre europeus e interdito aos moçambicanos, a partir da década de 1950 os jogos e as associações de futebol passam a ter a participação das elites mestiças e dos *indígenas*, tendo ocorrido a integração de jogadores moçambicanos em clubes metropolitanos (idem: 92).

As políticas coloniais adotadas pela Companhia no âmbito do desporto e do folclore musical têm a particularidade de articularem o lúdico com o educativo, porém, levando a cabo a teoria assimilacionista numa rígida hierarquia racial que não é deliberadamente mascarada pela retórica da mestiçagem como acontece com a política propagandística do Estado Novo. Essa cultura colonial declaradamente racista era visível, por exemplo, na conceção de atividades desportivas e lúdicas exclusivas para a comunidade branca e para a comunidade negra, no facto de os empregados (brancos) serem os treinadores/ encarregados dos trabalhadores (negros) que, por sua vez, desempenhavam atividades desportivas adaptadas à sua condição de subalterno e de ‘incivilizado’, tal como o lançamento de terra feito com a pá do trabalho mineiro ou com a azagaia (lança), e o tiro ao alvo feito

<sup>93</sup> No caso do futebol, destacam-se os moçambicanos Eusébio e Mário Coluna, e o angolano José Águas (Melo e Bittencourt, 2013: 78).

com arco e flecha (Henriques, 1999: 256; Porto, 2009: 203, 465).

Nesse sentido, na Concessão todos os espetáculos folclóricos, e as eliminatórias e exibições desportivas tinham como objetivo pragmático incutir nos trabalhadores valores e hábitos mentais específicos de um sujeito ‘bom colonizado’, ‘bom trabalhador’ e ‘bom negro’, isto é, obediente e subalterno, consolidando o regime racista e extractivista da Companhia. Portanto, “Não basta apenas trabalhar: há que fazê-lo com assiduidade, continuidade e dedicação; com submissão face às necessidades da Companhia; com resignação perante o ‘voluntariado’ coercivo” (Porto, 2009: 487). Por um lado, a distinção e a identificação de quem seria o “nativo dócil” é visível na Festa Grande, no momento da homenagem aos trabalhadores da região ou que se fixaram entretanto, os ‘voluntários’, excluindo desse reconhecimento os trabalhadores contratados recrutados coercivamente em regiões distantes das minas e que, por questões legais, nunca poderiam alcançar os 10 anos na empresa como ‘contratados’ (idem: 485). Essa poderia ser uma estratégia para fixar esses trabalhadores na região, contribuindo para a estabilização da ‘mão-de-obra indígena’. Por outro lado, trata-se de evidenciar publicamente um dos resultados do esforço da Companhia, exibindo nas Festas Folclóricas a cultura pré-colonial que o museu ‘salvou’ e devolveu aos/às *indígenas* da Lunda através dos valores do colonialismo: o progresso, o trabalho e a civilização (idem: 495).

Na verdade, esses eventos visavam, acima de tudo, como nota Nuno Porto, incutir nos empregados e nos trabalhadores da Concessão um sentido específico de uma identidade corporativa e de uma identidade nacional (idem: 465). Nesse sentido, a celebração folclórica do trabalho industrial, ao mostrar um *indígena* destituído de agência e refém do esforço civilizacional do ‘branco’, celebra e incentiva o dever de obediência dos *indígenas* à Nação portuguesa, fortalecendo a identidade do colonizador por contraste à do colonizado. A nota datilografada na capa de um dos relatórios da Grande Festa Anual Indígena, é sinónimo disso mesmo: “Portugal, ainda quando a Europa não pensava nos povos distantes dela, tratou de descobrir terras e populações estranhas, com os fins superiores de civilização, colocados acima dos seus desígnios políticos e comerciais.”<sup>94</sup> (UC/AD, GFAI, 1951). Nas pa-

---

<sup>94</sup> Trata-se de uma citação retirada do decreto nº 16199 do Código do Trabalho Indígena de 1928.

lavras de Valentin Mudimbe: “o africano tornou-se não apenas o Outro que é tudo excepto eu, mas antes a chave que, nas suas imensas diferenças, especifica a identidade do Mesmo” (Mudimbe, 1988: 12).

Assim envolta em ambiguidades, a representação europeia de uma África exótica e tribal serve para expor o exercício da dominação portuguesa. Em primeiro lugar, a esteticização das Festas representa um sujeito africano como objeto de uma romantização e exotização que, como sugere Mudimbe (1988: 69) o visibiliza apenas como autor de ‘tradições’, sendo assim o autor da sua exclusão do processo colonial moderno. Em segundo lugar, e com efeito, é dessa forma que esse sujeito é integrado e pacificado como sujeito colaborante ‘no mundo ‘moderno’, na ‘civilização’ e no meio urbano. Em terceiro lugar, essa descontemporaneização de que os africanos são alvo faz deles “simultaneamente, autores e actores. E também interessados espectadores, dado o enlevo com que se vêem e escutam a si próprios, ao reviverem os seus espectáculos tradicionais – marcados pelo melodrama exótico da África primitiva” (UC/AD, RMMD, fevereiro, 1951: 3-4).

Passados quatro anos desde o início da regulamentação dos programas das Festas no Terreiro do Folclore, José Redinha já constatava com satisfação o “equilíbrio natural” das Festas Folclóricas e sintetiza o que terá levado a isso: a “educação da massa indígena” e “a adaptação dos grupos e artistas a encetarem os seus números sem as delongas que lhes são habituais” (UC/AD, RAMD, 1950: 9). E conclui com satisfação:

*As Festas Folclóricas, pode afirmar-se, são hoje para os próprios executantes, mais distracção do que trabalho. Isto é, sem dúvida nenhuma, muito apreciável, e compensador do insano trabalho que a organização do folclore e busca do seu equilíbrio estável exigiu, desde o início ate hoje. [...] Como resultado deste equilíbrio, um facto muito interessante podemos registar: o dos indígenas comparecerem já, nas festas folclóricas, quer artistas, grupos ou povo, com verdadeiro interesse. (UC/AD, RAMD, 1950: 9)*

Também, a própria decoração do Terreiro de Folclore (a nível cénico e de materiais usados) era fruto de um esforço em proporcionar aos/às *indígenas* um ambiente que lhes fosse prazeroso e familiar. A ideia seria incutir neles não só a sensação de que

a sua participação não seria obrigatória e de que fazia parte das suas rotinas quotidianas, mas também de ser capaz de, numa espécie de sentido de pertença identitária a um grupo, “de despertar nos indígenas emoções tradicionais e a ideia bem marcada que a Festa é deles, por eles e para eles (UC/AD, RMMD, agosto, 1951: 2).

Como parte integrante desse processo perverso de controlo, auxiliado pelo idioma do Trabalho e do Folclore, em 1950 José Redinha sugere um Prémio de Folclore de forma a recompensar os elementos dos Grupos não só com alimentação e tabaco, mas também com dinheiro e vestuário/adereços (modernos e tradicionais) (UC/AD, RAMD, 1950). Essa sua sugestão vem oficializar uma prática de boas relações com a “massa indígena” que já vinha sendo feita. Ernesto de Vilhena tinha considerado crucial no bom desempenho da ação colonizadora da Companhia, segundo o qual a “aproximação e convívio íntimo devemos desenvolver por todos os processos incluindo lembranças, prémios, etc.”<sup>95</sup>

Assim, o Folclore tanto é representado pelo museu como divertimento/distração/lazer como é estimulado de forma dissimulada junto das comunidades de *indígenas* como uma prática laboral, ou seja, como um dever. Aliás, como já referido a propósito dos ensaios dos Grupos Folclóricos, as próprias atividades do Folclore Musical funcionavam para a Companhia como um trabalho remunerado que combatia a perigosidade do ócio na vida dos trabalhadores e das suas famílias. Como ressalva Nuno Porto, o Folclore constitui-se, assim, como “mais uma atividade económica” da Companhia, na medida em que se estabelece em relações de natureza laboral ao criar novos *indígenas* assalariados, sendo precisamente aí que vai mantendo a participação idealmente ‘voluntária’ e ‘desinteressada’ dos negros africanos para, acima de tudo, garantir a continuidade do Folclore nos moldes estipulados pelo museu (Porto, 2009: 442). Dessa forma, o controlo do Outro através do idioma do Folclore parece ganhar uma dimensão absoluta, até porque é no espaço do Folclore que, ao contrário das outras atividades laborais da empresa, “a participação dos sujeitos nos mecanismos da sua sujeição é feita sem coerção física” (idem).

O campo do Folclore Nativo consistiu, pois, numa ferramenta de objetificação cultural ao funcionar “como um dispositivo panóptico dedicado à monitorização da

---

<sup>95</sup> UC/AD, Telegrama de 29/04/46 arquivado no RMMD, abril (1953: 4).

alteridade cultural” (Porto, 2009: 450). A exibição do Outro feita através da Aldeia do Museu, dos Grupos Folclóricos e das Festas Folclóricas vem enaltecer a relação imbricada entre poder e saber, na aceção foucaultiana, e entre classe e raça, não só patente no leme ‘conhecer para colonizar’, mas também no exercício de uma vigilância omnipresente exercida sob os colonizados transformados, neste caso, em ‘curiosidade etnográfica’ e em recurso humano passível de ser explorado pelas lógicas do sistema capitalista colonial moderno. Para tal, a sua fácil identificação resultaria de uma estratégia de tradução cultural assente no reforço das dicotomias que separam no tempo e no espaço colonizadores de colonizados, os europeus dos africanos, os brancos dos negros, a Civilização da não-civilização, dando corpo a um processo onde as Nações imperiais se iam imaginando como o centro do seu Império.

Todavia, apesar do exercício ardiloso da dominação colonial desejar ser hegemónico, é importante notar que, para além da necessidade constante de vigilância de um Outro não passivo à reificação colonial, também os próprios *indígenas* pareciam ter a perfeita noção de que as atividades do Folclore Musical não passavam de mais um trabalho imposto pela Companhia. Como assinala Ernesto de Vilhena a respeito do ‘método direto’ de preservação das ‘tradições indígenas’, e que apresenta numa carta dirigida ao IFMC em Londres: “O nativo está, assim, tão acostumado com a ação do Museu no que respeita ao seu folclore que, por analogia com os outros serviços da empresa [...], o designa por “Serviço das Canções””.<sup>96</sup>

Ou seja, apesar de todos os esforços do museu em levar a cabo pelo Folclore uma ação colonial de dimensão panóptica – em que fosse possível exercer poder sobre o Outro sem que este, recetáculo passivo da sua subalternização, desse conta (como Redinha sugeria em 1949) – essa política de controlo estaria longe de ser inquestionável e absoluta. Até porque o sucesso de um regime que ambiciona ser hegemónico depende de sucessivas ações subversivas que exijam, por sua vez, o constante reforço das políticas de controlo (Chauí, 1994: 23; Dirks, 1995: 7; Chatterjee, 2000: 14; O’Hanlon 2000: 104-106). A perceção do Folclore pelos africanos como um “serviço” equivalente, por exemplo, ao trabalho nas minas e nas lavras, mostra a consciencialização de relações profundamente hierarquizadas e de um sentido de imposição e obrigatoriedade em aderir ao Folclore, mesmo que se tratasse de um

---

<sup>96</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1°): carta G.218/54 de 05/07/1954, p.3

serviço em que os e as *indígenas* gostassem de participar, e onde as ordens do agente colonizador não se fizessem impor pela violência física. Esta questão pode abrir outras possibilidades interpretativas da folclorização colonial hegemónica, nomeadamente considerando as fissuras da dimensão panóptica da folclorização, onde cabem, por exemplo, as negociações da Companhia com a contemporaneidade e os vários mecanismos de autonomia de ação dos sujeitos supostamente ‘passivos’, ‘primitivos’ e ‘folclóricos’, bem como possíveis apropriações dos/das *indígenas* desses espaços de encontros coloniais.

Nesse sentido, é importante analisar o envolvimento das populações africanas no “Serviço das Canções” e como foi sendo gerido pela Companhia, e que volta a ter particular relevo no momento em que os africanos se tornam consumidores das suas próprias canções que foram, entretanto, convertidas em disco.

#### 1.4.3. A venda de discos a *indígenas*

Ao longo das campanhas de recolha, Pinho Silva vinha constatando o interesse demonstrado pelos/as *indígenas* em ouvirem os discos gravados com as canções (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 4). Também o escritor José Osório de Oliveira, quando dos seus trabalhos de propaganda do museu em 1954, no Congresso Internacional de Folclore em São Paulo, no Brasil, menciona que:

*A prova do interesse dos indígenas pela sua própria música está no facto de um Soba, ou Sobeta, ir de muito longe procurar o «Branco do Serviço das Cantigas» (Pinho Silva) para pedir que lhe cedesse um disco «do Choco» (do povo Quioco), propondo-lhe, em troca, um cabrito, de avultado valor na região. (Oliveira, 1954b: 72)*

O desejo expresso de *indígenas* em adquirirem os discos e em negociarem com o agente colonizador foi, ao longo do tempo, sendo enquadrado pela Companhia na sua política colonial de educação e de disciplina onde as canções gravadas passam a servir à domesticação de gostos, de tempos e de racionalidades. Nesse sentido, as canções gravadas não eram apenas difundidas nos eventos festivos, mas também vinham servindo como pano de fundo aos filmes/documentários importados das metrópoles europeias, e também filmados pelo museu, exibidos nas sessões ambulantes de Cinema para Indígenas (ou Cinema Ambulante) nas aldeias da região do

Dundo.<sup>97</sup> Esse trabalho de sonorização feito quer ao nível da banda sonora, quer ao nível de dobragens para a língua *cokwe*, era assegurado por Pinho Silva em colaboração com o Laboratório Fotográfico do museu. Estas sessões de cinema ambulante decorreram entre 1951 e 1971, inicialmente a cargo do Capelão da Companhia e, a partir de 1955, pela responsabilidade da SPAMOI. Estas sessões de cinema, à semelhança das festividades, eram organizadas pela Companhia como propaganda da ‘missão civilizadora’ da empresa. Visando abstrair os/as *indígenas* de comportamentos dissidentes, era esperado que estes filmes incutissem um sentimento de identidade nacional portuguesa e a noção da atitude benfeitora da empresa em levar a educação, a saúde e o progresso à Lunda (Porto e Valentim, 2015: 501-502).

Contudo, é importante salientar que a venda de discos para *indígenas* emerge num contexto de uma crescente instabilidade, insegurança e medo sentidos pela Companhia em virtude das “manifestações colectivas de criados em Dundo, Cassanguídi e Andrada, em 1954”, onde os trabalhadores ‘voluntários’ reivindicavam melhores condições de trabalho nas casas dos empregados, o que levaria passados dois anos ao reforço do sistema de segurança da Companhia<sup>98</sup>. Essas situações de contestação precederam o aumento dos salários que viria a ser consumado no ano de 1955, o que, por sua vez, estaria na origem da venda dos discos aos assalariados que tivessem conseguido comprar grafonolas e desejassem, assim, ouvir música.

Em 1955, a Companhia começa a organizar a venda dos discos para *indígenas* a ter lugar nos Postos de Compra e Venda – PCV – e nos Armazéns da empresa. Como explica o Diretor Geral, Rolando Sucena de Sousa, a Ernesto de Vilhena, a ideia seria vender “discos fonográficos destinados aos indígenas evoluídos e também aos assimilados que possuem grafonola”, especialmente “aos indígenas com salários já altos [...] com vista à criação de novas necessidades e, conseqüentemente, a uma cada vez maior estabilidade no trabalho; do mesmo passo se evitará, supomos, a fuga de numerário para outras fontes de abastecimento (especialmente o Congo

<sup>97</sup> Por noite eram exibidos 2 a 3 filmes durante 1h 30m (UC/AD, RAMD, 1955: 43), tais como *Porto Cidade Invicta*, *Fauna Africana*, *Dom Quixote* [desenhos animados coloridos], *Assistência nas Maternidades da Diamang*, *Procissão da Nossa Senhora da Conceição*, *O Chimpanzé Bombeiro*, *Ben Hur no fosso dos leões*, *Os Descobrimentos Henriquinos*, *Marchas Populares de Lisboa* (UC/AD, NFM, Vol III, NR, n. 193, 1965).

<sup>98</sup> UC/AD, SID, cx. 32, DGL, Correspondência Sede-Dundo, 1929-1966: Informação nº2-SR-56 de 23/03/1956, p.1

Belga).<sup>99</sup> Sucena de Sousa propõe a venda das “gravações do folclore local, não só por elas certamente muito agradarem aos possíveis compradores, como também por constituírem um meio eficaz de evitar o abastardamento das mais características manifestações folclóricas da região.”<sup>100</sup>

A possibilidade e o desejo demonstrado pelos *indígenas* assalariados em comprarem bens, nomeadamente grafonolas e discos, resultou também na “aquisição de objectos de certo valor e de reconhecida utilidade – até aqui nunca vendidos nas lojas da Companhia, ou só muito esporadicamente [...]”, como bicicletas, mobiliário, utensílios de uso doméstico e têxteis, como os *panos*. Mais à frente especifica: “Escusado será acrescentar que um dos factores que concorreram para estas disposições foi o aumento do poder de compra da generalidade da mão-de-obra derivado da recente melhoria de salários.”<sup>101</sup> Uma vez que em junho ainda não tinham procedido à venda dos discos, essas crescentes “disposições” expressas pelos trabalhadores levariam Sucena de Sousa a insistir na urgência em “satisfazer sem mais demora os instantes pedidos dos interessados que compraram grafonolas, ou desejam comprar, e não dispõem de discos”, achando por isso “conveniente obter com rapidez uma primeira remessa de 500 discos de música portuguesa [...]”<sup>102</sup> Nesse mesmo mês, Pinho Silva dá a ouvir alguns dos discos gravados durante a “inauguração dos novos armazéns de vendas a *indígenas*”, indicando que “os indígenas pretenderam comprar os respectivos discos. Vem a propósito informar que continuamos a ser assediados com insistentes pedidos de cedência de discos, pelos indígenas da região que nos querem dar as mais variadas retribuições”.<sup>103</sup>

Com o auxílio de Pinho Silva, em agosto de 1956 Júlio de Vilhena conclui a seleção de discos para serem editados e vendidos.<sup>104</sup> Foram selecionadas canções dos Tuckowe, Bena-Lulua e Luba coletadas na área das explorações mineiras e na zona

<sup>99</sup> UC / AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta n.º184-Forns/55, 10/02/1955, p.1

<sup>100</sup> Idem, [sublinhado no original, a lápis azul]

<sup>101</sup> Idem, [sublinhados no original, a lápis azul]

<sup>102</sup> UC / AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta s/ref, 27/06/1955, [sublinhados no original, a lápis azul]

<sup>103</sup> UC / AD, FML NM, Vol I: NR 45, 28/06/1955, p.3

<sup>104</sup> UC / AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta G.207/56, 10/08/1956



do Dundo, durante a terceira e quarta campanhas de recolha da Missão, de 1951 a 1953.<sup>105</sup> São canções originalmente gravadas em disco de acetato e que correspondem ao designado Fundo Antigo, e que contrasta com as gravações feitas a partir de 1954 diretamente em fita magnética, que por isso têm uma qualidade de som superior. Recorrendo à mesma fábrica onde procediam aos trabalhos de conversão dos discos da Missão, a fábrica Columbia em San Sebastian em Espanha, Ernesto de Vilhena faz o pedido de conversão de matrizes para discos de 7 polegadas com 45 rpm<sup>106</sup>, correspondendo a discos de acetato com dimensões menores aos discos de 12 polegadas com 78 rpm reservados ao arquivo sonoro do museu e às ofertas a institutos científicos e culturais.<sup>107</sup> A venda de discos a *indígenas* começa a partir de 31 de janeiro de 1958, só depois de verificarem a qualidade e o estado físico dos discos recebidos. De salientar que Pinho Silva comenta que se esses discos fossem destinados a integrar as coleções musicais da Companhia, reproduzidas na Sala de Folclore Musical do museu e divulgadas a nível internacional como, note-se, ofertas e não bens comercializados, seriam por ele rejeitados, mas para vender aos *indígenas* satisfaziam.<sup>108</sup>

Note-se que a Sala de Folclore Musical, planeada em 1957, viria no ano seguinte a funcionar não apenas como um importante apoio logístico no Dundo para os trabalhos de coleta musical da Missão, mas também como um espaço privilegiado de propaganda do Folclore Musical. Era nesse espaço que se exibiam os instrumentos musicais e as fotografias obtidas durante as campanhas da Missão de Recolha, onde se podia consultar uma biblioteca exclusivamente dedicada à ‘música negra’, e onde se podia ouvir as bobinas e os discos das canções do Folclore Angolano gra-

<sup>105</sup> Foram selecionados 42 discos da coleção QUI (dos Tucokwe / “Quiocos”), 13 discos da coleção BEL (dos Bena-Lulua) e 12 discos da coleção BAL (dos Luba / “Baluba”), e cada coleção corresponde a discos com rótulos de cores diferentes: vermelho (QUI), azul-claro (BEL) e azul-escuro (BAL). Os discos são: QUI (discos n° 358-375, 416-445, 494-519, 608-617), BEL (discos n° 377-401, 595) e BAL (discos n° 402-406, 409-414, 544-556).

<sup>106</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta F.2879/56, 14/11/1956

<sup>107</sup> Foram encomendadas 100 cópias dos discos selecionados de cada coleção, perfazendo um total de 6700 discos pagos em dólares pela agência colaboradora da Companhia *Guaranty Trust Company of New York* em julho de 1957. A despesa foi de 4,505 dólares, e 0,20 centavos gastos em portes de envio. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta F.851/57, 18/03/1957; telegrama de 30/07/1957)

<sup>108</sup> *Idem*, carta 164-Forns/58, 04/02/1958

vado pela Missão. Essa Sala é, em conjunto com as outras salas expositivas, a mostra pública para o trabalho científico e civilizacional da Diamang e do museu, sendo que é para lá que são especialmente dirigidos os investigadores e musicólogos que visitam o museu e a quem são oferecidas coleções musicais. Mas esta Sala tem a particularidade de ser um símbolo evidente da ‘salvação’ da cultura imaterial africana – neste caso as sonoridades musicais ‘autênticas’ – num formato material, audível e móvel que a tecnologia ocidental possibilitou. Ou seja, como se pode ler no painel escrito por Ernesto de Vilhena e colocado numa das paredes desta sala: “Quem somos nós? Somos aqueles que sabendo que estão tirando da terra o melhor que ela possui, procuram criar nela o que possa substituí-lo”. (Fig. 9)



Figura 9 - Sala do Folclore Musical.1959

Não obstante a criação da Sala ter participado como um elemento importante no processo de folclorização, o acesso a este espaço estava vedado aos visitantes *indígenas*, à exceção do dia da celebração da Festa Grande que implicava o acesso aberto ao museu, e dos ‘notáveis’ ou dos Sobas que solicitassem a visita. Assim, os restan-

tes *indígenas* apenas poderiam ter acesso às gravações das suas canções através, fundamentalmente, da compra dos discos. Nesse sentido, a exclusão e a diferenciação social estava a ser materializada através de critérios técnicos de qualidade e de modos distintos de circulação e de consumo das coleções musicais.<sup>109</sup>

Como sintetiza José Redinha a propósito dos “trajes indígenas”: “criar hábitos e ambições em povos que não têm possibilidade de os satisfazer decentemente, é criar indesejáveis. Criar indesejáveis é preparar o campo social do indígena para toda a espécie de males, para eles e para nós” (UC/AD, RAMD, 1946: 32). Nessa lógica, a venda em vez da oferta ou do acesso pleno a discos a *indígenas* “evoluídos”, ‘civilizados’ ou ‘não-civilizados’, homens que, entretanto, tinham comprado grafonolas funcionaria, assim, como uma ferramenta de controlo comportamental, cultural e económico. Através da “criação de novas necessidades”, a Companhia procurava contornar os perigos de dissidência criados pelo próprio sistema colonialista, ao mesmo tempo que fortalecia as lógicas do sistema capitalista.<sup>110</sup>

Em particular, o controlo das ambições (adquirir bens, usufruir de maiores salários) sentidas pela nova classe de trabalhadores significaria um reforço da ordem colonial. Em primeiro lugar, pelo controlo do acesso a bens, e em segundo lugar, ou consequentemente, pela criação de determinados bens, formas de distração e gostos, em detrimento de outros potencialmente nefastos à disciplina social, como por exemplo ideias pró-independência com origem nas movimentações e revoltas então em curso no Congo Belga e difundidas pela rádio. Esse controlo iria contribuir, como indica Sucena de Sousa, para uma “maior estabilidade no trabalho”, isto é, montando um cerco ao trabalhador: teria de continuar a trabalhar (na Companhia) para poder satisfazer essas novas necessidades que adquiriria com dinheiro, o fruto do seu esforço laboral alcançado, preferencialmente, no seio da própria empresa.

Portanto, a categoria colonial do Folclore Musical Indígena entrelaça-se mais uma vez, e agora de forma bastante evidente, com o idioma do trabalho industrial através de critérios de tradição, raça, género, cultura e classe estipulados pela Compa-

---

<sup>109</sup> Essa questão vai ser retomada no próximo capítulo.

<sup>110</sup> De notar que também os designados *indígenas* ‘não-civilizados’ compravam bens, entre os quais discos, grafonolas, roupa e bicicletas, com o salário que recebiam durante o período do trabalho contratado nas minas da Companhia. Essa questão irá ser abordada ao longo do capítulo 5.

nhia, como também com o elemento caracterizante do que é moderno: o dinheiro. Acima de tudo, a crescente mão-de-obra assalariada, livre ou forçada, levou à vivência de uma nova categoria – o ‘tempo livre’ ou do ‘lazer’ – e a uma nova identidade de consumidor justaposta à de produtor vivida quer pelo “comum dos indígenas”, quer pelos *indígenas* ‘civilizados’.<sup>111</sup> Nesse sentido, a venda de discos a *indígenas* consistiu numa ação de dominação colonial que visou o controlo do corpo, do tempo e da mente do Outro, porém, de um Outro particular e crescentemente engajado no sistema colonial capitalista. Sobretudo, alguém com quem a Companhia se viu forçada a negociar para melhor exercer o seu domínio, tendo que considerar e/ou instrumentalizar, as subjetividades dos sujeitos que subalternizava: os seus desejos, os seus gostos, as suas ambições e a sua presença, ativa e incontornável, no processo colonial moderno. É isso que particularmente se nota, igualmente, ao nível do exercício colonial de representação, ao longo do tempo, das tradições ‘autênticas’ exibidas pelos Grupos Folclóricos do museu.

#### 1.4.4. A exibição de um “ritmo moderno num ambiente africano”<sup>112</sup>

Apesar de as recolhas sistematizadas da Missão estarem em curso desde 1950, o idealizado Folclore Musical mostrava-se cada vez mais difícil de organizar e exhibir. A par da dificuldade em recolher as ‘tradições autênticas’ do canto e da música que Pinho Silva vinha denunciando, era crescente a dificuldade de suscitar o interesse e a disponibilidade dos/as *indígenas* de integrar os Grupos para exibição na Aldeia do Museu. Em consequência disso, os Grupos Folclóricos vão sendo alvo de uma crescente monitorização e cuidado na região do Dundo.

Como forma de incentivo à participação de bailarinos/as e tocadores nos Grupos, para além da oferta e da venda de *panos*, a partir de 1958 o momento das “Remunerações e prémios de folclore” passa a ser efetuado no dia seguinte à respetiva Festa e não no fim do ano (UC/AD, RMMD, maio, 1958: 22). De acordo com José Redinha, tratava-se de uma medida a “adoptar-se para futuro, com rigor”, de forma a diminuir as “habituais reclamações” por parte dos Grupos Folclóricos e a promover “a satisfação dos indígenas” (idem), pelo que também a partir do ano de

<sup>111</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta n.º184-Forns/55, 10/02/1955, p.1

<sup>112</sup> UC/AD, (RMMD, Julho, 1973: 10)

1960 o museu passa a gratificar os encarregados de cada grupo (UC/AD, RAMD, 1967: 4). Em 1959, Acácio Videira informa que os Grupos Folclóricos continuam “sob contínua vigilância e apertada disciplina” (UC/AD, RAMD, 1959: 4).

Não obstante o esforço da empresa de monitorizar e de mobilizar os/as *indígenas* através de uma ação direta e indireta de propaganda, passados dois anos Acácio Videira comenta que “Vai-se acentuando entre os nativos da região, um certo desinteresse pelo folclore tradicional, impondo-se a este, as danças e cantares de ritmos modernos” (UC/AD, RAMD, 1961: 4). Como consequência, o museu não tem outra alternativa senão a de permitir a exibição de “ritmos modernos” nos próprios conteúdos programáticos dos Grupos Folclóricos. Apesar de interpretarem os mesmos repertórios das canções ditas ‘tradicionalis’, os ‘ritmos modernos’, executados maioritariamente entre as crianças e os mais jovens, exibiam diferentes cadências rítmicas e movimentos corporais. Dessa forma, essas exhibições não corresponderiam à idealizada ‘tradição’ ‘autêntica’, e usufruíam, sobretudo, de uma boa aceitação por parte do público em geral. Uma das primeiras exhibições ocorreu na festa de 29 de janeiro de 1960 em honra do general António Miguel Monteiro Libório, e onde “a grande novidade desta festa [...] consistiu na exibição de danças movimentadas, executadas por uma criança de 5 anos [...], que mereceu os elogios de Sua Exa o Comandante Militar” (UC/AD, RMMD, janeiro, 1960: 6).

Nesse mesmo ano, surge o Grupo Folclórico Calucuta, cujo nome advém da “dança moderna executada por quioscos” e que José Redinha tinha considerado, em 1947, um perigo para “o equilíbrio existencial da população indígena” (UC/AD, RMMD, abril, 1947: sn). Também, surge o Grupo designado Candoa, uma dança “de ritmo rápido, [...] do agrado da mocidade fogaosa, mas nada apreciada pelos velhos”.<sup>113</sup> A partir de 1960, esses ‘ritmos’ passam a integrar os ensaios dos Grupos para os programas da Festa Folclórica da Festa Grande e de outras exhibições ocorridas no Dundo ou em Saurimo (UC/AD, GFAI, 1960: 59). Tal como a performance organizada a pedido do Governador do Distrito da Lunda para receber em Saurimo o Secretário de Estado da Aeronáutica, Kaulza de Arriaga, no dia 15 de junho de 1962. O discurso de abertura da festa é elucidativo de uma narrativa que destoa com a rigorosa padronização e disciplina imposta pelo museu em 1950:

---

<sup>113</sup> UC/AD, MRFM, Pasta “Diversos”: “Fundo antigo QUIOCOS”, 23/08/1962, p.1

*Iniciou-se o espectáculo pelas 22 h e 20 minutos, que teve a duração de três quartos de hora. No final do programa e num feito espontâneo, os nativos (do folclore), em massa, exibiram-se por cerca de uma hora, em variadas danças de ritmo moderno, mostrando assim, num arrebatamento e à sua maneira a gratidão sentida pela forma afável e carinhosa como foram apreciados e aplaudidos todos os números do seu programa. (UC / AD, RMMD, junho, 1962: 12)*

*Terminado o espectáculo, Sua Exa o Secretário da Aeronáutica, mostrou-se encantado pela agradável exibição, elogiou a actuação dos grupos, a disciplina e confraternização entre os balubas, luluas, lundas e quiocos. O Sr. Governador falou a Sua Exa. do interesse e protecção que a Companhia de Diamantes de Angola dispensa ao folclore e outras artes da cultura étnica dos povos da Lunda, nomeadamente os quiocos. (idem: 28)*

Num contexto marcado pelo conflito armado iniciado em 1961 em Angola, e pela intensificação de conflitos interétnicos, nomeadamente, entre os povos Luba e Lulua no país vizinho desde a independência congolosa em 1960, este discurso revela que os *indígenas* (designados burocraticamente “nativos” após o fim do Indigenato em 1961) foram autorizados pelo museu a usufruírem de maior liberdade na execução das suas danças e canções. É dessa forma que o museu e a Companhia concebem um negro africano satisfeito com a ação colonizadora e, com efeito, um *indígena* disciplinado, obediente, pacificado e catalisador de boas relações políticas, institucionais e, acima de tudo, interétnicas e raciais na Concessão. Assim, a possibilidade dada aos e às *indígenas* de expressarem a sua cultura nos seus próprios termos e dinâmicas vai sendo uma constante ao longo das exposições folclóricas, onde no final de cada atuação os grupos passam a exhibir “danças modernas e a seu gosto, prolongando-se estas até próximo da meia-noite” (UC / AD, RMMD, abril, 1963: 11). Em 1973, quando do 56º aniversário da Diamang a 14 de outubro, ocorreu uma exposição organizada especialmente para o efeito onde uma dança Lulua “nitidamente «sexy» rematou com uma estrondosa salva de palmas e intensos assobios, numa manifestação de apreço [...]. Em extra programa gastaram-se mais 20 minutos que o tempo previsto” (UC / AD, RMMD, outubro, 1973: 12).

Portanto, as Festas Folclóricas passam a ser caracterizadas por execuções que pu-

deram transpor o espartilho da programação cronometrada de outrora e da compartimentação étnica das danças e cantares. E, igualmente, ir além das ideias formuladas pelo museu de ‘tradição autêntica’ capaz de reter a modernidade aos africanos e a expressão sensual das suas danças, entendidas pelo olhar colonial como um corpo “sexy” de bailarinas ainda crianças. A ‘tradição nativa’ exibida era, assim, reinventada pelos próprios executores e de acordo com o seu gosto, os seus padrões de estética derivados da sua vivência e agencialidade, efetivamente, localizadas no processo colonial e não fora dele. No entanto, essa cedência da parte do museu à contemporaneidade dos/das *indígenas* converge para a mesma estratégia de controlo colonial mediada pelas ‘tradições’, mas somente feita de outra forma.

Nesse sentido, o museu vai respondendo com muita precaução àquilo que entende como um crescente “desinteresse” dos/as *indígenas* pelo “folclore tradicional” (UC/AD, RAMD, 1961: 4). Para além da permissão dos “ritmos modernos” no “secular folclore”, o museu adota uma atitude punitiva para quem, mesmo nos novos moldes, não quer participar nas exibições folclóricas. Refiro-me a dois músicos Lulua que atuavam como “quissangistas” nos Grupos Folclóricos – Conhi Pianga e Cabongo – e que, em junho de 1966, foram despedidos em virtude de terem recusado acompanhar os Grupos a Saurimo (UC/AD, RMMD, junho, 1966: 8).

Convém ressaltar que a independência congoleza em 1960 provocou um maior movimento migratório de Angola para o Congo Belga, e mais acentuadamente nas regiões fronteiriças com o país vizinho. Nesse contexto, também os homens tocadores e bailarinos de origem luba e lulua acabaram por, finalmente, poder regressar para junto das suas famílias, como o caso dos tocadores Dai e Mutevo do “grupo fixo de quissangistas da Aldeia do Museu” que em 1963 “foram para a terra da sua naturalidade” (UC/AD, RAMD, 1963: 2). Contudo, ou justamente pela desestabilização que essas situações poderiam significar para a continuidade da ação colonial do museu, a informação detalhada a respeito da recusa dos “quissangistas” surge apenas no relatório mensal do museu, estando omissa no texto do relatório anual respetivo que descreve a festa. Pelo contrário, esse relato, além de reconhecer que “Vão tendo enorme progresso entre os nativos, as danças de ritmos modernos que, em todos os aspectos, absorvem o folclore tradicional”, informa que “Os grupos folclóricos amparados pelo Museu, apesar da assimilação aos Hábitos e costumes europeizados, conservaram-se regularmente interessados

na realização de algumas exposições folclóricas, especialmente na participação levada a efeito em Henrique de Carvalho” (UC/AD, RAMD, 1966: 4). No fundo, este discurso tanto omite a recusa da participação dos elementos entretanto dispensados e mente acerca do interesse pleno em participarem nessa festa, como revela um museu contrariado e medroso pelo curso que tomaram as suas políticas de preservação cultural do Outro.

Como sinal desses despedimentos, a partir desse ano os trabalhadores do Folclore em funções no museu decrescem de uma média de cinco a nove elementos para três (UC/AD, RAMD, 1955-1959, 1964-1974). Em janeiro de 1967 contabilizam-se dois elementos fixos em funções: o tocador *cokwe* Chizainga e o tocador *luba* Canco (UC/AD, RMMD, janeiro, 1967: 2). Revelando as dificuldades crescentes sentidas pelo museu na organização do Folclore Musical, a partir de abril de 1967 a secção do Museu designada de Folclore e Amparo às Artes passa a chamar-se “Amparo às Artes” e contempla apenas os “Artífices” (artesãos), desaparecendo por completo qualquer trabalhador associado ao “Folclore” (UC/AD, RMMD, abril, 1967: 2).

Em 1967, as visitas oficiais de Estado efetuadas pelo alferes Castro Osório no mês de abril e pelo Ministro do Ultramar, Joaquim Moreira da Silva Cunha, em maio, acompanhado pelo Governador-Geral de Angola, não foram recebidas por qualquer Festa Folclórica, como também a visita em junho de António Carreira, colaborador do Museu do Ultramar (UC/AD, RAMD, 1967: 30). Porém, esses visitantes não deixaram de observar o Folclore Musical da Lunda, uma prática que o museu não poderia de deixar de se apropriar para a legitimação da sua ação colonial em África. Assim, essas visitas tomaram conhecimento do “folclore tradicional” através de fotografias e de filmes etnográficos da Companhia sobre a “vida indígena”. Mas ainda nesse ano, para receber o etnógrafo e folclorista português Tomaz Ribas, que visitou o museu nos dias 5 e 6 de setembro desse ano, o museu organizou uma Festa formada por Grupos Folclóricos que, entretanto, conseguiram reunir na Aldeia do Museu para o efeito (idem: 31).

Porém, tal não significa que o museu tenha desistido de atuar no campo do designado Folclore Musical. Como forma de incentivar a mobilização dos/das *indígenas* para o Folclore, a partir de 1970 o museu organiza reuniões mensais aos Sábados de tarde com os encarregados e componentes dos Grupos Folclóricos nas aldeias e



nos bairros das proximidades do Dundo e não na Aldeia do Museu (UC/AD, RAMD, 1970). Esta iniciativa tinha como principal objetivo não deixar esmorecer as ‘tradições’ e as formações de Grupos Folclóricos, recuperar alguns instrumentos danificados e procurar ensaiá-los e reorganizá-los “para actuarem dentro de 24 horas, se tal for necessário” (UC/AD, RMMD, julho, 1973: 10). Nessas visitas, e seguindo instruções de Júlio Vilhena a partir de Lisboa, o museu aproveita também para dar continuidade às pesquisas de Folclore que vinha fazendo na área da oratura *cokwe* a cargo do empregado João Vicente Martins (UC/AD, RMMD, junho, 1970: 6), o que deu origem ao livro *Contos dos Quiocos* publicado na série das Publicações Culturais da Companhia (ver Martins, 1971).

Essa estratégia do museu teve os seus frutos. A partir de julho de 1970, o museu retoma a secção designada de “Folclore e Amparo às Artes” que tinha sido reduzida para “Amparo às Artes” durante cerca de três anos (desde abril de 1967). Igualmente, o museu continua o seu trabalho de propaganda do Folclore Musical através de concentrações de *indígenas* na Aldeia do Museu para serem filmados, nomeadamente em 1970, “para as câmaras de 35m/m da Brigada de Cinema da Defesa Nacional” (UC/AD, RMMD, julho, 1970: 2). Em 1973, o Conservador Acácio Videira reconhece o sucesso do esforço do museu, que para tal não teve alternativa senão a de contemporizar com a natureza dinâmica das ‘tradições’: “O grupo “Bishimbi” do soba Dinhuca, totalmente desorganizado há mais de três anos, foi refeito com jovens bailarinas de 8 a 14 anos de idade, [...] interpretando três tipos de ritmos modernos, acentuadamente africanos” (UC/AD, RMMD, julho, 1973: 10). (Fig. 10) Para além disso, também o espaço institucional e esteticizado do Terreiro do Folclore foi dando primazia ao espaço informal das aldeias, quer dizer, “as exposições que normalmente se efectuavam à noite e em recinto preparado, com elevado número de figurantes, realizam-se agora, num ambiente mais africano e natural, que são as aldeias dos próprios encarregados dos grupos folclóricos” (UC/AD, RAMD, 1974: 62).



**Figura 10** - [...] *danças regionais, do programa em honra de S. Ex.<sup>a</sup>. Governador da Província. 1973*

A partir de julho de 1974, o aproximar do fim do conflito armado anunciado pelo Golpe de Estado/Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974 em Lisboa, foi levando a outra reapropriação estratégica das culturas expressivas africanas. Esse processo fez-se recorrendo a um discurso que visava, através do museu, pacificar possíveis reações que pudessem levar a distúrbios na ordem pública e pôr em perigo o quotidiano das populações da Lunda (UC/AD, RMMD, julho, 1974: 10). Nesse sentido, como informa o Conservador em 1975, através das visitas do museu aos Grupos Folclóricos nas aldeias pretendia-se manter “os grupos folclóricos unidos” (UC/AD, RMMD, julho, 1975: 10) e, com efeito, “mentalizar os habitantes sobre o valor do Museu, a importância que este desempenha na actual situação, e o dever que todos temos de o preservar das pessoas mal intencionadas, conservando assim, a maior das heranças dos antepassados “Twshokwe” ligada às gerações futuras” (UC/AD, RMMD, fevereiro, 1975: 8). Portanto, “[uma] medida muito oportuna, considerando o ambiente de nervosismo e insegurança que paira sobre todas as localidades” (UC/AD, RMMD, julho, 1975: 10-11). No seguimento dessa lógica, a última Festa que se pretendeu organizar no Terreiro de Folclore foi em honra de Agostinho Neto, que visitou o Museu a 28 de maio de 1975 na qualidade

de presidente do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), mas que, segundo Acácio Videira, “não se realizou por falta de tempo” (UC/AD, RMMMD, maio, 1975: 12). Assim, as festas que encerram a atividade folclórica da Aldeia do Museu remetem ao ano de 1974, tendo sido realizadas duas no recinto do Terreiro e outras duas em aldeias próximas (UC/AD, RAMD, 1975).

No fundo, para além de o museu continuar a ser o protagonista das representações e do conhecimento que produz sobre o sujeito *indígena*, a análise efetuada ao longo do tempo permite entender um conjunto de agencialidades dos elementos dos Grupos Folclóricos que foram sendo apropriadas e instrumentalizadas pelo museu. O museu teve de lidar com as suas fragilidades, negociando com esse Outro ativo e articulando criativamente o seu discurso de forma a promover a sua política de ocupação colonial num contexto nacional e internacional cada vez mais adverso a isso.

Para compreender esse processo de reinvenção das tradições é interessante ter em conta o que Homi Bhabha (2007a) salienta a respeito do estereótipo. Se a autoridade colonial depende da sua capacidade em reproduzir a alteridade como diferença, o Outro só pode ser controlado social e politicamente se for alvo do estereótipo que, na “forma de crença múltipla e contraditória, reconhece a diferença e simultaneamente a recusa ou mascara” (Bhabha, 2007a: 119), reificando-a sistematicamente para combater a sua existência fluída e insurgente. Trata-se de um processo de ambivalência que contém o Outro através da dinâmica da repetição e da recriação contínua do estereótipo, de forma a contrariar o que escape à compreensão e ao controlo, pondo em causa a subjugação colonial (idem: 105-106). Nessa lógica, o Folclore Musical Indígena emergiu como um espaço de excelência de muitas contradições que construíram e foram fortalecendo o exercício da dominação colonial. Esse processo foi feito através de um discurso estereotipado e ambíguo, dentro do qual o Outro foi representado estrategicamente de forma justaposta, ambivalente e híbrida: puro e engenhoso, tradicional e moderno, pristino e contemporâneo, infantil e sexual (Bhabha, 2007b: 162-163). Ao mesmo tempo, o estereótipo construiu um sujeito colonizado fixo, mas também dinâmico e polimorfo, que se concebe pelos olhos do colonizador como um ser dividido, cortado, fragmentado e que, no fundo, o próprio estereótipo não é capaz de cristalizar nem de tornar acessível, o que faz do próprio estereótipo “um objecto impossível” (Bhabha, 2007a: 125).

## Conclusões

As origens da Missão de Recolha de Folclore Musical articulam desígnios de produção de conhecimento etnográfico com estratégias rigorosas de exploração económica-laboral e de gestão administrativa, levadas a cabo pelo Museu do Dundo na Lunda. No âmbito das políticas coloniais e culturais da Companhia, as recolhas e as gravações de canções pela Missão foram concebidas para complementar o processo de institucionalização das culturas expressivas angolanas em Folclore Musical Indígena, já em curso na região do Dundo desde a década de 1940. Esse processo, apesar de dialogante com as políticas metropolitanas e ultramarinas, consistiu num projeto próprio gerido pela Companhia na Lunda que assentou na construção de tradições populares ‘autênticas’. Interligando categorias de raça, género, tempo e classe, serviu como um “projeto cultural de controlo” (Dirks, 1995: 3). Isto é, monitorizou comportamentos e mentes, designou identidades, recriou gostos pelo traçar de fronteiras sociais entre sujeitos colonizadores e colonizados, entre empregados e trabalhadores, entre brancos e negros, entre mulheres e homens. De facto, essa reinvenção de tradições funcionou na Lunda como um “modelo de submissão” através do qual se forjaram hierarquias pela codificação de traços culturais em prescrições rígidas (Ranger, 2002: 219). No fundo, uma forma de salvaguardar o *status quo* da autoridade num panorama internacional pró-descolonização através da introdução ou do reavivar de valores e convenções comportamentais (Hobsbawm, 2002: 8, 16). Porém, a presente análise mostrou que as ‘tradições imaginadas’ foram construídas através de várias e diferentes narrativas emaranhadas entre si, permitindo discutir as seguintes questões.

Em primeiro lugar, a representação dos negros africanos como sujeitos naturalmente exteriores ao processo colonial moderno. Através de um processo de reconfiguração das populações nativas da Lunda, a Companhia passa a conceber de forma essencialista e desfasada da história quer os sujeitos *indígenas* – vistos como recetáculos passivos e reféns da ação do europeu –, quer as suas músicas, danças e canções – entendidas como ‘tradicionais’, ou seja, ‘primitivas’, ‘puras’, pristinas e exóticas. Esse discurso serve os propósitos da suposta superioridade epistemológica ocidental, pela qual o ‘Outro’ é naturalmente representado e exibido dentro de regimes raciais e essencialistas (Hall, 1997), e estrutura-se numa ideia de auten-

ticidade que, como salienta James Clifford, articula noções de “temporalidade, totalidade e continuidade” (1988: 215). Desse modo, as culturas não ocidentais representam “um corpo coerente que vive e morre” (idem: 235) e que não estão autorizadas a serem contemporâneas do processo histórico sob pena de se extinguirem (e já não serem ‘africanas’). O que significa que “as culturas indígenas não podem mudar, não podem recriar-se e continuar indígenas. Também não podem ser complicadas, internamente diversas ou contraditórias. Apenas o Ocidente tem esse privilégio” (Smith, 1999: 74). Ao mesmo tempo, como vimos, a classificação das tradições costumeiras pelos saberes etnográficos do museu permitiu censurar e legitimar ‘usos e costumes’, nomeadamente instrumentalizando a capacidade autorreguladora das ‘tradições autênticas’ para fins de controlo colonial. Assim, a ideia de ‘autenticidade’ entrelaça-se com questões de tradição, diferença cultural e de poder (disciplina, ordem e coerção), assumindo a eficácia de qualquer essencialismo, que é a de naturalizar, de reificar e coisificar, isto é, conter.

Nesse processo que intersecta conhecimento e regulação (Dirks, 1997: 203), os africanos estavam apenas autorizados a fazer parte da modernidade ocidental através do idioma do Folclore. Precisamente, à semelhança do que constata Nicholas Dirks (1997) acerca das tradições costumeiras indianas no contexto da administração colonial britânica na Índia, foi para o espaço das ‘tradições autênticas’ que a alteridade do colonizado foi situada e passou a residir, representada como sendo destituída de agência e de individualidade, ao mesmo tempo que, por oposição a esse mundo ‘incivilizado’, anunciava a modernidade europeia como o espaço possível da existência social (idem: 201). Nesse jogo de espelhos, a construção das ‘tradições autênticas’, onde a Missão, as Festas Folclóricas e os Grupos Folclóricos desempenharam um papel fundamental, consistiu, assim, na naturalização das fronteiras sociais entre colonizadores e colonizados, acabando por reconfigurar, também, as subjetividades do sujeito colonizado.

Como refere Johannes Fabian, “a modernidade era para ser trazida para África, e não alcançada lá; o truque das ‘políticas nativas’ era controlar e, se necessário, reter a modernidade sempre que os africanos actuais modernos sentissem a sua presença” (1998: 24). Essa cisão, ao nível do tempo e do espaço, pode ser entendida pela metáfora da “linha abissal” que, entrelaçando as monoculturas do tempo linear e do saber (Santos, 2002: 246-247), “converte simultaneidade em não-contem-

poraneidade” (Santos, 2007: 8). Esta linha toma afinal, como sugeriu Johannes Fabian, a forma de um disfarce: os “selvagens, primitivos, povos tribais e afins”, escreve Fabian, “foram *disfarçados* como sendo os outros” [itálico meu] (Fabian, 2006: 140). Através dessa manobra, essas expressões são transpostas para um tempo pré-colonial que as institui fora da contemporaneidade onde se inserem, distanciando-as do colonizador ao transformá-las em ‘primitivas’, ‘exóticas’, ‘autênticas’, isto é, em Folclore, e assim potencialmente não desafiadoras do jugo colonial. A “negação da coevidade” (Fabian, 2006: 143)<sup>114</sup> mostrou ser uma estratégia útil na preservação e legitimação da ação colonial da Companhia na Lunda.

Dessa forma, o exercício colonial de “estilização folclorista” (Roque, 2014: 38) da Diamang resultou, à semelhança do que Ricardo Roque interpreta para a folclorização colonial na década de 1950 do ritual guerreiro timorense das designadas “danças do *lorosa’e*” de Ainaro, numa “dupla recusa” (idem: 39). Por um lado, a recusa da co-presença espacial, por outro, a recusa da partilha da mesma temporalidade entre colonizados e colonizadores. Tal pressupõe a criação de uma fantasia que concebe um tempo que já não existe mais, como também cria “espectadores passivos de uma experiência estética” que tanto impossibilita os europeus de fazerem parte da performance ‘autêntica e pristina’, como os ‘nativos’ de participarem no processo colonial moderno como sujeitos agentes e autónomos (idem). Com efeito, essa reconfiguração assente em ações de des e re-contextualização, de seleção e de relocação, contribuiu para o sucesso do “efeito político da folclorização” ao transformar as canções e as danças em ferramentas de controlo colonial (idem: 40).

A folclorização implicou, assim, uma violência simbólica e epistémica que atuou através da domesticação de conhecimentos, de espaços, de tempos, de corpos e de mentes, e com isso criando outras canções e outras danças longe das contingências que as iam produzindo, bem como novas categorias e oposições entre colonizados e colonizadores. Dessa forma, através da “cristalização de práticas performativas tidas como expressivas da cultura nativa” (Porto, 2009: 423), as culturas expressivas angolanas foram reificadas e dotadas de novos significados em relação aos seus

---

<sup>114</sup> Esta noção foi usada por Fabian tendo em conta o distanciamento cultural inerente à produção de conhecimento pela antropologia cultural. Este processo implica a manipulação do tempo, tanto no momento do trabalho de campo como no da escrita, o que permite construir um conhecimento sobre o Outro através, paradoxalmente, da distância temporal e espacial em relação ao mesmo.

contextos de origem. A manipulação colonial dos efeitos da modernidade ocidental através da estilização de danças, músicas e cânticos acabaria, assim, por criar novos sujeitos, *indígenas* passivos e sem história, e novos objetos performativos entretanto purificados em relação ao contacto colonial (Porto, 2009: 438).

Em segundo lugar, não obstante esse cariz panóptico e rígido da reinvenção das tradições, a análise permitiu, igualmente, ir além dos limites da dimensão hegemónica da folclorização. Quer dizer, a folclorização foi adquirindo, ao mesmo tempo, uma dimensão flexível, em particular por ter sido obrigada a dialogar com as ações africanas que iam desarticulando e subvertendo, do ponto de vista da Companhia, o esforço do controlo colonial. Porque, como menciona Nicholas Dirks a propósito da ideia de “invenção da tradição” proposta por Terence Ranger e Eric Hobsbawm em 1983, analisar o discurso de invenção colonial de histórias e de narrativas que autenticaram ‘tradições’ difere, substancialmente, do esforço em historicizar (recorrendo à etnografia histórica) essas invenções (Dirks, 1997: 204). Isso implica, seguindo a autocritica feita por Terence Ranger em 1993, ter em conta as tensões e negociações entre as identidades de colonizador e colonizado, como também os usos feitos pelos/as *indígenas* das ‘tradições inventadas’ (Ranger, 1993: 48). No fundo, considerar a agência dos negros africanos na constituição dessas invenções, como também que ambas as identidades se construíram mutuamente em colaborações e em conflito, e que a reinvenção das tradições foi processual, negociada, ambígua e não pacífica. Porque, como sublinha, “as novas tradições foram, sobretudo, essencialmente sobre identidade, e a identidade é essencialmente uma questão de imaginação” (idem: 25).

No caso do Folclore da Lunda, o museu e a Companhia foram agentes ativos e empenhados na conceção, na existência, no conteúdo e nos formatos das Festas e dos consumos locais do Folclore. Nesse processo, a vigilância extrema exercida sobre toda a comunidade de trabalhadores (*indígenas*) efetuada através do idioma da Tradição teve de se ir ajustando, constantemente, à autonomia de ação dos sujeitos *indígenas* e às dinâmicas estruturantes da sua cultura. Como também à crescente consciencialização dos africanos das desigualdades sociais e económicas vividas, sinalizada na noção generalizada entre as populações de que a sua participação no Folclore seria equivalente a um trabalho, concretamente no Serviço das Canções da Companhia.

Nesse sentido, por um lado, o apoio e incentivo ao entusiasmo manifesto e ao envolvimento voluntário dos e das *indígenas* nas atividades de Folclore, o rigor dos ensaios, a padronização das Festas, a monitorização dos comportamentos dos Grupos Folclóricos, a deslocação das ‘exibições folclóricas’ do Terreiro de Folclore para as aldeias, a venda de discos aos *indígenas* assalariados e a integração dos ‘ritmos modernos’ nas performances ‘tradicionais’ podem ser interpretados como formas de resposta à ‘insurgência subalterna’ (Prakash, 2000) e ao lugar inquestionável do Outro no sistema colonial moderno, o que evidencia as fragilidades e as contradições do poder colonial. Como interpreta Anne Clément (2010) a propósito dessas ações dos sujeitos colonizados nas grandes exposições coloniais na Europa, “[...] eles [os colonizados exibidos] experimentam diretamente as “rachaduras” do suposto “sistema”, e estão cientes da natureza construída e negociada das práticas e dos discursos sobre os quais a “mecânica” do poder realmente depende” (Clément, 2010: 77).

Com efeito, e por outro lado, é unicamente através do idioma do Folclore Musical que tanto as mulheres *indígenas* participam como produtoras das dinâmicas vivenciais da cidade (excluídas do meio urbano pelo sistema laboral colonial), como os homens *indígenas* ‘civilizados’ ou ‘evoluídos’ podem ter acesso à sua cultura (língua, rituais, religião e música) que lhes foi proibida pela condição de “assimilado” que desejavam. Também, esses homens assalariados (uma outra invenção do sistema colonial moderno) puderam, através do Folclore, satisfazer as ambições e as necessidades entretanto inventadas pelo sistema capitalista moderno ocidental através, neste caso, da compra de gramofones e discos. Ou seja, a folclorização foi também o produto de várias apropriações feitas pelos/as *indígenas* em relação às suas ‘tradições inventadas’. Contudo, paradoxalmente, o processo da folclorização que reage, desde o início, a um Outro contemporâneo do processo colonial moderno, acabaria por reforçar a utilidade em situá-lo fora da modernidade ocidental pelo muscular das fronteiras simbólicas entre opressores e subalternos. Assim, o próprio reconhecimento, ao longo do tempo, do cariz dinâmico das músicas, das danças e das identidades dos e das *indígenas* visava, perniciosamente, a continuação da segregação social e racial da alteridade, levando a um investimento criativo em processos de exclusão de negros africanos.

De forma simultânea às exibições e às coletas do Folclore Musical Indígena na Lunda, a designada “acção indireta” onde a Diamang enquadra os trabalhos da



Missão ia sendo desenvolvida num território geográfico de natureza transnacional e transcontinental. Pinho Silva e a sua equipa participavam dos trabalhos de estudo e de seleção dos dados musicais e etnográficos, de circulação e de consumo das canções no Dundo. Tinham, igualmente, a seu cargo toda a logística acerca da aquisição de equipamentos de som e de gravação que, oriundos da Europa e dos EUA, chegavam a Lisboa e seguiam para Luanda com destino ao Dundo. Por sua vez, cabia à administração da Companhia em Lisboa (na Sede), pela responsabilidade de Ernesto de Vilhena e do seu filho, o Diretor dos Serviços Culturais, Júlio de Vilhena, retificar e monitorizar, desde 1950, as recolhas e os materiais coletados e estudados pela Missão. Ao longo do tempo, as coleções musicais vão dando origem a trânsitos de divulgação científica e de consumo das coleções musicais que ocorreram numa plataforma de ligações políticas entre a metrópole, a colónia; o Dundo e Luanda; Portugal, Angola e o estrangeiro, e que acabaram também por constituir, a diferentes escalas, o Folclore Musical. Assim, no próximo capítulo interessa compreender de que forma esse processo de folclorização colonial foi suportado, igualmente, a partir de redes de colaboração internacional.

## CAPÍTULO 2

### Sonoridades imperiais.

### Circulações das coleções do Folclore Musical de Angola

#### Introdução

Como analisado no capítulo precedente, a Companhia vai desenvolvendo um processo de folclorização na Lunda que institui as canções e as danças das comunidades *indígenas* em Folclore Musical. Porém, esse processo teve uma dimensão nacional e internacional, plurifacetada e situada que o foi condicionando ao longo do tempo. Assim, torna-se importante perceber os alcances coloniais e os impactos globais do Folclore Musical a partir das relações que manteve com dispositivos do poder estatal na colónia, na metrópole e com outras entidades culturais e científicas no mundo. Para tal, neste capítulo pretende-se ir para lá do contexto restrito da Lunda para analisar a relação da Missão de Recolha de Folclore Musical com práticas de propaganda colonial e de conhecimento antropológico e etnomusicológico, feitas, precisamente, através do produto da alegada “ocupação científica” da Lunda: as coleções musicais de Folclore Musical de Angola.

Este capítulo aborda as canções coletadas pela perspectiva da circulação e do consumo transnacionais dos artefactos culturais gerados pela Missão. Analisam-se as várias apropriações a que as coleções musicais são votadas, as relações de poder que as próprias vão criando, reflete-se sobre os diferentes matizes desses processos de circulação e nas relações entre as coleções musicais e o Estado metropolitano e colonial. Este capítulo visa, assim, por um lado, compreender de que formas os trânsitos das coleções musicais atuaram na manipulação das culturas e dos conhecimentos musicais dos africanos para legitimar e preservar o Império colonial português. Por outro lado, averiguar como as coleções musicais foram produtoras de significados e ações ao induzirem, inibirem ou reconfigurarem dinâmicas de poder e de conhecimento. Ao mesmo tempo, analisar como as várias circulações das coleções musicais não são apenas o resultado de imponderáveis logísticos, como tam-

bém de um processo de “ansiedade epistemológica e política” (Stoler, 2009: 20) e de subsequentes estratégias que vão produzindo aquilo que a Companhia designa de ‘divulgação e propaganda’.

Dando seguimento à rede de colaboração científica internacional entre as potências coloniais, intensificada após a Segunda Guerra Mundial (Castelo, 2012: 399), a Companhia cria várias ligações transnacionais de conhecimento científico através da relação das coleções com universidades, institutos, bibliotecas e museus. Entendido do ponto de vista da circulação, esse espaço geográfico mais amplo, de carácter transnacional e intercolonial, onde os resultados dos trabalhos da Missão se inscrevem, abrange não apenas o restante território angolano e a metrópole como também o continente americano, outras potências coloniais europeias e ainda outros lugares em África. Em particular, as coleções e os conhecimentos musicais da Lunda circulam através de exposições, entrevistas, conferências, concertos / recitais, livros, imprensa escrita, televisão e rádio. Esse trajeto começa em Portugal e depois segue para o Brasil, estendendo-se a Angola e a outros países no continente europeu, americano e africano. Nesses trânsitos, a circulação e a internacionalização do ‘Folclore Nativo’ integra-se num programa de ação administrativa e propagandística que, enquanto um mecanismo performativo de reapropriação de conhecimentos, implicou a construção de realidades para servir a interesses específicos e produzir consentimento (Chomsky, 2002: 44).

Através, fundamentalmente, de uma pesquisa arquivística, interpretam-se as várias apropriações e significados que emergem nos diferentes eixos e meios de circulação das coleções. O capítulo inicia-se com o eixo transatlântico entre Angola, Portugal e Brasil. Dá-se relevo à viagem ao Dundo do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre e analisa-se as relações que foram estabelecidas entre o Folclore brasileiro, as coleções musicais e o Estado português. Segue-se o eixo Portugal-Angola cuja análise é dedicada à circulação das coleções através das Conferências-Recitais na metrópole, coorganizadas pela Companhia e pelo governo português. Depois, a atenção centra-se na circulação dos saberes etnomusicológicos sobre as coleções musicais, destacando-se os estudos musicológicos a cargo da Companhia, e que estiveram na origem de colaborações entre a Companhia e a academia internacional, em particular com o Congo Belga, a Bélgica, a Inglaterra e a África do Sul. Por fim, analisa-se a circulação das coleções musicais através da imprensa escrita e da radiodifusão

que, numa plataforma transnacional, tornam visíveis várias formas de apropriações das coleções, tais como os desejos de protagonismo e de monopólio sentidos pela Companhia face ao Folclore Musical de Angola.

Ao longo do capítulo exploram-se as relações sociais e de poder entre diferentes lugares (metrópole, colónia, estrangeiro) e diferentes interlocutores, analisam-se discursos, representações e estratégias de apropriação cultural e política das coleções musicais por vários agentes exteriores à Lunda (Estado português e outras entidades), bem como o envolvimento da Companhia e as relações que estabelece nessas diferentes circulações e nos vários consumos. Como se sugere, esses trânsitos produziram diferentes perceções do Folclore Musical Angolano, revelam procedimentos seletivos e distintos de circulação, levantaram questões de direitos de propriedade intelectual das coleções musicais, contribuíram para estudos etnográficos e etnomusicológicos, sinalizaram diferentes posturas adotadas pela Companhia face a um crescente interesse internacional nas coleções musicais e mostraram, sobretudo, de que modos as coleções musicais foram agentes de relações de poder.

### **2.1. Folclore angolano ‘africano (*bantu/negro*)’: trânsitos entre Angola, Brasil e Portugal**

Os trabalhos que inauguram a divulgação cultural e científica dos registos sonoros e fotográficos da Missão têm início passados dois anos de terem finalizado as recolhas de Artur Santos e passado um ano de terem recomeçado com a liderança de Pinho Silva. Em março de 1951, o ano em que se anunciava a visita do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre às colónias africanas e à Índia portuguesa, o médico e etnógrafo António de Almeida apresenta o trabalho cultural e científico do Museu do Dundo no Congresso Africano em Inglaterra, onde, como representante português, destaca o esforço do museu em salvar a “pureza” das “peças de folclore musical nativo”.<sup>115</sup> Na metrópole, é a 29 de junho de 1951 que se inaugura a primeira exposição sobre a Missão realizada em Lisboa, a convite do SNI. A exposição *Missão*

---

<sup>115</sup> A comunicação foi escrita por Júlio de Vilhena, diretor dos Serviços Culturais da Diamang, e enviada ao professor e antropólogo Mendes Corrêa para integrar os trabalhos do Congresso. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta de 23/02/1951) Nesse mesmo ano, esse texto é publicado pela Companhia em formato de separata na revista *Estudos Coloniais* com o título “Música Indígena da Lunda” (Vilhena, 1951).

*Folclórica do Prof. Artur Santos à Lunda e Alto Zambeze – Alguns documentos fotográficos da Missão* exhibe, nas salas do rés-do-chão do Palácio da Foz, 60 fotografias de paisagens, de *indígenas* e de instrumentos musicais, e é neste momento que se reproduzem pela primeira vez as canções da Missão. (Fig. 11) De acordo com a imprensa portuguesa, a exposição é um êxito, embora o “volume baixo” dos discos tenha frustrado a curiosidade e o entusiasmo dos visitantes.<sup>116</sup>

Esta exposição serviu como uma alavanca para a circulação internacional das coleções musicais que, ao longo do tempo, vão espoletando o entusiasmo e a curiosidade de vários públicos. No mês seguinte à exposição, o Administrador da Circunscrição do Alto Zambeze, no Distrito angolano do Moxico, solicita publicações derivadas dessa exposição (que ainda não existiam); no final de setembro de 1952, o SNI recebe um pedido do catálogo da exposição solicitado por uma revista italiana de música, a *Bollettino Bibliografico Musicale*.<sup>117</sup> No ano de 1952, é realizada no Brasil, no Rio de Janeiro, a *Exposição de Fotografias relativas ao Folclore Musical Angolano (Região do Alto-Zambeze)* que repõe a exposição do ano anterior com músicas e com 42 fotografias. (Fig. 12) Igualmente, depois do convite feito a Artur Santos pelo Museu do Instituto Real dos Trópicos em Amesterdão, a Companhia autoriza a realização da exposição feita em colaboração com o musicólogo holandês Jaap Kunst, em maio de 1954 nessa cidade, com o patrocínio desse instituto e do Instituto de Alta Cultura de Lisboa.<sup>118</sup> A referência a estas duas exposições é importante porque tanto marcam o início de uma colaboração que vai sendo constante e próxima com o aparelho de propaganda do Estado Novo, como acabam por funcionar como uma janela que deu a conhecer ao mundo a Missão de Recolha de Folclore Musical e, com isso, catalisadora de relações futuras institucionais e políticas, na Europa e no Brasil. Mas é com a participação de José Osório de Oliveira – escritor, cronista, tradutor, crítico literário e ensaísta – que viria a ser criada uma rede internacional de contactos

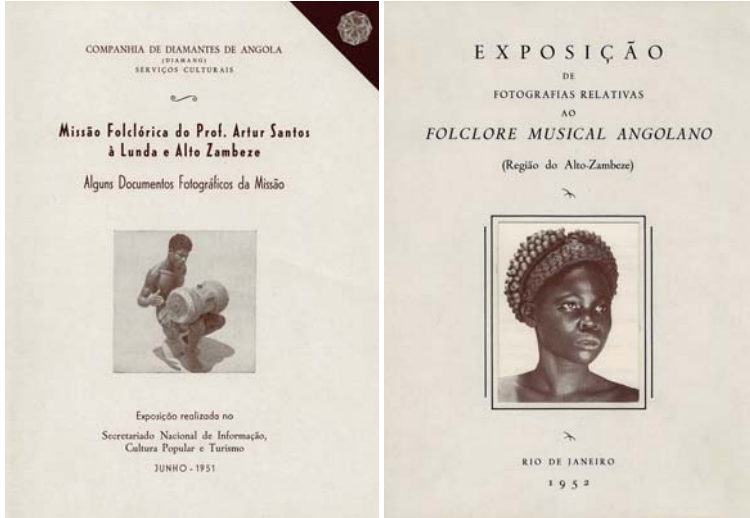
---

<sup>116</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: *A Semana*, 30/06/1951; *Jornal do Comércio*, *O Século* e *Diário Popular*, 22/06/1951, *Diário da Manhã* e *Diário Popular*, 24/06/1951, *Jornal do Comércio*, 29/06/1951, *Letras e Artes*, 08/07/1951.

<sup>117</sup> UC/AD, MRFM, Pasta: UC 84J.5d (2ª): carta G.262/51 de 20/08/1951; Pasta 84J.5: carta s/ref de 30/09/1952

<sup>118</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: *Jornal do Comércio*, 24/05/1954

de índole científica e que começa com o trabalho oficial de propaganda feito a cargo do SNI por Osório de Oliveira.



**Figura 11** - Catálogo da Exposição *Missão Folclórica do Prof. Artur Santos à Lunda e Alto Zambeze – Alguns documentos fotográficos da Missão*, Lisboa, 1951

**Figura 12** - Catálogo da *Exposição de Fotografias relativas ao Folclore Musical Angolano (Região do Alto-Zambeze)*, Rio de Janeiro, 1952

Osório de Oliveira, “de vocação liberal e de tendência republicana”, vinha sendo, desde finais da década de 1920, um intelectual interessado no estudo da literatura colonial e dos ‘usos e costumes’ africanos e, em particular, na aproximação entre Portugal, Brasil e África no plano da literatura de expressão portuguesa (Souza, 2015: 102). Destaca-se a sua relação com a literatura do modernismo brasileiro, como Mário de Andrade, Bernardo Guimarães, Sérgio Buarque de Holanda, Machado de Assis e Gilberto Freyre (idem: 102-103), tendo sido quem apresentou ao país o trabalho de Gilberto Freyre nas crónicas publicadas em *O Mundo Português* em 1938 (Castelo, 1999: 70-71). Em 1952, ainda como funcionário do Ministério do Ultramar nos assuntos de propaganda, publica o livro *Contribuição Portuguesa para o Conhecimento da Alma Negra* onde escreve sobre Angola, Guiné e Moçambique. Dedicar esse livro a Gilberto Freyre, de quem era admirador e amigo pessoal, e ao médico, antropólogo e folclorista Arthur Ramos, um importante estudioso da cultura afro-brasileira (Oliveira, 1952).

Igualmente, nesse mesmo ano, a cargo do SNI, assume a função de delegado português na Missão Cultural Portuguesa ao Brasil organizada pelo Ministério do Ultramar, apresentando duas conferências com o mesmo título do livro nos encontros científicos organizados pela Comissão Nacional de Folclore do Brasil em São Paulo e no Rio de Janeiro. Como indica Osório de Oliveira no programa organizado pela AGU na Emissora Nacional de Radiodifusão (EN), nessas conferências expôs também fotografias das atividades culturais e científicas do Museu do Dundo facultadas pela Diamang, foram projetados “filmes da Agência Geral do Ultramar” e reproduzida “uma preciosa colecção de discos de música negra completamente inéditos” fornecidos pela Companhia que “hão-de impressionar quantos, no Brasil, se interessam pelo mundo ainda, sob tantos aspectos, misterioso, que é a África”.<sup>119</sup> Nessa ocasião, são oferecidas também fotografias das campanhas da Missão de Recolha do museu ao Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura dessa cidade.<sup>120</sup>

No âmbito do reforço da propaganda das coleções musicais do museu no eixo transatlântico, que importa aqui averiguar, o trabalho de divulgação de Osório de Oliveira foi crucial e catalisador de várias apropriações culturais e políticas do Folclore Angolano do museu, com particular destaque para as circulações entre Brasil, Angola e Portugal. Já como funcionário da Companhia, Osório de Oliveira contribuiu para a formação de uma plataforma de colaborações científicas.<sup>121</sup> Todavia, a divulgação das coleções musicais acabaria por ser intensificada a partir do livro *Aventura e Rotina* de Gilberto Freyre, publicado em 1953 no Brasil e no ano seguinte em Portugal. É também a partir da polémica gerada com esse livro que a política colonial da Companhia viria a ser publicamente clarificada (Porto, 2009: 502).

### 2.1.1. A visita ao Dundo de Gilberto Freyre

*Aventura e Rotina*, uma espécie de diário de viagem, resultou da visita que Gilberto

<sup>119</sup> UC/AD, Dossiers JOO, Vol II: “Palavras gravadas pelo Dr. José Osório de Oliveira, para a notícia dos factos e acontecimentos que a Agência Geral do Ultramar faz radiodifundir às 19h de cada Domingo, pela Emissora Nacional”, 04/03/1952, p.2.

<sup>120</sup> UC/AD, FML NM Vol I: NE 18, 21/10/1953, p.1

<sup>121</sup> Entre 1955 e 1962 realizou viagens a Madrid, Antuérpia, Bruxelas, Roterdão, Hamburgo, Santander, Paris. Em Portugal, destaca-se a sua participação no Congresso de Etnografia e Folclore realizado em Braga em junho de 1956 (UC/AD, Dossiers JOO, Vol II e III).

Freyre faz aos “vários Portugais espalhados pelo Mundo”, entre agosto de 1951 e fevereiro de 1952, tendo passado pela metrópole, colónias africanas e Índia Portuguesa (Freyre, 1954: 9). Juntamente com esse livro, Freyre publica também o livro *Um Brasileiro em Terras Portuguesas* que reúne os textos das comunicações que fez na metrópole, na Índia e em África, salientando-se as que fez em Goa e em Coimbra e onde apresentou a sua teoria do luso-tropicalismo (Motta e Oliveira, 2012: 232). Essa visita, feita dois meses após a revogação do Acto Colonial que afirmou a unidade nacional do Império, resultou do convite do Ministro do Ultramar, Sarmiento Rodrigues, para provar a suposta especificidade do colonialismo português ‘lusotropical’ e o seu cariz ‘democrático’ (idem: 233-234). Nesse sentido, tratando-se de uma visita de propaganda do Império colonial português, as viagens de Freyre foram instrumentalizadas pelo Estado Novo para comprovar a alegada capacidade dos portugueses para a colonização dos povos negros africanos e, assim, legitimar a política de assimilação cultural entretanto adotada para fazer frente às pressões internacionais anticoloniais (Castelo, 1999: 96). Essa visita convergia, também, para os interesses da Companhia em assegurar a renovação do Contrato de Concessão na Lunda negociado em 1955 (Porto, 2009: 500). Porém, no *Aventura e Rotina*, se Freyre secundariza algumas situações de discriminação social e racial que notou durante as viagens ao território ultramarino, tece duras críticas à ação da Companhia na Lunda que entende como uma exceção ao desempenho “lusotropical” dos portugueses no Ultramar.

Durante a sua curta estadia no Dundo, entre 24 e 29 de dezembro de 1951, e mesmo perante a “relutância” dos dirigentes em lhe mostrarem as habitações e os locais de trabalho dos trabalhadores *indígenas* (Freyre, 1954: 353), Freyre apercebe-se da ação extractivista e racista da Diamang, equiparando-a às grandes Companhias a operar no Ultramar “que se utilizam de africanos arrancados às suas tribos sem lhes darem oportunidade de participação em novos sistemas de convivência e de cultura. [...] O estado de «trabalhador nativo» do africano destribalizado [...] baseia-se na concepção de ele ser inferior ao branco [...] como raça. Biologicamente. Fatalmente.” (idem: 357-358). Sobretudo, entende a Companhia como uma empresa estrangeira, não só em virtude da sua fundação em capitais mistos, mas, acima de tudo, pelo modo de vida que não reconhece ser “sociologicamente português, prejudicado, como se acha, por um racismo que é de origem belga e por um excesso de autoritarismo que é também exótico em sua origem e em seus métodos” (idem: 352).



Apesar de tecer rasgados elogios à atividade cultural e científica do Museu do Dundo, destacando “o admirável trabalho de gravação de música folclórica dos indígenas da região” cujas canções considera “qualquer coisa de impressionante” (idem: 355), não deixa de criticar a possível “tendência da Companhia de Diamantes [...] para reduzir as culturas indígenas a puro material de museu” (idem: 356). E continua: “Os indígenas vivos interessam-lhes quase exclusivamente como elementos de trabalho, tanto melhores quanto mais desenraizados das suas culturas maternas e mecanizados em técnicos, operários e substitutos de animais de carga” (idem). Como imagem contrastante ao que viveu no Dundo, descreve como se sente no Distrito do Moxico,

*onde louros dançam com mestiças, rapazes de cor bailam com moças ruivas” [...]. Depois de algum tempo na quase desafricanizada, ainda que extremamente polida, sociedade branca da Companhia dos Diamantes, [...] sinto-me em Vila Luso restituído a um Portugal que não se isola da África nem do trópico mas confraterniza com a África e com o trópico e sem deixar de ser Portugal é África. Sinto que estou num quase Brasil. (idem: 361)*

A resposta de Ernesto de Vilhena veio no ano seguinte, em 1955, publicada no livro *Aventura e Rotina: Crítica de uma Crítica*. Dizendo que o “visitante exagera”, o Administrador-Delegado vê-se na obrigação de esclarecer a natureza “estrangeira” da Companhia e o seu estatuto privilegiado em relação ao governo colonial, questões sensíveis que pairavam nas relações entre o Estado português e a empresa desde a sua fundação<sup>122</sup>. Opta, assim, por sublinhar a competência de especialistas estrangeiros que contribuiu para os benefícios económicos que a empresa traz para o Estado metropolitano e colonial (Vilhena, 1955: 36), e sintetizar o grande objetivo da empresa na Lunda pautado por um investimento na tecnologia de topo: “extrair diamantes de um vasto território pelos processos mais perfeitos que vão sendo descobertos” (idem: 18).

A respeito da museologização das populações negras da Lunda, Vilhena justifica essa ação precisamente como um esforço do museu em “atenuar” e “conservar” as tradições africanas em franco desaparecimento, pelo que a criação do museu “e a recolha de folclore musical dos povos da região não têm outros objetivos” (idem:

---

<sup>122</sup> Cf. Secção 1.2 do capítulo anterior.

46). Sobre a exploração dos negros africanos como força de trabalho, Vilhena defende-se recorrendo à narrativa da ‘missão civilizadora’ e do Folclore: o trabalho como sendo a forma de integrar “materialmente” os africanos na civilização, em paralelo com a integração moral e social auxiliada pela doutrina cristã (idem: 47); e menciona as boas condições que a Companhia proporciona aos trabalhadores que, para além da alimentação e habitação, se prendem com o facto de se lhe dar a “oportunidade para se divertirem em competições desportivas e em festas” (idem: 26).

Mas o que interessa aqui compreender é como a empresa define a sua posição perante o discurso do luso-tropicalismo de Freyre, uma vez que foi essa ideologia, ou melhor, a ausência dela na Lunda, que motivou as críticas do sociólogo e fragilizou a imagem internacional da Companhia que, com efeito, se voltou para um registo de propaganda mais estruturado em redor das coleções do museu. Em primeiro lugar, a perspetiva de Vilhena situa-se na teoria evolucionista e assimilacionista legislada no Acto Colonial de 1930 e que, em verdade, partilha com o regime de Salazar. Assim, “não se vê que seja possível alimentar a esperança, nem fundamentar a doutrina, de que a raça negra seja capaz de evoluir e desenvolver as suas culturas privativas *segundo direcções e objectivos que lhe fossem próprios*, a ponto de virem a constituir verdadeiras, embora diferentes, civilizações” (Vilhena, 1955: 43). Com efeito, “o negro, para se aperfeiçoar e melhorar as condições materiais e morais da sua vida, terá de abandonar grande parte do que constitui as suas culturas próprias e de adoptar os valores da nossa civilização” (idem).

Em segundo lugar, Vilhena assume, o que entende na ausência de qualquer “«racismo»” por parte da conduta de belgas e “muito menos ainda a de portugueses”, que “a política indígena da Companhia é essencialmente a clássica e tradicional orientação portuguesa, que considera o negro como um companheiro útil, simpático, de todos os dias, que o incita ao trabalho, evidentemente, mas a quem [...] se proporciona tudo o que [...] é possível proporcionar-lhe” (idem: 38). Essa “espécie de ‘paternalismo’” dos ‘civilizados’ para com os povos ‘primitivos’ tem subjacente “uma certa ‘familiaridade’”, que no seu entender é o que confere excepcionalidade ao colonialismo português (idem). Para Vilhena, essa especificidade é visível na vasta migração de famílias portuguesas da metrópole para Angola e que vê como prova de “uma osmose, uma fusão, um caldeamento, muito nosso, muito *sui generis*, [...] impossível de observar em qualquer outro país em relação às suas depen-

dências ultramarinas” (idem: 66). Dessa forma, para Vilhena a assimilação cultural é possível sem ser preciso adotar a via da miscigenação biológica a que Freyre alude, ou seja, “que não é necessário, e que é mesmo absolutamente dispensável, que pretos e brancos durmam na mesma cama” (idem: 39), até porque na fase atual de “exploração” não vê que seja necessário nem tampouco recomendável (idem: 50).

Convém salientar, com Nuno Porto, que estas críticas e contracríticas inserem-se numa conjuntura nacional e internacional adversa à Companhia, e ao colonialismo português, mais propriamente por causa do recurso sistemático a mão-de-obra em regime de trabalho forçado e que surge como denominador comum nesta polémica.<sup>123</sup> Por isso, uma das principais estratégias da Companhia centrou-se na “publicitação do trabalho do Museu” (Porto, 2009: 528) e que “estabiliza, nos anos cinquenta, em dois campos principais, a Recolha do Folclore Musical e a cultura material [...]” (idem: 539). O contrato que a Diamang faz em 1953 com Osório de Oliveira viria a ser uma das principais consequências (idem: 377, 539). Por isso, previamente à divulgação da resposta de Vilhena, Osório de Oliveira passa a estar incumbido de dinamizar os trabalhos de propaganda do Museu do Dundo, colaborando com a Companhia até à data do seu falecimento, em 3 de dezembro de 1964. É também a partir desse momento que se inicia a circulação de informação relativa aos trabalhos da Missão e das coleções musicais referentes ao período pós-Artur Santos.

Em 1953, de forma a dar conta do projeto colonial-científico proposto pelo biólogo Barros Machado para o museu, Osório de Oliveira inicia uma “viagem de estudo” à Bélgica, França e Alemanha para visitar, em particular, o Museu Real do Congo Belga em Tervuren (Bruxelas), o Museu do Homem em Paris e a Universidade de Bona, de onde resultam ideias para uma exposição no Museu do Homem e para a oferta a esses organismos de estudos científicos sobre as coleções musicais.<sup>124</sup> Ainda

<sup>123</sup> A esse respeito, destaco o *Relatório Sobre Problemas dos Nativos nas Colónias Portuguesas* de 1947, a visita do Inspector Superior da Administração Colonial à Companhia em 1948 para averiguar os métodos de trabalho indígena, e em 1955 o trabalho do historiador Basil Davidson sobre o estatuto dos africanos no Ultramar português, sendo que todas essas ocorrências evidenciam a desproporcionalidade entre a existência de trabalhadores *indígenas* contratados e de “assimilados”, comprovando que a especificidade do colonialismo português residia no uso continuado a trabalho forçado, salientando-se o caso da Diamang em Angola (Porto, 2009: 507-514; 522).

<sup>124</sup> UC/AD, Dossiers JOO, Vol I, “Viagem de estudo Bélgica – França – Alemanha”

nesse ano, em novembro faz uma estadia de 22 dias no Dundo a fim de se inteirar das atividades do museu, dando especial enfoque nas recolhas de folclore angolano, para realizar em pleno as suas funções de propaganda ao Império Português, retratando a natureza benévola e não extractivista do colonialismo português visto a partir da Lunda.<sup>125</sup> (Fig. 13 - 14) Como refere na entrevista que concede à EN, essa viagem serviu para “verificar como a Diamang, que não se limita a ser uma empresa mineira, procede, pelos seus serviços culturais, à recolha do folclore musical [...], a maior contribuição de quantas existem, para o conhecimento da música da África Negra”, ficando autorizado pelo Ministério do Ultramar a estudar o folclore africano nas restantes províncias ultramarinas e no estrangeiro.<sup>126</sup>



**Figura 13 e Figura 14** - *Visita do Sr. Osório de Oliveira ao Nordeste (Novembro de 1953).*

Em 1954, Osório de Oliveira regressa ao Brasil a convite do folclorista Renato de Almeida para participar no Congresso Internacional de Folclore organizado pela Comissão Nacional de Folclore do Brasil em agosto em São Paulo.<sup>127</sup> Essa participação foi feita em representação da Companhia no âmbito da 7ª Conferência do

<sup>125</sup> UC/AD, Dossiers JOO, Vol I, “Experiência africana”.

<sup>126</sup> UC/AD, Dossiers JOO, Vol II: “Entrevista concedida pelo escritor José Osório de Oliveira à “A Voz do Império” e incluída no programa de 6 de dezembro de 1953”, 06/12/1953, p.1

<sup>127</sup> UC/AD, Dossiers JOO, Vol I: “São Paulo e Rio de Janeiro, 1952, 1954”

*International Folk Music Council* (IFMC) de Londres, o organismo ao qual Ernesto de Vilhena tinha solicitado em abril desse ano permissão para inscrever o Museu do Dundo como membro associado.<sup>128</sup> Para lá da comunicação “Um Museu do Homem no Coração da África Negra”, Osório de Oliveira apresenta a “Contribuição do Museu do Dundo para o Conhecimento da Música Africana”.<sup>129</sup> Nesta comunicação é dito que:

*Por a Música ser para ele uma função vital, o Preto manifesta no Canto, como na Dança, na Escultura e na Literatura oral, a sua autenticidade. [...] A participação da tribo na Escultura não se pode dizer que seja nula [...]. Na Música, porém, toma parte efectiva, pois que a sua execução não é nunca, exclusivamente, obra de artistas, mas de toda a colectividade. Não há, por isso, outra manifestação da Alma Negra que se lhe compare pela unanimidade. Daí o interesse que pela sua recolha manifestam os dirigentes da Companhia, dando, assim, mais uma prova de que respeitam a alma do Preto. E sem esse respeito, mesmo com todas as vantagens de ordem material para o aborígene, não se justificaria, eticamente, a presença do Branco em África, que, aliás, sem prejuízo da minha negrofilia ou precisamente por causa desse sentimento, refuto necessária. (Oliveira, 1954b: 73-74)*

Simultaneamente à classificação das peças de escultura como categorias de “Arte Negra” e de “Arte Cokwe” reveladoras de uma “Alma Negra” (Porto, 2009: 539, 553), as canções foram entendidas com a particularidade de serem uma expressão coletiva da Alma Negra. Esta comunicação tem já implícito o comentário ao livro de Freyre que Osório de Oliveira divulga em 1954 no livro *Uma Acção Cultural em África* dedicado ao Museu do Dundo e onde reúne os textos das conferências do Congresso de São Paulo. A respeito da atitude de Freyre, sente-a como uma desilusão, uma vez que admirava o pensamento dos intelectuais brasileiros modernistas seus contemporâneos (Souza, 2015: 104). Em verdade, entende a posição de Freyre como o resultado de uma visita rápida e que, talvez por isso, culminou numa

---

<sup>128</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1º): carta G.118/54, 05/04/1954; carta G.118/54, 09/04/1954. Nesse Congresso, também participa o antropólogo português Jorge Dias, que desde 1950 se vinha deslocando ao Brasil para ministrar cursos, nomeadamente um sobre Etnografia Portuguesa, e conferências em congressos sobre ‘folclore’ (Silva, 2016: 608).

<sup>129</sup> UC/AD, Dossiers JOO, Vol II: Programa do Congresso Internacional de Folclore em São Paulo.

“tão flagrante e dupla injustiça: para com os Brancos e para com os Pretos” (Oliveira, 1954a: 24). O escritor defende a “recolha do folclore musical africano” como um esforço do museu em “conservar” a “alma colectiva” africana (Oliveira, 1954a: 23) e que o próprio Osório de Oliveira promove em virtude, também, do seu “amor pela Alma Negra”, o que terá motivado a digressão que fez pelos museus europeus e a sua viagem ao Dundo (idem: 22-23). Ao mesmo tempo, o que a Companhia faz circular é uma atitude defensiva que retoma, em parte, a doutrina freyriana apropriada pela propaganda estadonovista, isto é, a retórica antirracista e de uma convivialidade sã inter-racial e intercultural.

Assim, a tónica da miscigenação a que alude Freyre e que não presenciou no Dundo, continua ausente, dando lugar a uma identificação do Branco e do Preto como duas entidades racialmente separadas e que não se misturam, encontrando-se apenas numa atitude paternalista que o primeiro tem para com o segundo. É aí que reside a narrativa da ‘ocupação científica’ e o comportamento bondoso e não somente extractivista do Branco sobre o Preto, aliás, o grande beneficiário do desenvolvimento e do progresso que legitima a ação da Companhia na Lunda. Também, a legitimidade da ocupação colonial ganha aqui força pelo idioma do “respeito” pela “alma do Preto” e que a empresa procura fazer valer através da sua ação de recolha e estudo da música. Uma tarefa possível, sobretudo, porque a música negra é, em si mesma, ‘autenticidade’ que se expressa em canções “ingénuas e simples”, tal como difundido pelo *Diário de Lisboa* em 1952 a respeito das conferências proferidas no Brasil<sup>130</sup>, e que são passíveis de resgate.

Essa perspetiva essencialista e que se justifica por ser empoderadora do “Preto” e isenta de qualquer interesse económico ou político torna-se, assim, mais explícita na retórica de propaganda colonial da Companhia a partir da visita de Gilberto Freyre ao Dundo. Sobre esse ponto, Ernesto de Vilhena é claro numa correspondência com o secretariado do IFMC em Londres a propósito da inscrição do museu em 1954. Ernesto de Vilhena revela as preocupações que estão por detrás das comunicações que Osório de Oliveira apresentaria nesse ano em São Paulo, indicando que essas conferências não querem discutir “o lado técnico da música folclórica mas antes refletir sob o ponto de vista sociológico, ou seja,

---

<sup>130</sup>UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (1º): recorte de jornal (sem título), 17/09/1952

sobre as vantagens dessa acção nas culturas tradicionais nativas”.<sup>131</sup>

A Missão e as coleções musicais vão sendo mobilizadas para a criação de relações diplomáticas, institucionais e científicas quer por parte do Estado metropolitano e colonial, quer por parte de entidades ligadas ao folclore brasileiro ou de intelectuais que trabalham com a música brasileira, entre os quais folcloristas, musicólogos e compositores, e com quem a Companhia colabora avidamente. Ao longo dos anos, essas relações transatlânticas adensam-se em virtude, por um lado, do reconhecimento do valor etnomusicológico dos trabalhos da Missão e do trabalho científico do museu e, por outro lado, de um interesse particular brasileiro no Folclore Musical de Angola, bem como um interesse do Estado português nesses trânsitos.

### 2.1.2. O Folclore brasileiro, o Folclore angolano e o Estado português

Em junho de 1952, o folclorista Gastão de Bettencourt escreve a Júlio de Vilhena pedindo que auxiliasse a pesquisa do musicólogo Francisco Curt Lange que, na altura dirigente do Departamento de Musicologia da Universidade Nacional de Cuyo em Mendoza, Argentina, precisava de uma orientação no âmbito da música africana *bantu*.<sup>132</sup> Este musicólogo teuto-uruguaio destacou-se no estudo da história da música brasileira pelo estudo que fez na década de 1940 sobre a presença no estado de Minas Gerais de fontes musicais religiosas manuscritas durante o século XVIII (Duprat, 2010). Num gesto de reciprocidade, Ernesto de Vilhena agradece as peças de música popular brasileira que acompanhavam o pedido com o envio do livro *Contribuição Portuguesa para o Conhecimento da Alma Negra*, e dois catálogos das exposições já realizadas (em 1951 e 1952) sobre a recolha de Artur Santos.<sup>133</sup>

Em 1954, a compositora e pianista Dona Babi de Oliveira solicita canções de origem luba e dados etnográficos sobre as mesmas para serem adaptadas a peças musicais interpretadas com piano (para harmonização)<sup>134</sup>, a quem Ernesto de Vilhena envia as canções e a letra solicitada traduzida para português e, como complemento,

<sup>131</sup> Idem, Pasta 84J.5h (1°): carta s/ref, 19/04/1954

<sup>132</sup> Idem, Pasta 84J.5d (1°): carta s/ref, 01/06/1952

<sup>133</sup> Idem, carta G.188/52, 08/07/1952

<sup>134</sup> Este conceito vai ser explicado na próxima secção.

envia as histórias que contextualizam essas canções.<sup>135</sup> Em 1955, Ernesto de Vilhena recebe uma carta do maestro e compositor César Guerra-Peixe que pede o envio de algumas publicações sobre dança e música da Lunda, de forma a poder concluir o seu estudo sobre as origens do folclore brasileiro que vinha pesquisando na região do Nordeste, mencionando que tencionava deslocar-se à Lunda. Para tal questiona “[...] se ainda são correntes em Angola [...] os vocábulos: MARACATU, indicando um batuque ou dança ou ambas as coisas e SARAMUNÁ ou SARAMU-NÁ [...]]”.<sup>136</sup> Vilhena encaminha esse pedido para o então Diretor Geral, que por sua vez remete para quem detinha mais conhecimentos etnográficos sobre a região: José Redinha. Depois de uma insistente e empenhada pesquisa feita em colaboração com Vicente Martins e com o Reverendo João Albino Alves Manso, da Missão Católica dos Espiritanos de Nova Lisboa, no Distrito do Huambo, passados sete meses Vilhena encaminha os dados para o maestro, localizando as origens de ambas as expressões na língua *swahili* do Congo Belga.<sup>137</sup> Esse tipo de pedidos foi sendo recorrente, levando Pinho Silva a escrever em nota enviada para a Sede o seguinte: “Estamos certos de que a importante recolha realizada pela Diamang será o único meio que tornará possível a resolução de problemas do folclore brasileiro, na sua relação com o de África”.<sup>138</sup>

O folclorista brasileiro Luís da Câmara Cascudo visita o Museu do Dundo em maio de 1963. Esta visita a Angola foi feita no âmbito da viagem de Câmara Cascudo ao Ultramar por sugestão do brasileiro Assis Chateaubriand, apoiante do regime de Salazar, e integrada, tal como a de Gilberto Freyre, no ideário luso-tropicalista e de propaganda ao regime estadonovista, porém num contexto adverso marcado pela luta armada e que exigia a Portugal esforços para legitimar a posse das terras ultramarinas (Motta e Oliveira, 2012: 237-238). Câmara Cascudo, na altura também professor de etnografia, diretor do Instituto de Antropologia do Rio Grande do Sul

<sup>135</sup> UC / AD, MRFM, Pasta 85J.5d (2<sup>o</sup>): carta G.301/54, 24/09/1954

<sup>136</sup> Idem, Pasta 84J.5h (1<sup>a</sup>): carta s/ref, 04/01/1955, fl.1

<sup>137</sup> Redinha indica que “maracatu” é uma palavra composta por *mara* que significa ‘subitamente’, ‘de uma vez’, e *kata* que significa golpe. Daí ser uma dança, ou batuque, com finais bruscos. A palavra *kalamula* ou *saramuna* significa alegrar, animar, tornar esperto, estando por isso relacionada com a bebida fermentada de coco. (Idem, Pasta 84J.5h (1<sup>a</sup>): carta s/ref, 17/05/1955; s/ref de 03/08/1955)

<sup>138</sup> UC / AD, FML NM Vol I: NR 55, 30/05/1956, fl. 1



e presidente da Sociedade Brasileira de Folclore, foi acompanhado pela sua esposa, pelo jornalista brasileiro Ismael Ribeiro, diretor da revista *O Cruzeiro* e secretário-geral da Sociedade de Estudos Históricos D. João II (presidida por Assis Chateaubriand), e pelo fotógrafo e cineasta Eduardo Keffel, em funções na mesma revista e que estava incumbido de fazer filmagens para a Televisão Brasileira.<sup>139</sup> Daí resultou um filme / documentário sobre a Diamang que teve a ajuda de Pinho Silva, cujas cópias foram entregues ao Governo português em março de 1964.<sup>140</sup>

Como menciona Pinho Silva, a visita de Câmara Cascudo à Sala de Folclore Musical foi vivida, nas palavras do folclorista, como uma “revelação sensacional”.<sup>141</sup> (Fig. 15) Durante a visita que demorou três dias, e que Pinho Silva descreve entusiasticamente como tendo sido um “acontecimento notável”: o “Senhor Professor Cascudo” fez “um exame muito atento” aos instrumentos musicais expostos e “comparações com similares existentes no Brasil”, foram-lhe apresentados “alguns nativos que interpretaram cantares existentes nas nossas coleções” com quem conversou e tirou fotografias, visitou a Biblioteca do museu e, no último dia, assistiu a “figurações nativas” na Aldeia do Museu.<sup>142</sup> Volvidos 12 anos da visita de Freyre ao Dundo, Pinho Silva sentiu necessidade em fazer referência a essa visita, “explicando e desmentindo algumas passagens e apontando erros crassos e inconcebíveis”. Pinho Silva regista que Câmara Cascudo e Ismael Ribeiro responderam que Freyre “peca pelas conclusões apressadas e superficiais que tira do que mal vê, e que tem o grave defeito, talvez mania, de considerar dogmas as infundadas opiniões que escreve”, sendo que Ismael Ribeiro mostrou interesse em adquirir o livro de Ernesto de Vilhena, *Aventura e Rotina, Crítica de uma Crítica*.<sup>143</sup>

---

<sup>139</sup> UC/AD, FML NM Vol II: NR 155, 09/05/1963, fls.3-4, 10.

<sup>140</sup> Idem, FML NM Vol III: NR 181, 11/03/1964, fl.1

<sup>141</sup> Idem, fl. 2

<sup>142</sup> Idem, fl.1, 4-6.

<sup>143</sup> Idem, fl.6



**Figura 15** - S/L [Visita à Sala de Folclore Musical guiada por Pinho Silva, 2 de maio de 1963. Câmara Cascudo acompanhado pela sua esposa.]

Pinho Silva ofereceu a Câmara Cascudo seis discos das coleções musicais, o livro do maestro Hermínio do Nascimento *Doze Canções da Lunda* e os livros de Osório de Oliveira: *Contribuição Portuguesa para o Conhecimento da Alma Negra*, *Uma Acção Cultural em África* e *Breve Notícia sobre o Museu do Dundo*.<sup>144</sup> Repleto de dúvidas e de questões a colocar a “Mestre Pinho”, Câmara Cascudo após dois dias da sua saída do Dundo, ainda em Luanda envia a Pinho Silva uma carta onde pergunta o seguinte: “Querida saber a tradução do vocábulo SAMBA. Encontro num disco musical dos quiocos o título NUNGUNENO MUS SAMBA. Que vem a ser?”<sup>145</sup>

Desta visita resultou um convite feito por Câmara Cascudo a Pinho Silva para se tornar sócio titular da Sociedade Brasileira de Folclore e uma nomeação que delega a Pinho Silva poderes de representação na Lunda da Sociedade Brasileira de Folclore.<sup>146</sup> Nas palavras do folclorista, esta nomeação trata-se de uma “manifestação real do

<sup>144</sup> Idem, fl.9-10.

<sup>145</sup> Idem, fl.8

<sup>146</sup> Idem, fl.8

quanto existe de comum entre as duas culturas – Angola e Brasil. A região da Lunda é da nossa particular curiosidade e desconhecimento documental, significando a dita Delegacia testemunho de nossa participação moral na sistemática destes estudos.”<sup>147</sup> Com a autorização de Júlio Vilhena a proposta foi aceite, sendo que o Instituto de Antropologia presidido por Câmara Cascudo ficou na “lista de distribuição das Publicações Culturais” para receber os estudos musicológicos produzidos pela Companhia.<sup>148</sup> No ano seguinte, em 1964, o cofundador da Sociedade Brasileira de Folclore, Dioclécio Dantas Duarte, visita o Museu do Dundo na companhia da sua filha, tendo escrito as seguintes impressões sobre as coleções musicais de Folclore angolano que escutou: “Não acredito que exista mais completo em todo o mundo. [...] Ninguém que pretenda conhecer profundamente a origem e a evolução da música popular, que encontra no Brasil [...] pode deixar de vir a este museu.”<sup>149</sup>

Esse interesse particular de intelectuais brasileiros nas coleções musicais do Folclore Musical de Angola, e o intercâmbio tricontinental que a partir daí se estabeleceu entre Brasil, Angola e Portugal, são subsidiários de um contexto cultural e político específico vivido à data no Brasil que, não dissociado da realidade política e cultural portuguesa, importa mencionar, ainda que sumariamente.<sup>150</sup>

Por um lado, essa aproximação pode ser entendida como uma forma de legitimar e afirmar os estudos de folclore como um campo autónomo de conhecimento científico. Tal esteve na origem da Comissão Nacional de Folclore fundada em 1948 por Renato de Almeida, e do Movimento Folclórico Brasileiro (Silva, 2016: 612, 613). Contrariando a disjunção entre as ciências sociais e o campo dos estudos de folclore que tinha como um dos seus principais proponentes o sociólogo Florestan Fernandes (Silva, 2016: 611), em 1958 o Movimento autonomiza-se do Ministério da Educação e Cultura e dá origem à Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Apesar

---

<sup>147</sup> Idem, Documento s/t, 03/05/1963.

<sup>148</sup> UC/AD, FML NM Vol II: NE 88, 02/07/1963, p.1

<sup>149</sup> Idem, FML NM Vol III: NR 183, 01/04/1964, fls. 2-3

<sup>150</sup> Dada a extensão limitada do capítulo e a complexidade dessas questões, as dinâmicas dessas relações não podem ser aprofundadas no âmbito deste estudo, e apenas analisados sob o ponto de vista da circulação das coleções musicais.

de não ter conseguido ver reconhecido o estatuto científico dos estudos de folclore, o Movimento continuaria a sua ação dinamizadora através de conferências, pesquisas e publicações científicas (idem: 613).

Por outro lado, tanto o Movimento de Folclore Brasileiro como as ciências sociais participavam, sobretudo, na construção de uma ideia imaginada de Nação brasileira que teve lugar ao longo do movimento modernista brasileiro iniciado desde finais do século XIX (idem: 623). Desejava-se uma identidade nacional moderna, urbana e ‘civilizada’ em oposição ao que seria ‘primitivo’ e associado à natureza, o que levou os intelectuais brasileiros a pesquisarem sobre as várias alteridades dentro do próprio país, refletindo acerca da diversidade racial e cultural, e dos problemas das desigualdades sociais subsequentes presentes na sociedade brasileira (Motta e Oliveira, 2012: 214-215). Nesse contexto, o folclore musical e a literatura oral foram idealizados como tendo um carácter nacional e foi alvo, mais precisamente entre as décadas de 1920 e 1950, de diferentes abordagens para averiguar as origens da cultura brasileira, e que podiam estar localizadas na cultura europeia, africana ou ameríndia/indígena (Pereira, 2011: 4-5).

Como um dos mais importantes vultos da vertente nacionalista do movimento modernista brasileiro, destaca-se o trabalho do musicólogo, poeta, historiador, folclorista e ensaísta Mário de Andrade, e que viria a marcar as origens da antropologia brasileira e a influenciar os percursores do Movimento Folclórico Brasileiro, já depois da sua morte em 1945. Mário de Andrade concebeu o Brasil como uma Nação miscigenada e multiétnica onde a identidade nacional se entende numa “fusão tropical” entre índios, brancos e negros e que surge expressa numa musicalidade brasileira específica (Reily, 1997: 80).<sup>151</sup> Essa postura entendia a figura do ‘mestiço’ como símbolo de prosperidade e da identidade nacional brasileira, contrariando

---

<sup>151</sup> Destaca-se o seu livro *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter* publicado em 1928 que resultou de uma pesquisa sobre oratura popular de várias origens, danças e mitos indígenas de diferentes regiões do país, assim como o *Ensaio sobre a Música Brasileira* de 1929 e várias composições musicais que evidenciam, sobretudo, a capacidade de adaptação e de síntese do povo brasileiro (Reily, 1997: 72-73, 80). Em 1938, Mário de Andrade, enquanto diretor do Departamento de Cultura do município de São Paulo, participa na Missão de Pesquisas Folclóricas com destino à região Norte e Nordeste para serem gravadas canções e recolhidos instrumentos musicais ‘tradicionais’, tendo sido precedida por outra viagem longa que fez em 1927 à Amazónia (Botelho, 2013: 27).

as ideologias raciais evolucionistas e assimilacionistas do século XIX, segundo as quais a suposta inferioridade cultural brasileira se explicava na miscigenação racial do país (idem: 79).<sup>152</sup>

Também, o movimento modernista de Mário de Andrade viria a basear-se, a partir da década de 1930, no mito luso-tropicalista freyriano em que a miscigenação biológica e a mestiçagem cultural, fruto de um passado colonial isento de preconceito racial, seriam promotoras de relações raciais pacíficas e harmoniosas, no fundo, marcos da identidade brasileira (Reily, 1997: 80). Nesse sentido, Freyre foi crucial para a promoção dos estudos sobre a contribuição do negro para a formação de um Brasil plurirracial e de uma sociedade luso-tropical, salientando-se a sua participação como organizador dos dois Congressos Afro-Brasileiros em 1934 no Recife (Motta e Oliveira, 2012: 243-244). Aliás, essa postura viria a enquadrar-se na iniciativa das Nações Unidas de promoção da paz mundial dinamizada com o apoio da UNESCO, e que esteve na origem da criação da Comissão Nacional de Folclore em 1948 (Silva, 2016: 612, 613). Com o Golpe de Estado de 1937, essa narrativa nacional foi instrumentalizada pela propaganda do regime ditatorial do Estado Novo que instalou um discurso patriótico glorificador do povo brasileiro útil ao nacionalismo musical vigente, mais tarde recuperada pela Ditadura Militar de 1964 (Reily, 1997: 90-93).

No que consta ao privilégio dado às influências da cultura *bantu* / negra africana na cultura brasileira em detrimento das influências ameríndias e europeias, destacam-se os trabalhos de alguns africanistas brasileiros percursores da etnografia e antropologia brasileiras. Por exemplo, o antropólogo Sílvio Romero que em finais de oitocentos pretendeu estudar o negro e a sua cultura “antes que desaparecesse” e, dessa forma, “descobrir a ‘África no Brasil’” (Motta e Oliveira, 2012: 216) de modo

---

<sup>152</sup> Porém, como refere Edmundo Pereira a partir da análise de Menezes Bastos sobre o trabalho de Mário de Andrade e do maestro Luciano Gallet, uma influência importante em Andrade, a presença ameríndia na cultura brasileira era por eles entendida como quase nula, residual, em virtude da assimilação e aculturação dos povos indígenas, estando assim as origens da musicalidade brasileira reduzidas a duas “raças”: negros e brancos (Pereira, 2011: 5), onde a presença dos índios se entende como uma “sobrevivência” ou uma “ausência” (idem: 10). Não obstante essa situação, Pereira indica que Mário de Andrade procurou enfatizar e documentar extensamente a presença dos povos indígenas na cultura tradicional brasileira do sertão, nomeadamente, a partir das suas interpretações etnográficas das recolhas que fez na Missão de 1938 ao Nordeste (idem: 6). Com ele, o autor destaca também os trabalhos do maestro Baptista Siqueira e da folclorista Oneyda Alvarenga feitos a partir dessas mesmas recolhas (idem: 7-9).

a legitimizar a presença do negro no Brasil pós-escravatura (idem: 221). Na primeira metade do século XX, os estudos sobre as religiões africanas de Raymundo Nina Rodrigues e de Arthur Ramos inauguravam a procura por manifestações culturais africanas ‘autênticas’ que caracterizavam a sociedade brasileira mestiça e o seu património afro-brasileiro (idem: 218), assim como os trabalhos de Édison Carneiro (idem: 244). Saliento, também, os estudos etnográficos de Manuel Querino sobre as culturas africanas no espaço urbano brasileiro e que marcaram a produção africanista brasileira, e que surgem reunidos no livro *Costumes Africanos no Brasil* publicado postumamente por Arthur Ramos em 1935 (idem: 220).

A partir de finais da década de 1940, iniciam-se as viagens transatlânticas entre o Brasil e a África negra com vista a aprofundar as origens negras na formação da cultura brasileira, mas também a estudar as influências brasileiras na cultura africana, destacando-se as viagens dos etnólogos franceses Pierre Verger e Roger Bastide, e entre 1950 e 1960 as do sociólogo Gilberto Freyre e do folclorista Luís da Câmara Cascudo (Motta e Oliveira, 2012: 224-229). Para Freyre e Câmara Cascudo, as trocas culturais entre o Brasil e África são entendidas através da celebração da mestiçagem cultural (idem: 251-252) e, no caso de Cascudo, igualmente através de influências vindas da Grécia, da Índia e do Oriente (idem: 231). Se o primeiro idealiza uma África luso-brasileira, o segundo centra-se em analisar a presença da “dieta africana” negra na cozinha afro-brasileira (idem: 243), sendo considerado hoje um dos percursos da antropologia da alimentação no Brasil (idem: 247). Nos seus estudos, Câmara Cascudo propõe uma “síntese das tradições culinárias ameríndia, africana e europeia” na formação do “sistema alimentar brasileiro” como legado da “capacidade do português de transmitir aos povos colonizados sua aptidão para a mistura” (idem: 249).

Como já mencionado atrás, Freyre visita em 1951 a metrópole e o Ultramar português, e Câmara Cascudo fá-lo em 1963, tendo passado igualmente pelo Dundo para visitar o museu. Da visita de Câmara Cascudo foi produzido o documentário “Nossos irmãos, os africanos” sobre usos e costumes de Angola, Guiné Bissau e Moçambique e transmitido, com o apoio do Estado Novo, nos programas da EN em Lisboa (idem). Também, daí resultaram os livros *A cozinha africana no Brasil* (1964), *Made in África* (1965) e dois volumes da *História da Alimentação no Brasil* (1967 e 1968) (idem: 236). No seu livro *Made in África*, Câmara Cascudo preocupa-se mais com os fluxos

culturais entre o Brasil e África do que com a questão da especificidade do colonialismo português como faz Freyre, descrevendo trocas de “comidas, gestos, palavras, costumes, rituais, festas, personagens históricos e mitológicos” (idem: 246-247). O folclorista vai mantendo relações próximas com o escritor e etnólogo angolano Óscar Ribas com quem partilha as mesmas preocupações (idem: 243). Desenvolve os seus estudos de folclore mais intensamente a partir da década de 1950 e, apesar da sua filiação ao integralismo brasileiro de cariz nazi-fascista-racista e de não reconhecer a presença dos negros na cultura popular do sertão (idem: 244-245), é inegável o seu contributo para a ideia de “mestiçagem nacional” onde o negro tem um papel fundamental na constituição da identidade brasileira (idem: 245).

Todavia, a patrimonialização da cultura afro-brasileira do Brasil pressupôs uma mitificação de África que, à luz do modelo luso-tropicalista, produziu uma leitura específica do passado colonial português do Brasil e que, no fundo, se traduziu num exercício de branqueamento da sociedade brasileira. Tal foi feito através da retórica da salvação e da identificação de tradições populares ancestrais e comuns a Portugal e Brasil, e de uma reafricanização das manifestações autenticamente africanas (Motta e Oliveira, 2012: 222). Segundo Denise Barata, por exemplo ao nível da música da diáspora negra no Brasil, esse processo de folclorização implicou uma seleção do que seria o ‘belo’ a partir de um padrão eurocêntrico, implicando uma esteticização musical, uma hierarquização de conhecimentos entre o cânone e a periferia, entre o incivilizado (africano, ameríndio) e o civilizado (europeu), e o aniquilamento do que não cabia nos padrões pré-estabelecidos (Barata, 2012: 1796)<sup>153</sup>. Tal acabou por permitir a participação da cultura negra na identidade nacional brasileira basicamente através do idioma do folclore e da “mestiçagem musical” simbolizada na figura do “mulato”, invisibilizando não só saberes e patrimónios musicais negros como uma história colonial de violência racial e social que, efetivamente, fundaram a sociedade colonial brasileira e a identidade do país (idem: 1794, 1796).

Em suma, é nesse contexto que se pode entender o interesse de estudiosos de folclore brasileiro e de antropólogos nos trabalhos etnográficos de ‘folclore musical

---

<sup>153</sup> A esse respeito, Denise Barata (2012) refere que na época de ouro da rádio, entre meados de 1930 a 1940, ocorreu uma homogeneização do Samba para ser marco de uma identidade mestiça brasileira e urbana, procurando-se eliminar o improvisado a favor de uma melodia que obliterasse o som de batucque e elevasse a voz a tenor de acordo com o “bel-canto europeu” (idem: 1796).

angolano' e, sobretudo, o especial interesse da Companhia nesta aproximação ao folclorismo brasileiro. Em verdade, essas relações com o Brasil revelam uma abertura e disponibilidade da parte da Companhia que, como se analisará adiante, não existia perante as mesmas solicitações oriundas de outros países, particularmente de Angola. Nota-se, de facto, uma apropriação desse interesse brasileiro no que consta à projeção de uma imagem favorável da Companhia que se quer recompor das críticas de Gilberto Freyre à sua postura capitalista e racista. E parece que a sua abertura ao Brasil estava a resultar, pois como comentou Dioclécio Dantas Duarte no fim da sua visita ao museu, em 1964: "A Companhia de Diamantes demonstrou, com a instalação deste Museu, que tem, não apenas interesse de ordem mercantil, mas ainda objectivo de cultura artística. Este é o motivo da nossa grande admiração."<sup>154</sup> Aliás, um dos poucos elogios feitos por Freyre à Companhia foi dirigido precisamente ao trabalho "admirável" do Museu do Dundo no que respeita à pesquisa e estudo das culturas africanas. Referindo-se às canções gravadas pela Missão de Recolha, e sugerindo à Companhia a necessidade em mostrar "a música folclórica do Norte de Angola no mundo lusítada, que a ignora quase de todo", Freyre menciona que "para um brasileiro, esta música, avó do samba, tem um interesse especialíssimo" (Freyre, 1954: 355).

Sobre o museu, salienta o trabalho do "Mestre José Redinha", dizendo que "é um africanologista que eu quisera ver um dia no Brasil, para esclarecer os nossos estudiosos de origens africanas da cultura brasileira sobre pontos para nós ainda obscuros e que ele conhece intimamente" (idem). Aproveitando e rentabilizando o reconhecimento feito por Freyre às recolhas do folclore angolano e estando ciente do valor atribuído pelos folcloristas brasileiros a elas, Vilhena faz uma referência à Missão na sua *Crítica de uma Crítica*, informando sobre o curso dos trabalhos e sobre o facto de "conhecendo o interesse que tal música tem para o Brasil já, a nosso pedido, o senhor José Osório de Oliveira, que Gilberto Freyre bem conhece, fez ouvir alguns dos discos existentes em Abril de 1952 [...], no Rio de Janeiro, [...]", tendo oferecido também discos "à Comissão Nacional de Folclore" (Vilhena, 1955: 13).

Por sua vez, também o interesse brasileiro nas raízes negras *bantu* do Brasil parece ter tido um bom acolhimento no seio da política ultramarina do regime Estado

---

<sup>154</sup> UC/AD, FML NM Vol III: NR 183, 01/04/1964, fls. 2-3



Novo, uma vez que já vinha estabelecendo essa ponte através do trabalho de Osório de Oliveira. Por exemplo, para lá do apoio estatal dado às visitas de Gilberto Freyre e Câmara Cascudo ao Ultramar português, em 1952, para lá do livro *Contribuição Portuguesa para o Conhecimento da Alma Negra* que Osório dedica ao falecido pesquisador brasileiro e africanista Arthur Ramos, o médico Alexandre Sarmento tinha estabelecido uma ponte interessante entre o folclore angolano e o brasileiro. Apelando à necessidade de realizar pesquisas sobre o folclore angolano para estudar as origens negras do folclore brasileiro, sugere que etnógrafos de Angola participem com investigações nos Congressos a ser realizados no Brasil, assim como pensa em possíveis colaborações entre o que se faz em Angola e no Brasil ao nível de recolhas e estudos de folclore. Esse texto deixa em aberto os protagonistas dessas futuras e possíveis colaborações, mencionando em Luanda o Instituto de Angola e a Sociedade Cultural de Angola<sup>155</sup>, e na Lunda o Museu do Dundo.<sup>156</sup>

Igualmente, no artigo “Aproveitemos o Folclore Indígena”, do jornalista Cruz Leal publicado em 1954 em Luanda, é defendida a urgência de manter a música angolana na sua ‘autenticidade’, fazendo o paralelo com o Brasil que estava a lutar contra a “invasão de sambas, baiões e marchinhas feitos de encomenda” ao preservar o folclore brasileiro de origem angolana levado durante a escravatura.<sup>157</sup> No fundo, essas preocupações com as origens negras derivam dos legados das ligações transatlânticas inauguradas pela expansão marítima europeia. Descrevendo a política colonial portuguesa como uma “esplêndida política de aproximação dos povos, sem discriminações de raças, sempre com o devido respeito pela cultura, usos e costumes desses povos”, defende que é preciso fazerem-se mais estudos e recolhas em Angola tal como fez a Companhia através do musicólogo Artur Santos. Referindo-se a esses trabalhos, lembra que fazem “parte do nosso sentir e viver, conosco, nos nossos métodos civilizadores”.<sup>158</sup> Ou seja, os trabalhos da Missão servem ao Estado português para que não se esqueça da ‘mística imperial’ com que deu

<sup>155</sup> São organismos culturais criados pelo governo colonial que, com fins políticos, visavam promover e divulgar atividades científicas, literárias e artísticas em Angola e estabelecer ligações entre a metrópole, províncias ultramarinas e o estrangeiro.

<sup>156</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (2º): artigo “Folclore”, *A Província de Angola*, 19/08/1952

<sup>157</sup> Idem, artigo “Aproveitemos o Folclore Indígena”, *O Comércio*, 22/04/1954

<sup>158</sup> Idem

início ao projeto colonial, bem como da sua especificidade em saber colonizar os trópicos, que vai buscar à doutrina freyriana.

Intimamente relacionado com esses trânsitos e imaginários está a questão de o interesse do Estado português nos estudos de folclore, na musicologia e na antropologia do Brasil não ser alheio ao facto de esses trabalhos procurarem, igualmente, a presença de tradições lusas na cultura brasileira, levadas para o Brasil pela colonização portuguesa. Nessa vertente difusionista salientam-se os trabalhos não só de Mário de Andrade, mas também as obras do compositor Heitor Villa-Lobos que se inspirou em canções populares de origem ameríndia, portuguesa e africana, tendo igualmente harmonizado, entre as décadas de 1910 e 1940, peças para canto e piano do repertório tradicional português e do cancionero popular infantil luso-brasileiro (Lago, 2017).<sup>159</sup> De notar que essa abordagem de constituição de um património comum entre Brasil e Portugal esteve presente nas origens da antropologia portuguesa, subsidiária do ideário luso-tropicalista (Silva, 2016: 622).

Exemplo disso é o trabalho do antropólogo Jorge Dias que manteve relações estreitas com o Brasil, nomeadamente com intelectuais brasileiros como os folcloristas brasileiros Renato de Almeida e Luís da Câmara Cascudo, vendo “o Brasil como uma continuidade da cultura portuguesa” (idem: 626). De facto, segundo João Leal (2006), a relação imbricada entre a ‘antropologia de construção da Nação’ e a ‘antropologia de construção do Império’ está patente desde a antropologia portuguesa do fim do século XIX e inícios de XX. A produção intelectual portuguesa revelava uma identidade nacional de um país fragilizado que, sem o Brasil, se vira para África, expondo a imaginação de um passado glorioso e um “império escondido” útil a uma antropologia de cariz nacionalista (Leal, 2006: 65-70). Como indica Omar Ribeiro Thomaz (2001), com o Estado Novo, o país investe na produção de estudos antropológicos sobre a “cultura portuguesa” e “saberes coloniais”, não havendo “uma clara separação entre o “nacional”, o “colonial” e o “imperial”” (Thomaz, 2001: 57).

---

<sup>159</sup> O trabalho de Villa-Lobos era reconhecido pela Companhia, em particular por Pinho Silva. Por isso, no ano seguinte do falecimento do compositor, em 1960 Pinho Silva organiza um programa cultural na Emissora do Dundo / Rádio Diamang, em sua homenagem, onde se falou da sua obra, vida e contribuição para a música brasileira e “Civilização Atlântica, que as mãos de Portugal entregaram ao Brasil”. (UC/AD, FML NM Vol II: NR 103, 08/02/1960, fls. 1-2)

Seguindo essas lógicas, o Estado metropolitano apropriou-se do interesse brasileiro pela influência portuguesa na cultura popular brasileira para afirmar a sua identidade historicamente imperial, projetando esse passado glorioso para um presente sensível em África. De forma justaposta ao movimento de revitalização das culturas populares instaurada na metrópole pelo regime, o SNI organizou em Lisboa uma conferência realizada em agosto de 1952 por Renato de Almeida com o nome “Caminhos portugueses no folclore brasileiro”.<sup>160</sup> Destaca-se, igualmente, a visita a Portugal do compositor e folclorista José Siqueira em julho de 1955, então professor na Escola Nacional de Música e fundador da Orquestra Sinfónica Brasileira, que se encontrava a investigar sobre as influências da música popular portuguesa na música folclórica brasileira, prevendo para o efeito fazer uma visita ao Museu do Dundo.<sup>161</sup> Assim, para o Estado português, os estudos brasileiros quer das origens portuguesas, quer das negras no folclore brasileiro concorrem para o mesmo fim: dar visibilidade às trocas transatlânticas entre África, Brasil e Portugal e, com isso, a complexidade dos espectros do Império português visível no imaginário lusotropicalista de um folclore brasileiro de raízes portuguesas e africanas.

Entretanto, já Osório de Oliveira vinha entrelaçando esses vários discursos para levar a bom porto as suas funções como delegado de propaganda da Companhia. Após a conferência de 1952 no Rio de Janeiro, o escritor propõe ao governo metropolitano a criação de uma Comissão de Folclore Ultramarino à semelhança da Comissão Nacional de Folclore do Brasil. Osório de Oliveira sugere, naturalmente, começar pelos trabalhos culturais e científicos da Diamang. Para tal propõe a realização de um filme sobre as recolhas da Missão do Museu do Dundo efetuadas na região de Caianda, já percorrida por Pinho Silva durante os trabalhos da 1ª campanha no Distrito do Moxico. Nessa carta que envia a Júlio de Vilhena, apresenta o orçamento que pediu ao realizador português Felipe de Solms, explicando que seria para enaltecer “o valor científico e humano (é escusado dizer que também nacional) da tarefa que o Museu do Dundo se impôs de recolher o folclore da região etnográfica da Lunda.”<sup>162</sup> Sobre essa ideia, o médico Alexandre Sarmiento defende,

<sup>160</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (2º): “Folclore”, *A Província de Angola*, 19/08/1952

<sup>161</sup> Idem, “Um maestro brasileiro em Portugal: Os pregões de Lisboa inspiraram uma composição ao grande folclorista José Siqueira”, *O Século Ilustrado*, 30/07/1955

<sup>162</sup> Idem, Pasta 85J.5d (1º): carta s/r, 25/10/1952

com Osório de Oliveira, o valor dos trabalhos etnográficos nas colónias para retratar “a vida espiritual das populações ultramarinas” porque, de forma individual e sem o apoio do Estado, não seria possível. Fazendo um paralelo entre a agenda político-ideológica metropolitana assente no vetor da cultura popular, e a agenda ultramarina, vê oportuna a sugestão de Osório de Oliveira, “pois a Política do Espírito tem sido sempre acarinhada pelo Governo da Nação e esta seria mais uma esplêndida ocasião para que tal Política pudesse mostrar, exuberantemente, todo o seu grande e indiscutível valor.”<sup>163</sup>

A “Política do Espírito” não só foi uma expressão como também uma ideologia que dinamizou os projetos socioculturais do Estado Novo, principalmente, através da ação do SNI, tendo como principal figura António Ferro (Ramos do Ó, 1999: 54).<sup>164</sup> Como já abordado no capítulo precedente, essa política foi levada a cabo através da esteticização do popular/rural (visível no vestuário, nos valores da Igreja católica, no repertório musical, nas posturas corporais) feito pela promulgação do ‘folclore’ português e da ‘arte’/‘artesanato’ populares tornados, assim, estandartes da Nação (Félix, 2003: 207; Alves, 2007: 63, 90). Portanto, segundo Osório de Oliveira e Alexandre Sarmiento, a relevância da vertente civilizacional do Estado Novo desenvolvida no seio da metrópole pelo Folclore seria, assim, extensível aos territórios além-mar através do estudo sistematizado e estruturado do ‘folclore ultramarino’, maximizando a política assimilacionista da Nação reforçada em 1951 que faria dos povos além-mar também portugueses.

A divulgação das coleções musicais no eixo da circulação Lisboa-Brasil-Luanda-Dundo recriaram as relações transatlânticas entre Portugal, Brasil e Angola, servindo a uma história de enraizamento da Nação brasileira em curso no Brasil pelo movimento modernista brasileiro, à identidade imperial e plurirracial do projeto colonial português estadonovista e ao ‘colonialismo científico’ e ‘de bem-estar’ da Companhia, mascarando-se assim a vertente económica, extractivista e racista do colonialismo português. Em suma, pode ser dito que a relação entre o Brasil, Portugal e Angola deu conta de um processo de constituição do Folclore Musical da

<sup>163</sup> Idem, Pasta 85J.5d (2º): recorte de jornal s/t, *A Voz*, 7/10/1952

<sup>164</sup> Essa política foi auxiliada por outras instâncias estatais, tais como a Federação Nacional para a Alegria no Trabalho e a Junta Central das Casas do Povo (Vasconcelos, 2001: 403).

Lunda enquanto ‘folclore africano’ que participou na construção de identidades nacionais e imperiais. Porém, na análise da circulação das coleções musicais no eixo Dundo-Lisboa, portanto, nas relações entre o Estado metropolitano e a Companhia, parece acontecer um processo distinto e contrastante de ressignificação do Folclore Musical da Lunda, apesar de algumas das continuidades perdurarem.

## **2.2. Folclore angolano ‘euro-africano, luso-africano, afro-português, étnico-erudito’: trânsitos entre Portugal e Angola**

A partir do eclodir do conflito armado em Angola, em 1961, a estrutura de propaganda estadonovista organizou com a Companhia “Conferências-Recitais” na metrópole. Agregando uma exposição, uma palestra e um concerto, foram realizados três eventos, entre 1961 e 1966. De novo, tal como sucedera com a primeira exposição organizada em 1951 a convite do SNI, o espaço de eleição foi o Palácio da Foz, o lugar oficial da propaganda ao regime que dois anos antes, em 1959, tinha recebido a exposição *Vida e Arte do Povo Maconde* realizada com fotografias, instrumentos musicais e outros objetos a partir das recolhas de Jorge Dias e Margot Dias em Moçambique pela Missão de Estudos das Minorias Étnicas do Ultramar (Costa, 2010: 379). Depois do primeiro recital, no ano de 1962 seguiu-se outro evento nos mesmos moldes e em 1966 foi organizado outro na Casa do Infante no Porto.<sup>165</sup> Júlio de Vilhena refere-se a estes eventos como sendo “a primeira vez que entre nós se verifica uma manifestação cultural desta natureza” e sintetiza a dinâmica transversal a cada um deles: “Introito, por Osório de Oliveira; análise musical, pelo maestro Hermínio do Nascimento. Audição de fitas gravadas pela Missão de Recolha do Folclore Musical” seguindo-se o “canto por dois elementos, acompanhados ao piano, de trechos nativos, adaptados a este instrumento pelo mesmo Maestro”.<sup>166</sup>

Compositor, regente de coros, crítico de música no jornal *O Século*, professor no Conservatório Nacional de Lisboa e musicólogo, Hermínio do Nascimento nasceu em Lisboa em 1890 e distinguiu-se no panorama musical moderno português como defensor do papel mobilizador, patriota e educativo dos coros e cantos coletivos promovidos pelo Estado Novo (Silva, 2010: 902-903). Em 1936, foi nomeado pelo

<sup>165</sup> Idem, Pasta 84J.5g (1ª) e Pasta 84J.5g (2ª).

<sup>166</sup> UC/AD, MMD Vol. I: Memorando enviado de Lisboa para o Museu do Dundo, ME, nº32, 12/01/1961

diretor da Mocidade Portuguesa (MP), Carneiro Pacheco, para dirigir o Canto Coral dessa formação, tendo organizado o primeiro cancionário da MP dirigido às celebrações do Estado Novo, e os repertórios de música tradicional no *Mensário das Casas do Povo*, um periódico de cariz nacionalista organizado pela Junta Central das Casas do Povo que visava a educação das populações rurais através da ‘cultura popular’, nomeadamente, pela formação de grupos folclóricos dinamizados no âmbito da doutrina ideológica do regime (idem: 771-772, 903).

No desejo de ver compensada a ausência de um estudo científico prometido, mas não consumado por Artur Santos, o Maestro (como a Companhia o designa), que já vinha seguindo o trabalho da Missão, é convidado pela empresa para estudar, a partir da metrópole e do ponto de vista da musicologia, as canções gravadas pela Missão. Também viria a colaborar com composições originais para a banda sonora dos dois filmes documentários produzidos pela Companhia já durante a luta armada e que retratam a ação colonial da empresa na Lunda para fins de propaganda na metrópole.<sup>167</sup> Esses filmes são *O Romance de Luachimo – Lunda, Terra de Diamantes* e *A Terra Rica*, sendo o primeiro filmado em 1962 e estreado em 1969 no Palácio da Foz, com o apoio do SNI, e o segundo, produzido e divulgado em 1973, o resultado da montagem de parte das filmagens do primeiro filme.

Estes filmes, produzidos numa colaboração com a Rádio Televisão Portuguesa, foram também sonorizados com canções gravadas pela Missão nos eventos da Festa Grande e com as coleções musicais do museu.<sup>168</sup> Nos dois filmes, as canções surgem como pano de fundo nas cenas que retratam quadros de uma ‘vida indígena autêntica’ das aldeias ou nos espaços reproduzidos pelo museu através da Aldeia Nativa, das Festas Folclóricas ou das salas de exposição sobre os Povos da Lunda.<sup>169</sup> *O Romance de Luachimo* e *A Terra Rica* são instrumentos de propaganda política que visam glorificar a Nação e o Império usando a imagem como agente fundamental de diferenciação, distinguindo o colonizado do colonizador, isto é, o

<sup>167</sup> UC/AD, FML NM Vol II: NE 87, 05/03/1963, p.2; Vol III: NE 93, 07/02/1964, pp.1-2, NE 106, 23/10/1967, p.1

<sup>168</sup> Idem, NE 86, 30/01/1963, p.1; NE 87, 05/03/1963, p.2

<sup>169</sup> UC/AD. Arquivo Audiovisual, *O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes*, 1969, VHS, 163m; *A Terra Rica*, 1973, VHS, 30 m.

‘civilizado’ do ‘selvagem’, justificando, assim, lógicas de ação colonial e de subalternidade (Valentim e Costa, 2014; Porto e Valentim, 2015). Ambos os filmes mostram o esforço civilizacional da Companhia na Lunda através de atividades desenvolvidas no âmbito do trabalho, da tecnologia, da extração diamantífera, da saúde, da educação, da ciência e da cultura africana ‘tradicional’ e ‘autêntica’ que a Companhia guardou no museu e que o filme *A Terra Rica* apresenta como “um dos mais valiosos diamantes de Angola” (Porto e Valentim, 2015: 522).<sup>170</sup>

Para lá da sua participação no cinema de propaganda da Companhia, o maestro elabora dois estudos, publicados em 1961 e em 1967, e que anexam as fitas magnéticas referentes às canções *cokwe* recolhidas na região do Lóvua e do Camissombo entre 1954 e 1955, respetivamente (ver Janmart, *et al*, 1961 e 1967). Como se abordará a seguir, esses estudos são elaborados para serem distribuídos entre institutos e universidades, preferencialmente estrangeiras, integrando assim a rede académica criada pela Companhia para fins de propaganda. Em 1962 publica *Doze Canções da Lunda*, onde propõe um estudo de harmonização musical a partir de 12 canções *cokwe* recolhidas entre 1952 e 1954 (ver Nascimento, 1962). Além de ter proporcionado uma palestra emitida na Rádio Televisão Portuguesa (RTP) em 1964<sup>171</sup>, este livro dá origem a várias peças musicais que viriam a ser interpretadas, em piano e em canto lírico, em três “Conferências-Recitais” realizadas entre 1961 e 1966.

Na primeira “sessão” em Lisboa, em 1961, no Palácio da Foz, adiada para as 18.30 horas do dia 1 de fevereiro por motivos de doença do maestro<sup>172</sup>, o concerto foi inspirado em cinco canções *cokwe* interpretadas na língua vernácula pelas cantoras Raquel Bastos e Maria Adelaide Robert Pujol, acompanhadas pela pianista Maria Elvira Barroso.<sup>173</sup> À mesma hora, em 14 de maio de 1962, também na sala do Teatro do Palácio da Foz, a segunda Conferência-recital apresentou oito canções *cokwe* interpretadas por Raquel Bastos, Maria Adelaide Robert Pujol, Eduarda Simões Ri-

<sup>170</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre estes dois filmes, ver Valentim e Costa (2014) (*O Romance de Luachimo*); Porto e Valentim (2015) (*A Terra Rica*).

<sup>171</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5g (2ª): “Palestra do Prof. Hermínio do Nascimento na RTP”, 26/09/1964

<sup>172</sup> Idem, Pasta 84J.5g (1ª): telegrama 2.5 de 31/01/1961

<sup>173</sup> As canções do Recital: “Txicuécucè”, “XeLe”, “Mariana”, “Molumbo uá tenga” e “Muchito”. (Idem: Programa da conferência-recital, 1961)

beiro, Maria Luísa Gomes dos Santos, Alberto Manzoni Sequeira e Adelino Silva, acompanhados pela pianista Maria Elvira Barroso.<sup>174</sup> (Fig. 16) A seguir ao recital, o evento contou com uma *Suite para dois pianos: uma paráfrase sobre uma canção da Lunda* onde se interpretaram cinco canções pelos pianistas e professores Varela Cid e Campos Coelho, ambos docentes no Conservatório Nacional de Lisboa.<sup>175</sup> O maestro, também por doença, encontrava-se de novo ausente e a palestra de abertura da sessão foi lida por Osório de Oliveira.<sup>176</sup>



**Figura 16** - S/L [Segunda Conferência-Recital no Palácio da Foz, em Lisboa, 14 de maio de 1962]

A 8 de julho de 1966, às 21:30 horas, a Conferência-Recital ocorreu na Casa do Infante no Porto. A par do concerto estava presente uma exposição de fotografias das campanhas da Missão, e que acabou por dar o título ao evento, *A arte de um povo de Angola, Quiocos da Lunda*<sup>177</sup>. A seguir à palestra «Folclore Musical de Lóvua» pelo Professor

<sup>174</sup> As canções do Recital: “Muafeio”, “Sacué”, “Xamassongo”, “Uangutenha”, “Murileno”, “Nanguiri-che”, “XeLe” e “Calumbo”. (Idem: Programa da conferência-recital, 1962)

<sup>175</sup> As canções da Suite: “Muchito”, “XeLe”, “Calumbo”, “Quissanje” e “Mariana”. (Idem: Catálogo da conferência-recital, 1962)

<sup>176</sup> Idem: artigo “Folclore musical de Angola”, *Diário de Notícias*, 15/05/1962

<sup>177</sup> Idem, Programa da conferência-recital, 1966



Hermínio do Nascimento foi apresentado o *Recital de Música dos Quiocos* onde se interpretou as 12 canções *cokwe* do livro pelos mesmos intérpretes de há quatro anos, a quem se juntaram Maria Albertina Xavier, Fernanda Losa e Jorge Manzoni, e no fim a “Suite Quioca nº2” também interpretada por Varela Cid e Campos Coelho.<sup>178</sup>

Tanto os estudos como as Conferências-Recitais centram-se nas canções dos *Tu-cokwe*. Trata-se de uma escolha que se pode entender não só por questões técnicas ao nível da qualidade de gravação<sup>179</sup> e por constituírem a maioria das recolhas da Missão, mas também em virtude de características estéticas musicais que, segundo o maestro, diferem no ritmo e na melodia da maioria da música da Lunda e da africana no geral. Nesse sentido, referindo-se a uma canção publicada no *Doze Canções da Lunda*, indica que “possui uma particularidade interessante e pouco comum no folclore africano: é quase europeia. [...] É de notar a regularidade entre os solos e o coro, mas transformada em coral, que é cantada com uma afinação irrepreensível” (Nascimento, 1962: 17).

À semelhança dos outros dois estudos publicados em 1961 e 1967, as canções *cokwe* parecem ter desafiado o ‘pensamento abissal’ do maestro (Valentim, 2012a). Em particular, ao expressarem um rigor e uma composição melódica pensadas como inexistentes numa música classificada *a priori* como ‘subdesenvolvida’, intuitiva e irracional marcada apenas pelo ritmo, o que acaba por as tornar familiares ao ouvido ocidental porque próximas do padrão musical das canções populares ocidentais. Essa “particularidade interessante e pouco comum” – que faz com que esta música folclórica africana seja “quase europeia” – é interpretada como sendo uma exceção à regra e uma prova do valor único da música *cokwe* recolhida pela Companhia.

Também nos discursos de abertura das Conferências-Recitais, as designadas Palesstras, o folclore angolano é entendido na lógica de uma aproximação à Europa, mas exaltando, em específico, a sua natureza angolana luso-descendente lida através

---

<sup>178</sup> As canções do Recital: “Txicuécué”, “Mariana”, “XeLe”, “Sacué”, “Murileno”, “Molumbo uá tenga”, “Muafeio”, “Calumbo”, “Muchito”, “Xamassongo”, “Uangutenha”, “Nanguiriche”. As canções da Suite: “Molumbo uá tenga”, “Xamassongo”, “Murileno”, “Harmonias do Camissombo” e “Txissambo txa nguenje”. (Idem)

<sup>179</sup> Refiro-me, em concreto, às publicações de 1961 e 1967 que divulgam as canções que começaram a ser gravadas diretamente em fita magnética, o que resultou numa qualidade sonora superior.

da narrativa gloriosa dos Descobrimentos. Por exemplo, na apresentação da sessão de 1962, é dito que:

*Folclore das nossas Províncias Ultramarinas, nenhuma razão existe para que ele seja menos conhecido e apreciado do que, por exemplo, o de Trás-os-Montes e Alentejo, porque ele é, também, filho de portugueses, pois portugueses são, como os de cá, os povos autóctones de Angola ou Moçambique, por exemplo. Autores e realizadores de cinco séculos de acção civilizadora em terras de África, mal se compreenderia que não déssemos, a uma das manifestações de alma mais fortes dos nossos irmãos de cor, o relevo que o seu merecimento justifica.*<sup>180</sup>

Por um lado, o discurso de Hermínio do Nascimento parece coincidir com o seu percurso musical que, segundo Manuel Deniz Silva, refletia “uma orientação nacionalista e uma valorização ideológica da música tradicional” (Silva, 2010: 902). Por outro lado, estas palestras – cujos textos eram previamente orientados, lidos e autorizados por Ernesto de Vilhena e/ou pelo seu filho, Júlio de Vilhena, e depois validados pelo SNI – mostram uma narrativa que tenta articular a etnografia de cariz nacionalista promovida pela Política do Espírito com a política ultramarina que, mais intensamente a partir do eclodir da Luta Armada em 1961 em Angola, procura legitimação no discurso luso-tropicalista que apropria de Freyre para dar conta de uma narrativa plurirracial segundo a qual os povos nativos das “Províncias Ultramarinas” seriam também portugueses.

Um pouco à semelhança de Osório de Oliveira e de Alexandre Sarmiento, o maestro tenta, assim, aproximar terras da metrópole e de além-mar, porém fá-lo através não só do “mito da herança sagrada” que justifica a inevitabilidade da ação civilizadora portuguesa em África (Alexandre, 1995: 50), mas também pelo que os portugueses e os seus “irmãos de cor” têm em comum, e que resultou de uma convivência interracial harmoniosa feita ao longo de “cinco séculos de acção civilizadora” – o Folclore Musical. Paralelamente, a imprensa escrita vai alimentando e banalizando essa espécie de ‘nacionalização’ das canções angolanas, entendidas como “curio-

<sup>180</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5g (1ª): Texto da palestra do Prof. Hermínio do Nascimento, 1962, pp. 2, 4-5.

síssimos aspectos do folclore musical afro-português<sup>181</sup>, e cuja recolha é interpretada como “nota expressiva de quanto essa empresa zela também os valores morais e de cultura, a par da riqueza que produz”.<sup>182</sup> A narrativa de uma diversidade cultural além-mar promotora de uma identidade nacional portuguesa uma está também patente na carta que Ernesto de Vilhena escreve em fevereiro de 1964 para acompanhar a oferta do estudo musicológico publicado pela Diamang em 1961 ao Conservatório Nacional de Lisboa. Por norma, esses textos seguiam um texto padrão que depois se ajustava consoante o destinatário, sendo que nessa carta Vilhena escreve que “a música dos povos autóctones das Províncias do nosso Ultramar deve ser tida, como a da Metrópole, como folclore português, embora a sua índole esteja ligada, como se compreende também, às etnias a que diz respeito.”<sup>183</sup>

Imaginando o Império como extensão da Nação, as canções do Império Português seriam, tal como os seus habitantes, portuguesas. No fundo, a narrativa estadonovista de um ‘Portugal maior’ reforçada com o início das Lutas de Libertação acaba por produzir os efeitos desejados: justificar a ação colonial portuguesa em África na ação cultural e moral portuguesa, indo para além da vertente capitalista de exploração de recursos naturais e humanos. Nesse processo, as coleções musicais da Diamang acabam por ser alvo de apropriação por instâncias estatais, como o SNI, pela imprensa e por outras entidades, acabando, ao mesmo tempo, por satisfazer os próprios interesses da Diamang em ver reconhecido publicamente o seu papel de agente colonial dos “valores morais e de cultura” do *indígena*. Entusiasmado com a boa repercussão das Conferências-Recitais na imprensa escrita, Júlio de Vilhena vai encaminhando os recortes de jornais a Pinho Silva e começa a reuni-los, a partir de 1961, num dossier para ser colocado na Sala de Folclore Musical do museu.<sup>184</sup>

Todavia, note-se que, através da publicação *Doze Canções da Lunda* que serve de base às Conferências-Recitais, esse Folclore simultaneamente português e étnico – e que o maestro entende ser musicalmente muito semelhante ao europeu – foi alvo

---

<sup>181</sup> Idem: artigo “Conferência. O maestro Hermínio do Nascimento falou, ontem no teatro do SNI sobre o folclore musical da região da Lunda, Angola”, *O Século*, 02/02/1961

<sup>182</sup> Idem: artigo “Folclore Musical da Lunda”, *Jornal do Comércio*, 02/06/1962

<sup>183</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5g (2ª): carta G.38/64, 05/02/1964, p.1

<sup>184</sup> UC/AD, FML NM: NE n.º72, 03/02/1961

de um mecanismo específico de tradução cultural para ser consumido no seio da cultura musical designada erudita e, como forma de propaganda cultural, alcançando públicos também eles eruditos. Ou seja, embora o folclore angolano fosse equiparado a música folclórica e popular portuguesa, ele foi consumido na metrópole não pelo público de massas, mas pelo erudito enquanto uma espécie de música étnica-erudita. Para isso foi alvo de uma harmonização musical que, como atrás referido, foi proposta nesse livro e executada nesses concertos. Esse trabalho terá sido precedido pelas composições do maestro Belo Marques sobre a música dos Tonga, que recolhe em 1940 no sul de Moçambique, tendo originado concertos e palestras com o apoio da EN (Dias, 2016: 48-49, 95-112).<sup>185</sup>

As harmonizações de canções populares fizeram parte do modernismo musical norteado pela estética de tipo nacionalista feita pela preservação das tradições musicais e do seu estudo, tendo ocorrido tanto na Europa como na América Latina, este último caso já mencionado a propósito dos compositores brasileiros Dona Babi de Oliveira e Heitor Villa-Lobos. Na Europa, destaca-se o compositor, pianista e folclorista húngaro Béla Bartók que acabou por influenciar o movimento modernista. Considerado um dos fundadores da etnomusicologia e precursor da harmonização musical, Bartók participa em recolhas sistemáticas de canções ‘tradicionais’ junto de camponeses na Hungria, na Roménia e em Biskra, no Norte de África (Borba e Lopes-Graça, 1996: 157). Criou peças para harmonizações de canções populares húngaras e romenas para piano, voz e orquestra (idem: 160) e participou em encontros de música tradicional árabe, tal como em 1934 no Congresso do Cairo (Abbonizzio, 2011: 34).

Em Portugal, o trabalho de Bartók, quer a nível da sistematização de recolhas com base em critérios científicos, quer a nível de arranjos musicais para harmonização, vinha inspirando as obras de compositores eruditos que recolhiam e estudavam as músicas populares portuguesas, tal como Artur Santos (Cruz, 2010: 1167) ou Fernando Lopes-Graça, considerado “o Bartók do seu país” (Griffiths, 2004 *apud* Vargas, 2010: 295).<sup>186</sup> Especialmente durante o Estado Novo, a música popular

<sup>185</sup> Destaque para as composições “*Melodia Negra* (s.d.), *Lhanlhalatty* (A Aranha de mil-pés) (1941), “Dança Guerreira do Gungunhana”, da obra *Fantasia Negra* (1939), e *Bailado Negro* (1972)” (Dias, 2016: 96).

<sup>186</sup> Destaco as harmonizações *Variações sobre um tema popular português* (1928), *Prelúdio, Canção e Dança* (1929), *3 Canções ao gosto popular* (1934), *6 Canções sobre quadras populares portuguesas* (1934) e *Cancioneiro do Menino Jesus* (1936) (Borba e Lopes-Graça, 1996: 135).

portuguesa foi uma parte importante na máquina de propaganda fascista de António Ferro ao ser uma ferramenta na construção da identidade nacional e da promoção de valores morais e patrióticos, destacando-se, por exemplo, o apoio dado ao compositor Rui Coelho (Vargas, 2010: 340) ou o próprio Hermínio do Nascimento. Porém, o nacionalismo musical, nomeadamente o que recorreu a peças de harmonização musical, teve igualmente a participação de compositores enquadrados num registo político supostamente neutro<sup>187</sup> ou assumidamente contra-hegemónico, como Fernando Lopes-Graça (Cruz, 2010: 1167; Carvalho, 2012: 159).

Lopes-Graça, nomeadamente através dos seus trabalhos de harmonização de canções populares portuguesas, procurou “conferir à sua música um cunho marcadamente português”, contudo, num sentido contrário às apropriações do regime que o usava como propaganda e mercadoria (Borba e Lopes-Graça, 1996: 135).<sup>188</sup> Inspirado não só em Bartók mas também nos estudos da década de 1930 de Rodney Gallop sobre a música tradicional portuguesa, Lopes-Graça desenvolveu uma estratégia de resistência cultural a partir da ideia de um “folclore autêntico” que se opunha ao que designava ““contrafação folclórica”, isto é, à produção em massa de estereótipos de “música popular” destinada ao teatro de revista, filmes, cançonetistas da rádio ou ranchos folclóricos” (Carvalho, 2012: 160). Procurava, assim, complementar uma “autenticidade (étnica)” com uma “modernidade (estética)” (idem: 161) capaz de romper com essa “cultura de massas” (idem: 164).

Não obstante, como informa Mário Vieira de Carvalho, Lopes-Graça promover o respeito pela “identidade” da “canção popular”, “o que significava, nomeadamente, não a sua adaptação às normas da harmonia tonal (por exemplo), mas sim a tentativa de [...] explorar os pontos de contacto com modernos da música europeia” (Carvalho, 2012: 160), o processo de harmonização não deixa de ser um mecanismo que hierarquiza saberes musicais. Como define Lopes-Graça, a

<sup>187</sup> Segundo Cristina Cruz, Artur Santos não foi um compositor que trabalhou ao serviço do Estado Novo, assumindo uma postura neutra sem propósitos políticos contra ou a favor do regime (Cruz, 2001: 47-52). Destaco as harmonizações *Rondó para Orquestra*, *Sonata para piano*, *Canção de embalar para canto e piano*, *Oito Canções Populares Portuguesas* para soprano e orquestra, e as 12 harmonizações de *Canções Populares Portuguesas* para canto e piano (Cruz, 2010: 1166).

<sup>188</sup> Durante o processo de folclorização na metrópole, vários outros compositores e etnógrafos opuseram-se aos usos ideológicos das ‘tradições’, entre os quais Michel Giacometti, Alves Redol, Joaquim Roque, Jaime Lopes Dias, António Joyce, Abel Viana e Veiga de Oliveira (Castelo-Branco e Branco, 2003: 12-13).

harmonização visa “conseguir obra artística”, implicando “transplantá-la do plano da sua espontaneidade natural para o plano da criação culta”, para “a sua sublimação ou cristalização em formas que satisfaçam às exigências da obra de arte organizada” (Lopes-Graça, 1973: 87). Salvaguardando os vários usos políticos das harmonizações musicais, de forma sucinta a harmonização trata-se de uma criação musical baseada em arranjos musicais entre diferentes gêneros e ritmos, operando através da oposição das categorias erudita/culta e que visa usar a música popular ‘tradicional’ para compor música ‘erudita’ (Borba e Lopes-Graça, 1996: 645). Precisamente por isso, foi adaptado para converter as canções de folclore angolano em folclore étnico-erudito.

No caso dos recitais das canções da Lunda, essa técnica significa que os ritmos e o canto das canções angolanas foram alvo de um processo de adaptação ao cânone ocidental para serem interpretadas ao piano e com canto lírico. Porém, comparado com as harmonizações das músicas populares europeias, esse processo obedece não só a diferenças de cânone e classe, mas, acima de tudo, a diferenças culturais hierarquizadas por critérios evolucionistas, racistas e civilizacionais. Logo no início do *Doze Canções da Lunda*, o maestro explica a necessidade de ter feito harmonizações com as coleções musicais: “É conceito arreigado no espírito de muita gente que a música dos negros é ‘música selvagem’ e, portanto, incompreensível e não sentida pelos ‘civilizados’. Nada de mais errado e injusto” (Nascimento, 1962: 9). Assim, num primeiro momento, “para torná-las acessíveis e ‘aproveitáveis’, foram as mesmas canções recolhidas e transcritas com o máximo cuidado e respeito pela sua pureza primitiva e original” (idem: 10). De seguida, “indispensável se tornou ‘enquadrá-las’ nos vários ‘compassos’ da música ocidental, e harmonizá-las convenientemente, arranjando-lhes um acompanhamento apropriado” (idem), pois “de contrário, seriam de uma monotonia insustentável.” (idem: 12) Portanto, o maestro dá conta de uma narrativa ambígua que visa, no fundo, celebrar o ‘fardo do homem branco e a identidade imperial portuguesa.

É esse esforço cultural, epistemológico e político materializado nessas harmonizações, que é reconhecido e aplaudido no artigo “Folclore Musical Africano da região da Lunda” publicado em 1963 no *Jornal de Letras* no Rio de Janeiro. Esse artigo viria a ser publicado nesse mesmo ano no *ABC-Diário de Angola* em Luanda, dado escassearem artigos sobre a ação cultural da Diamang “nos jornais da Metrópole e das

Províncias Ultramarinas”.<sup>189</sup> Perante as devidas recomendações da Comissão de Censura a respeito do termo ‘africano’, o artigo acaba por ser publicado com o título “Folclore Musical da região da Lunda” mantendo, porém, o termo “africano” no corpo do texto.<sup>190</sup> Reproduzindo um conjunto de estereótipos que hierarquiza saberes e culturas, o trabalho do maestro é elogiado na medida em que transforma a natureza “monocórdica no seu desespero enervante” destas canções ao retirar-lhes “o nostálgico batuque, imponente e másculo [...] [e] abre-se diante de nós a alma enigmática do homem africano, mas agora mais transparente e mais humana [...]”. Dessa forma, o maestro tornou essa música capaz “de ser apreciada pelo paladar mais exigente e civilizado [...] [e] enriqueceu a cultura musical portuguesa através duma obra de transcendência universalista [...]”.<sup>191</sup>

Com efeito, de novo, o que é enaltecido é a capacidade e a generosidade do europeu, neste caso do colonialismo português, de tornar inteligíveis esses conhecimentos obscuros e enigmáticos, submetendo-os a um conhecimento musical europeu pensado como universal. O que supõe, por sua vez, a transformação da “alma” africana em qualquer coisa de “mais transparente e mais humana”, mostrando ser uma ação paternalista que se crê de empoderamento do negro. Trata-se, pois, de um mecanismo de assimilação cultural que pressupõe a domesticação de outros saberes musicais para serem submetidos a um cânone universal musical. Aliás, foi um processo que esteve igualmente presente no caso italiano estudado por Isabella Abbonizio, em que a música tradicional árabe da Líbia, Etiópia, Eritreia e da Somália inspirou e foi matéria-prima para o trabalho de compositores clássicos italianos (óperas, peças de piano, concertos, bailados) para fins de propaganda imperial ao regime fascista italiano (Abbonizio, 2011: 31-34).

---

<sup>189</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5f (1ª): carta s/ref, 28/05/1963

<sup>190</sup> Seguindo o ajuste da política ultramarina ao contexto de conflito armado, o Jornal tinha “instruções superiores” para banir a palavra “africano” na continuidade da proibição da palavra ‘indígena’ motivada pela abolição do Estatuto do Indigenato em 1961. Apesar dos esforços da Companhia de reverter essa medida percebida como um “disparate”, Sílvio Guimarães, o representante da empresa em Luanda, indica que “Fomos, no entanto, levados a concordar com a supressão da aludida palavra no título do artigo, isto tão somente para evitar grave prejuízo ao jornal, que tinha a máquina paralisada, e ainda por verificarmos que essa supressão não lhe alterava o sentido”. (Idem: carta n°783/167/63/ADM, 08/06/1963, pp.1-2)

<sup>191</sup> Idem: artigo “Folclore Musical da região da Lunda”, *ABC-Diário de Angola*, 07/06/1963

No fundo, este processo produz uma violência simbólica feita através de um “racismo epistémico” que invisibiliza os sujeitos ao negar-lhes a qualidade de serem produtores de conhecimento e de subjetividade, e que Nelson Maldonado-Torres entende como um processo que “descarta a capacidade epistémica de certos grupos de pessoas. Pode basear-se na metafísica ou na ontologia, mas os resultados acabam por ser os mesmos: evitar reconhecer os outros como seres inteiramente humanos” (Maldonado-Torres, 2008: 79). Por outro lado, a “cultura musical portuguesa” ficou mais enriquecida pela apropriação musical estética (e política) que se fez “da verdadeira música africana”, reforçando-se o discurso de proximidade estratégica aos povos africanos do Ultramar. Para isso terá contribuído o facto de as canções selecionadas apresentarem histórias isentas de violências explicitamente causadas pela ação colonial portuguesa, e de serem interpretadas na língua vernácula.

Em suma, quando analisado no eixo Portugal-Angola através das apropriações do governo metropolitano e da Companhia, numa coordenação com a ação do SNI e de compositores portugueses, o ‘folclore musical angolano’ continua a servir à construção da identidade nacional e imperial de Portugal. Porém, e sobretudo num contexto marcado pelas guerras coloniais, o folclore já não é percecionado como “africano/negro” e passa a constituir-se numa espécie de “folclore português” enraizado na alteridade africana e que assume as variações de luso-angolano, afro-português ou étnico-erudito.

Na próxima secção, averiguam-se as relações entre a Companhia e a academia internacional feitas através da circulação do ‘folclore musical angolano’ enquanto, fundamentalmente, conhecimento científico. Esses trânsitos, efetuados entre a sede da Companhia em Lisboa e organismos europeus, latino-americanos, africanos e norte-americanos, contemplam o eixo Lisboa – Europa, Lisboa – EUA e, especialmente, Lisboa – Bélgica; Lisboa – Congo Belga; Lisboa – Londres – África do Sul – Dundo. Analisam-se as formas como não só a academia internacional apropria as coleções musicais e/ou se relaciona com elas, mas como a Diamang aposta seletivamente na circulação das coleções através de instâncias de credibilidade científica e musicológica com vista a gerar efeitos de propaganda.



## 2.3. A circulação dos saberes etnomusicológicos do Folclore Musical de Angola

### 2.3.1. A oferta dos estudos e das canções

Nas palavras de Ernesto de Vilhena, “Dado o interesse musical e etnológico dessas gravações resolvemos distribuir duplicados, a título de oferta, a certas entidades nacionais e estrangeiras que têm como finalidade o estudo da Música ou da Etnologia [...]”.<sup>192</sup> Esses duplicados viriam a acompanhar os estudos musicológicos acerca da Missão publicados em formato de livro escrito em inglês e português, e inseridos na série das Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola. Cada um dos livros, de uma dimensão em tamanho real de A2 e revestidos em tecido, centram-se em cerca de 200 canções dos Tucokwe gravadas durante as campanhas de recolha na atual Lunda Norte feitas em 1954 e em 1955, no Lóvua e no Camissombo, respetivamente.<sup>193</sup> (Fig. 17-18)

Ambas as publicações (Janmart *et al.*, 1961 e 1967) apresentam seis capítulos. O primeiro refere-se aos “Dados sobre o povo e o folclore quioco” redigido por José Osório de Oliveira. Este texto incide sobre a caracterização etnográfica dos “Quiocos” [dos Tucokwe] ao nível da localização geográfica, da história, dos rituais e práticas culturais (cultos), da habitação, dos modos de produção e do “folclore”. Segue-se a classificação das músicas no capítulo “Canções” e o capítulo “Instrumentos Musicais Usados” onde Pinho Silva apresenta a descrição detalhada dos principais instrumentos encontrados nas aldeias. O “Documentário fotográfico” consta de 60 fotografias selecionadas a partir da respetiva campanha (no Lóvua e no Camissombo) repartidas em seis categorias: “Imagens da Recolha”, “Paisagem”, “Tipos Nativos”, “Cenas da vida nativa”, “Cenas da vida nativa (Folclore)” e “Instrumentos Musicais”. Os estudos musicológicos seguem-se às fotografias e são da autoria do maestro Hermínio do Nascimento.

---

<sup>192</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5g (2<sup>a</sup>): carta G.38/64 de 05/02/1964, p.1

<sup>193</sup> A escolha por parte da Companhia em publicar a recolha da canções *cokwe* relativas a estas duas últimas campanhas e não de outras reflete, em primeiro lugar, o que já foi referido sobre as particularidades musicais dos Tucokwe e, em segundo lugar, a importância da tecnologia na seleção de músicas a divulgar, pois foi a partir de 1954 que a Missão começou a gravar as músicas em fita magnética, resultando numa qualidade de som superior.



**Figura 17** – Capa da publicação *Folclore Musical de Angola: Colecção de fitas magnéticas e discos. Povo Quioco, Área do Lóvuva, Lunda, Vol I* (Janmart, et al, 1961)

**Figura 18** – Capa da publicação *Folclore Musical de Angola: Colecção de fitas magnéticas e discos. Povo Quioco, Área do Camissombo, Lunda, Vol II* (Janmart, et al, 1967)

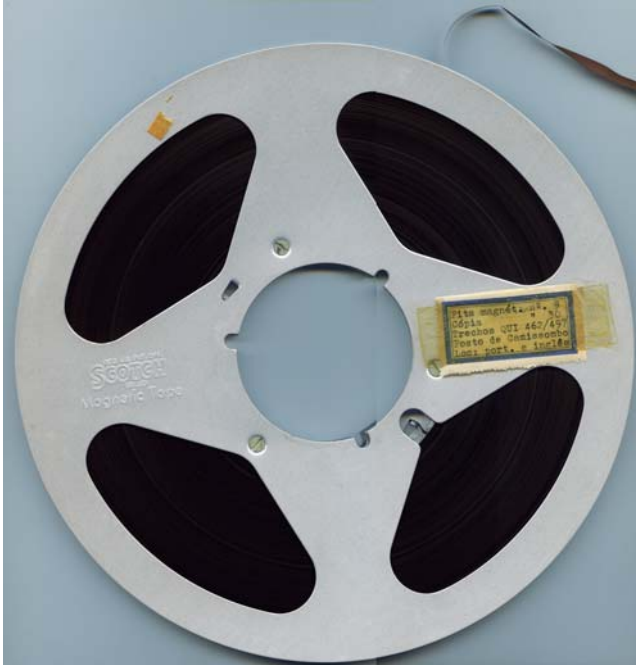
Por fim, o capítulo dedicado à “Letra das Canções e Comentários” apresenta os dados relativos a cada ‘trecho musical’: lugar da recolha, nome dos/as solistas, o tipo de coro, os instrumentos usados, o “género” da música, as letras e os “comentários” das canções na língua vernacular (*ucokwe*) e traduzidas para português por Pinho Silva e para inglês pelo professor Joaquim Monteiro Grilo, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, responsável também pela revisão do texto desse capítulo (Janmart, et al, 1961 e 1967).

Cada publicação vem acompanhada de cinco e seis fitas magnéticas, respetivamente, sendo que cada fita magnética tem uma apresentação bilingue (em português e em inglês) onde se informa a origem e o seu conteúdo.<sup>194</sup> (Fig. 19) Seguindo a sugestão de Júlio de Vilhena para a primeira fita do primeiro volume, a “locação

<sup>194</sup> As fitas magnéticas anexadas a estes dois livros foram digitalizadas no âmbito do projeto *Diamang Digital*, bem como os discos de acetato, mas atualmente apenas uma parte destes materiais se encontra disponível no website ([www.diamangdigital.net](http://www.diamangdigital.net)). Contudo, o acesso à maioria das fitas magnéticas é possível no website dos arquivos sonoros do *Centre de Recherche en Ethnomusicologie* (CREM – CNRS) do *Musée de l’Homme*, de Paris, a quem a Companhia ofereceu os livros na década de 1960, em 1964 e em 1968, respetivamente.

(Ouvir aqui: [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/corpus/CNRSMH\\_MuseuDoDundo/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/corpus/CNRSMH_MuseuDoDundo/))

de introdução” teria de dar destaque à Companhia e surgiria em todas as fitas com o seguinte modelo de apresentação: “Folclore Musical de Angola, recolhido pelo Museu do Dundo, da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang). Fita magnética número um. Música do Povo Quioco (Distrito da Lunda – Área do Lóvua” .<sup>195</sup>



**Figura 19** - Fita Magnética “Scotch”. Fita magnética n° 9, Cópia n° 30, Trechos QUI 462/497, Posto de Camissombo, Loc. port. e inglês.

À semelhança do discurso divulgado no livro *Doze Canções da Lunda* publicado em 1962, estes livros são, claramente, um exercício de propaganda colonial. Sendo “indispensável conhecer a arte dos sons dos chamados povos subdesenvolvidos e tirar desse estudo, por comparação com o estado actual da nossa música e do seu sistema, as respectivas conclusões” (Janmart *et al.*, 1961: 50), Hermínio do Nascimento concebe a música *cokwe* como sendo de descoberta difícil, pois reside num local incomensurável e inatingível, um passado irresgatável de onde a música ocidental se apartou há já muito tempo (*idem*: 57). Ao mesmo tempo, é notória a designação

<sup>195</sup> UC/AD, FML NM Vol II: NE 59, 08/02/1960, p.1

que diferencia cada conhecimento: o ocidental é “música” e o negro africano é “arte dos sons”. Porém, ao longo de ambos os estudos, e partindo da premissa de um tempo linear, o maestro vai ficando surpreendido em constatar que a estrutura musical das canções dos Tucokwe não seria, afinal, ‘primitiva’ ao exibir uma harmonia musical e uma afinação nas vozes que não se coadunava com essa classificação científica.<sup>196</sup> Isso deu origem a muitas inquietações, inclusive já sinalizadas no *Doze Canções da Lunda* (Nascimento, 1962: 17, 20) e que terão servido de base à palestra que o maestro apresentou na RTP a 26 de setembro de 1964 onde, para além de promover o Museu do Dundo e a Companhia, expôs as suas dúvidas:

*Onde foram os negros-nativos colher elementos para a composição musical das suas canções, atendendo a que elas apresentam já uma razoável evolução? Como explicar a existência de coros a duas e mesmo a três vozes, se os povos antigos e os chamados subdesenvolvidos não conheceram nem conhecem regras de harmonia musical? [...] Como lhes são transmitidas as regras ou métodos para a sua composição?*<sup>197</sup>

Apesar de entender esta situação como testemunho de uma equivalência entre ambos os saberes, o maestro não assume tal facto, pois deitaria por terra todo um discurso apriorístico e dado como certo sobre o primitivismo do negro e a civilidade do branco. No estudo publicado em 1961, o maestro tinha tentado responder a essas perguntas, acreditando que a música *cokwe* se trataria apenas de “um facto extraordinário de difícil explicação, a não ser tomado como revelação de um povo de rara e elevada musicalidade” (Janmart *et al.*, 1961: 55-56) e de uma questão de “[...] facilidade musical deste povo [...] ou melhor, intuição [...]” (idem: 64).

Portanto, ao longo dos dois livros vão sendo formulados juízos de valor a respeito da cultura e dos conhecimentos musicais dos Tucokwe que revelam interpretações

---

<sup>196</sup> Essa situação refere-se, segundo o maestro, à inexistência das escalas pentatónicas primitivas na música dos Tucokwe, isto é, à ausência de uma escala de cinco notas ou tons, facilmente cantadas por não possuírem intervalos de semitom ou meios-tons, que são características da música “primitiva” da Idade Média, da música negra (também do blues, rock), das “cantigas populares”, “melodias da Igreja” ou do “canto gregoriano” (Janmart *et al.*, 1961: 55). Isso resulta numa música mais complexa, dando origem a frases musicais de grande harmonia e rigor musical.

<sup>197</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5g (2<sup>a</sup>): “Palestra do Prof. Hermínio do Nascimento na RTP”, 26/09/1964, p.1

contorcionistas de forma a perpetuar a hierarquização entre as civilizações ocidentais e as não-ocidentais (Valentim, 2012a).<sup>198</sup> A “monocultura do saber” e a “monocultura do tempo linear” de que fala Boaventura Sousa Santos produzem, sobretudo, a invisibilidade da outra cultura não apenas na “(...) forma de ignorância ou de incultura” (Santos, 2002: 247), mas na forma de exceção (que confirma a regra). Esta construção do conhecimento musical dos Tucokwe remete para a ideia de Edward Said (2004) de que o conhecimento ocidental produzido sobre o Outro não corresponde apenas a algo empírico mas, acima de tudo, a um conjunto de enviesamentos que constroem esse Outro de forma imaginária mas tornada real. Tal produção científica inscreve-se num exercício de propaganda ao pretender, concretamente, “controlar o pensamento e fabricar consentimento” (Chomsky, 2002: 44).

Para lá desse exercício de colonialidade, que hierarquiza conhecimentos e naturaliza desigualdades e discriminações sociais e raciais, a narrativa dos livros constitui um estudo não só racista, mas também desfasado dos estudos da antropologia da música e da etnomusicologia da época, como bem nota o antropólogo e musicólogo Alan Merriam. Na verdade, desde a solidificação da etnomusicologia com a criação nos EUA, em 1955, da *Society for Ethnomusicology* e, em 1958, com a publicação da revista *Ethnomusicology*, que vários musicólogos e antropólogos (entre os quais Alan Merriam e Charles Seeger) vinham alertando para a importância dos estudos comparativos da música de diferentes culturas. Porém, entendendo a música como comportamento cultural e performativo, indo além da transcrição musical e da análise de padrões musicais e sua hierarquização, que caracterizou as origens oitocentistas da etnomusicologia (Campbell, 2003: 18-19).

Nesse contexto, em 1965, Merriam redige uma recensão crítica acerca da publicação do *Folclore Musical de Angola* da região do Lóvua. Esse texto é revelador não só do interesse internacional que este tipo de recolhas gerava, mas, acima de tudo, de uma postura crítica que desmerece o trabalho da Diamang ao nível da etnomusicologia que se afirmava na década de 1960 mais dialogante com as dinâmicas sociais das sociedades africanas. Assim, para além de adjetivar a caracterização etnográfica de Osório de Oliveira de “antiquada”, e de elogiar a caracterização cuidada e rigorosa dos instrumentos musicais feita por Pinho Silva, constata que o es-

---

<sup>198</sup> Para uma leitura mais aprofundada acerca das duas publicações ver Valentim (2012b).

tudo musicológico do maestro é orientado por um “evolucionismo social e cultural” e que “parece estar imbuído de um interesse antiquário em vez de estritamente académico”, qualificando a sua análise como “ingénua” (Merriam, 1965: 177).

Apesar de as publicações de ambos os estudos estarem previstas para o ano de 1956<sup>199</sup>, por questões logísticas relacionadas com a complexidade dos trabalhos de retificação de dados etnográficos e de tradução linguística, só vieram a ser publicadas em 1961 e em 1967<sup>200</sup> e a circularem apenas a partir de 1964 e de 1968, respetivamente.<sup>201</sup> No entanto, a organização da distribuição começou bem antes motivada, essencialmente, pelo sucesso do trabalho de propaganda iniciado em 1951. Isso refletiu-se no facto de terem sido muitos dos organismos científicos e culturais a demonstrarem interesse em adquirir as coleções musicais do Museu do Dundo e, com efeito, a ‘reservarem’ a oferta dos estudos.

Por exemplo, em dezembro de 1952 a Diamang recebe o seu primeiro pedido de aquisição das canções por instituições científicas europeias, concretamente, do Departamento de Etnologia Musical do Museu do Homem em Paris que contacta a Companhia por sugestão do Abade Henri Breuil<sup>202</sup>, que como arqueólogo tinha realizado em 1948 uma estadia de investigação na secção de Arqueologia no Museu do Dundo (UC/AD, RAMD, 1948). Ernesto de Vilhena responde dizendo que de momento ainda não tinham procedido à oferta dos discos pelos “Institutos de especialidade da Europa” por as canções estarem, ainda, em fase de estudo etnográfico, tendo ficado o Museu do Homem na lista de espera.<sup>203</sup> À medida dos contactos estabelecidos ao longo do tempo, as publicações vão circulando entre a Companhia e instituições em Angola, Portugal, Europa, Brasil, Estados Unidos da América e África do Sul.<sup>204</sup>

<sup>199</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5h (1º): nota enviada por Júlio de Vilhena a Barros Machado, 22/09/1955

<sup>200</sup> Idem, Pasta 85J.5c: “Informação”, 15/02/1957

<sup>201</sup> Idem: p.1

<sup>202</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (1º): carta s/ref, 5/12/1952

<sup>203</sup> Idem: carta s/ref, 20/12/1952

<sup>204</sup> As publicações foram oferecidas a entidades culturais e académicas situadas na Alemanha, Angola, Áustria, Bélgica, Brasil, Dinamarca, Espanha, França, Grã-Bretanha, Holanda, Los Angeles, Massachusetts, Madison, Minnesota, Nova Iorque, Portugal, Suécia e Suíça, então União/República da África do Sul e Washington (Janmart, et al., 1961, 1967; UC/AD, MRFM, Pasta 84J, 5f (1º)).

Não obstante os estudos sobre as canções recolhidas pelo primeiro período de trabalhos da Missão não chegarem a ser concluídos pelo professor Artur Santos, a Companhia não tinha perdido a esperança de produzir um conhecimento científico válido sobre as canções da Missão para o fazer circular entre as mais prestigiadas instituições ou entidades culturais e científicas. No fundo, essa seria a forma previamente pensada para tornar real, junto da opinião pública internacional do pós-guerra e cientificamente preparada, a retórica do ‘fardo do homem branco’, equivalente ao que Fernando Rosas designa de “fardo do homem português” (1995: 23), de levar a Civilização e o Progresso a África. Nesse sentido, a preocupação com a circulação de conhecimento científico e cultural não estava dissociada da procura por reconhecimento público do mérito da Companhia, que procurava mascarar quaisquer outros propósitos, designadamente económicos. Seguem-se dois exemplos que considero ilustrativos.

Numa altura em que a difusão pública das coleções musicais na metrópole já estava a decorrer na EN em Lisboa – mostrando mais uma vez o interesse explícito e o apoio do Estado metropolitano nas coleções musicais – em novembro de 1953 a fábrica de discos Columbia em San Sebastian, Espanha, onde as matrizes dos discos da Missão eram convertidas para discos de formato definitivo, sugere que a Companhia oferecesse uma coleção musical à Alta Comissária de Espanha em funções na cidade de Tetuão, em Marrocos.<sup>205</sup> Esse pedido não é recusado por Ernesto de Vilhena, mas sugere oferecer mais tarde uma das coleções musicais por ainda não estar pronto o respetivo estudo, explicando que “[...] trata-se, como V. Ex.<sup>as</sup> sabem, de uma recolha realizada com rigor científico, não convindo de forma alguma que essa característica se perca. Na verdade, os trechos musicais, sem título marcado nas etiquetas, sem comentários e sem explicações de apoio, pouco valor etnográfico apresentarão.”<sup>206</sup>

Para lá da importância em atribuir um “valor etnográfico” às coleções musicais, também a questão da oferta e não da sua comercialização pareceu ser crucial na política da propaganda da Companhia, e com ela a questão dos direitos de propriedade intelectual das coleções. Em julho de 1954, Ernesto de Vilhena recebe uma proposta da Electro Radio de San Sebastian, de Espanha, para a compra de 246 dis-

---

<sup>205</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2<sup>a</sup>): carta s/ref, 18/11/1953

<sup>206</sup> Idem: carta G.329/53, 2/12/1953

cos da Companhia a que esta rádio tinha tido acesso<sup>207</sup>, pelo que envia imediatamente um telegrama ao seu filho, a Júlio de Vilhena, que na altura estava em Paris.<sup>208</sup> Este responde no dia seguinte, também em telegrama confidencial, dizendo que se trata de uma proposta inaceitável e reforça a urgência da obtenção do registo de propriedade intelectual sobre as coleções, entretanto solicitado em fevereiro desse mesmo ano na sequência da transmissão das canções na EN.<sup>209</sup> Preocupado com essa situação, no dia seguinte Júlio escreve uma carta ao pai onde sublinha a importância de manter os discos na posse da Companhia até à entrega das coleções aos Institutos especializados, sublinhando “[...] que se evidencie o carácter estritamente cultural do empreendimento da Companhia.”<sup>210</sup>

Esta proposta de compra de discos veio a preocupar a Administração ao mostrar a facilidade com que as coleções musicais poderiam fugir ao seu controlo. Portanto, estas situações são ilustrativas de que, em primeiro lugar, seria importante mostrar conhecimento científico produzido sobre as canções, nomeadamente etnográfico e musicológico, e não só produzir os discos das canções. Em segundo lugar, e muito importante: que seria crucial não as comercializar – ao contrário do que acontecia na área da Concessão na Lunda com os discos ‘para venda aos indígenas’. Ora, este contraste das dinâmicas de circulação mostra claramente a estratégia de propaganda da Companhia com as coleções musicais. A este respeito, por um lado, é evidente a imagem internacional que se pretende passar de uma empresa colonial não extractivista que, ao invés, pretende de forma desinteressada estudar e promover a cultura musical dos seus trabalhadores negros africanos. Por outro lado, essa atitude é tomada também por razões pragmáticas: para a Companhia não perder o controlo da distribuição das coleções musicais, tratando para isso de reivindicar para si os direitos de propriedade intelectual, e cuja informação se encontra devidamente assinalada nos rótulos dos discos. (Fig. 20)

<sup>207</sup> Segundo Júlio de Vilhena, esses discos podiam ter ido parar à rádio por terem ficado retidos na Al-fândega e leiloados, responsabilizando a fábrica Columbia por tal situação, uma vez que a conversão para discos definitivos era feita por essa fábrica em San Sebastian. (Idem: carta G.243/54, 28/07/1954; carta s/ref, 04/08/1954)

<sup>208</sup> Idem: telegrama confidencial, 06/07/1954

<sup>209</sup> Idem: telegrama confidencial, 07/07/54

<sup>210</sup> Idem: carta s/ref, 08/07/1954, p.1





**Figura 20** - Disco de acetato de 78 rpm. *Companhia de Diamantes de Angola. Serviços Culturais. Museu do Dundo. Folclore da Lunda e regiões limítrofes.*

Ao longo do tempo, perante o interesse e entusiasmo demonstrados no estrangeiro pelo Folclore Musical de Angola, a Companhia usaria o designado “rigor científico” de outra forma, podendo até prescindir de notas ou de estudos etnográficos antes de oferecer as coleções musicais, e escolhendo as instituições com quem desejava estabelecer proximidade. São essas relações que se vão analisar nas alíneas seguintes, respeitante às colaborações que a Companhia estabelece, a partir da sua sede em Lisboa e da delegação no Dundo, com instâncias científicas na Bélgica, no Congo Belga, na Inglaterra e na África do Sul.

### **2.3.2. Colaborações científicas com a Bélgica e o Congo Belga**

A relação do Museu do Dundo com outros museus e entidades culturais/ científicas na Bélgica e no Congo Belga inicia-se com a rede científica de contactos criada desde 1947 pelo biólogo Barros Machado, responsável pelo Laboratório de Inves-

tigações Biológicas (LIB) do museu (Porto, 2009: 151). Nessa rede destaca-se a visita que o biólogo fez em 1947 ao Museu de Leopoldo II em Elizabethville e o estabelecimento de uma relação consistente com o Museu Real do Congo Belga em Tervuren, Bruxelas, beneficiária da criação, nesse mesmo ano e nessa cidade, do Instituto de Investigação Científica da África Central (idem). A aproximação ao Museu Real de Tervuren é reforçada, igualmente, pelas visitas feitas ao Dundo, nomeadamente em 1948 pela adjunta da área de etnografia, Olga Boone, e pelos diretores do museu, o Professor Ombredanne em 1951, e o Professor Olbrechts em 1955, sendo esta última visita que despoleta uma estreita colaboração entre ambos os museus em redor da categoria de Arte Africana (Porto, 2009: 271).

Assim, é nesse ano que Osório de Oliveira regressa ao Museu Real, onde tinha estado em 1953, para realizar um estudo comparativo sobre Arte Negra (idem: 555). Também, na sequência da visita de Olbrechts, Ernesto de Vilhena escreve-lhe uma carta, informando que vai oferecer cerca de 1000 canções para a nova secção de Musicologia do museu.<sup>211</sup> Em janeiro de 1956, o diretor responde agradavelmente surpreso com a oferta dizendo que “[...] a sua coleção de discos será para nós não apenas um enriquecimento considerável, mas também um incentivo para que o Governo belga siga o seu exemplo, que é um ato pioneiro na ciência da Etno-musicologia”.<sup>212</sup> No mês de abril, Ernesto de Vilhena envia para o museu duas fitas magnéticas de canções dos Tucokwe.<sup>213</sup> Em maio desse ano, Olbrechts sugere a Ernesto de Vilhena que a sua assistente, a etnógrafa Marie Louise Bastin, realize um estágio no Museu do Dundo sobre as coleções de Arte Africana (Porto, 2009: 556). De 26 de abril e 4 de outubro, Bastin investiga sobre as coleções etnográficas do Museu do Dundo, em particular sobre as esculturas produzidas pelos Tucokwe (idem: 271).

Dessa sua estadia de investigação resultou o livro *Art Décoratif Tshokwe* publicada no nº 50 das Publicações Culturais da Companhia em 1961 e que veio a originar uma versão em português publicada em 2010 numa parceria entre o Museu Antropológico da Universidade de Coimbra e o Museu Regional do Dundo (ver Bastin,

<sup>211</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1ª): carta s/ref, 17/12/1955

<sup>212</sup> Idem: carta s/ref, 21/01/1956.

<sup>213</sup> Idem: carta s/ref, 12/04/1956

2010). Foi durante esse estágio que Marie Louise Bastin conheceu pessoalmente Pinho Silva que lhe terá dado a ouvir algum do “folclore musical indígena”<sup>214</sup> e sobre o qual publicou um artigo especialmente debruçado sobre as canções, as danças e os instrumentos musicais dos Tucokwe residentes na região do Dundo (ver Bastin, 1992). Em 1956, Júlio de Vilhena informa Pinho Silva que as coleções africanas coletadas no Congo Belga, muitas delas de origem *cokwe*, expostas no Museu de Tervuren, estavam acompanhadas em som de fundo pelas canções *cokwe* gravadas pela Missão na Lunda.<sup>215</sup>

Numa conjuntura internacional a favor da descolonização sinalizada pelas conferências de Bandung, que em 1955 celebraram o direito à autodeterminação dos povos colonizados, como também pela crescente pressão exercida pela ONU a Portugal, a criação de redes de cooperação científica entre as potências coloniais europeias adensa-se (Castelo, 2012: 399). Essas redes tinham em vista o desenvolvimento social e tecnológico de territórios ultramarinos como estratégia de legitimação do domínio colonial (idem). Enquadrada nesse âmbito, a Comissão de Cooperação Técnica na África ao Sul do Saara (CCTA) organizou a sua primeira conferência intitulada Conferência Interafricana de Ciências Humanas ocorrida em Bukavu, no Congo Belga, onde Portugal esteve representado através de Adriano Moreira, na altura professor do Instituto Superior de Estudos Ultramarinos. Também, o Museu do Dundo se fez representar através de Barros Machado, que a 29 de agosto de 1955 participa como delegado português na secção de Arte e Tecnologia presidida pelo professor Olbrechts.

Como referido no capítulo anterior, tendo em conta o contexto internacional pós-guerra de cooperação científica, a participação de Barros Machado visou divulgar o programa científico que tinha proposto em 1946 para o Museu do Dundo. Esse plano visava, outras coisas, a criação de redes científicas entre o Museu do Dundo e os seus homólogos belgas, entre os quais o Museu da Vida Indígena em Léopoldville, o Museu Real da África Central em Tervuren e o Museu Real de História Natural (Porto, 2009: 65). Também, a partir de Bukavu, Barros Machado

---

<sup>214</sup> UC/AD, FML NM Vol I: NR 55, 30/05/1956

<sup>215</sup> Idem: NE 32, 16/06/1956

aproveita para visitar vários laboratórios de Biologia e Zoologia no Congo Belga.

Na conferência, o biólogo tinha sugerido apresentar algumas das canções gravadas pela Missão devidamente selecionadas e contextualizadas por Pinho Silva.<sup>216</sup> Essa participação é muito bem recebida na imprensa, informando que “pela perfeição da gravação e harmonia das músicas apresentadas, foi uma exibição que muito honra o nosso país e a Diamang”.<sup>217</sup> Igualmente, é em Bukavu que as canções são apresentadas pela primeira vez ao musicólogo britânico Hugh Tracey que, segundo Barros Machado, teria ficado impressionado com o trabalho cultural e científico do Museu do Dundo<sup>218</sup>, e com quem a Companhia viria a estabelecer relações de proximidade a nível profissional e pessoal ao longo das décadas seguintes.

### 2.3.3. Colaborações científicas com a Inglaterra e a África do Sul

Desde a década de 1930 que Hugh Tracey vinha efetuando extensas recolhas e gravações de música *bantu*, sobretudo na então União Sul-Africana, nas Rodésias, na Tanzânia e em Moçambique, vindo a solidificar no panorama nacional e internacional uma posição de destaque na musicologia do contexto da África Central e Austral (Lobley, 2010; Thram, 2010). Destacam-se as recolhas que fez no sul de Moçambique junto das comunidades Chopi ao longo da década de 1940, e que vieram a ser estudadas por Leroy Vail e Landeg White (ver Vail e White, 1983).

O trabalho de Hugh Tracey, que Vilhena tinha até à data adquirido para a Biblioteca do Museu do Dundo e para a Sede da Companhia em Lisboa, expressa preocupações epistemológicas em muito similares às dos estudos de folclore e da musicologia da época. Nomeadamente, o paradigma da coleta e da classificação (Thram, 2010: 15) e, sobretudo, a ausência de uma reflexão crítica sobre os

<sup>216</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1º): telegrama, 01/08/1955, enviado por Rolando Sucena de Sousa para Ernesto de Vilhena.

<sup>217</sup> Idem: artigo “Foram muito apreciados os trabalhos que Portugal apresentou à Conferencia Interfricana das Ciências Sociais que se encerrou em Bukavu (Congo Belga) em franco entendimento”, *Diário Popular*, 22/09/1955.

<sup>218</sup> Idem: carta s/ref, 30/08/1955, p.1-2

contextos sociais e políticos das performances musicais gravadas (Lobley, 2010: 8). Essa atitude, seguida igualmente pela Companhia, expressa uma perspectiva romântica movida por premissas evolucionistas e preocupações paternalistas através das quais se procurava resgatar a música dita ‘primitiva’, ‘autêntica’, ‘tribal’ e ‘pura’ pensada como estando em extinção, ou então em processo de transformação via a “imitação” ou a “contaminação” face a influências modernas dos povos ‘civilizados’ (ver Tracey, 1954a: 32, 35). Ao mesmo tempo, Tracey articula preocupações científicas e sociais em redor das tradições musicais *bantu*. Para tal, traçou um plano de prospeção musical, de recolha sonora, de estudo etnomusicológico e de ensino da música tradicional africana subsariana, sugerindo também uma política de cooperação entre os folcloristas europeus e os músicos africanos, proposta em 1965 na *Commonwealth Arts Festival Conference* na Universidade de Liverpool (Tracey, 1965). Dessa forma, Tracey parece distanciar-se dos propósitos propagandísticos e de gestão colonial que sustentam, fundamentalmente, os trabalhos do Folclore do Museu do Dundo.

Desde a inscrição do Museu do Dundo em 1954 como sócio membro do prestigiado IFMC de Londres, feita por Ernesto de Vilhena em abril de 1954, que a Companhia é aconselhada por essa entidade a tornar-se igualmente membro da *African Music Society* (AMS)<sup>219</sup>, um organismo de apoio à investigação etnomusical co-fundado em 1948 por Hugh Tracey na cidade de Joanesburgo, na então União da África do Sul. Finalmente, após Bukavu, em fevereiro de 1956, Ernesto de Vilhena escreve uma carta a Hugh Tracey para inscrever o Museu do Dundo como membro da AMS. Começa por congratular Hugh Tracey pelo primeiro número da revista da AMS e faz questão de informar que admira o seu trabalho ao mencionar que o Museu do Dundo tinha já adquirido algumas das suas publicações.<sup>220</sup> E aproveita para descrever, sucintamente, as recolhas e alguns proce-

<sup>219</sup> Idem: carta G.118/54, 09/04/1954

<sup>220</sup> Refere os livros *Chopi Musicians: Their Music, Poetry, and Instruments* (1948), *Ngoma: an introduction to music to southern africans* (1948); *Lalela Zulu* (1948), *African dances of the Witwatersrand Gold Mines* (1952) e o catálogo *African music transcription library* de julho de 1952. Também, os artigos publicados em 1954: “The social role of african music”, *African Affairs*; “The state of folk-music in Bantu Africa”, *Journal of the International Folk-Music Council*; “The problem of future of bantu music in the Congo”, *Problèmes d’Afrique Centrale*. (Idem: carta G.44/56, 21/02/1956)

dimentos que a Missão tinha levado a cabo até à data.<sup>221</sup>

Hugh Tracey responde sensivelmente passado um mês. Entusiasmado, Tracey sugere que o Museu do Dundo poderia usufruir mais vantagens se a Companhia se tornasse membro da *International Library of African Music* (ILAM), pelo que pede a Vilhena cópias das coleções musicais para divulgação na biblioteca.<sup>222</sup> De realçar que o funcionamento da ILAM, fundada como um organismo sem fins lucrativos com o apoio inicial da AMS, da Fundação *Nuffield* de Londres e de empresas mineiras sul-africanas de ouro e de diamantes, dependia em grande parte das contribuições monetárias dos seus associados e que, em troca, poderiam beneficiar de apoio no tratamento, na impressão ou na publicação da música que gravassem/coletassem (Tracey, 1954b: 71-72).<sup>223</sup> Concordando com a inscrição, Vilhena responde já ter 250 discos de gravações prontos para serem reproduzidos, e que 25 cópias de cada disco seria para enviarem em formato de bobine aos “Institutos de especialidade” só depois de completarem as notas relativas a cada canção, pelo que o ILAM ficará já integrado na lista.<sup>224</sup>

Na sequência dessa aproximação, Hugh Tracey faz uma estadia no Dundo de 11 a 13 de junho de 1956 (UC, RMMD, junho, 1956: 8-9). Nesses dias, como relata José Redinha, Tracey é recebido no museu por “Muatxiriri, cicerone indígena da Sala do Folclore [...] com uma exibição do seu vasto reportório tocando: marimbas, tambor e alguns tipos de quissanje, que muito interessaram o visitante” (idem: 9). Ao longo das conversas que tem com Pinho Silva, pede para ter acesso aos dados etnográficos das recolhas da Missão, ouve alguns dos discos gravados e fornece alguns conselhos técnicos ao nível dos processos de recolha, de gravação e de

<sup>221</sup> Idem: carta G.44/56, 21/02/1956, p.2

<sup>222</sup> Idem: carta s/ref, 26/03/1956

<sup>223</sup> Tracey assumiu a direção do ILAM até ao ano da sua morte, em 1977, tendo sido substituído pelo seu filho Andrew Tracey até 2005. Hugh Tracey deixa um importante e valioso legado de gravações de música africana recolhida, sobretudo, na África Central. Essa música, em conjunto com as fotografias e os instrumentos musicais recolhidos nas campanhas, pode ser consultada no ILAM em Grahamstown, na África do Sul, para onde foi transferido esse espólio sob a alçada da Rhodes University, e hoje sob a direção de Diane Thram (Thram, 2010).

<sup>224</sup> Idem: carta s/ref, 12/04/1956

transcrição de letras.<sup>225</sup> Reconhece a qualidade superior dos “mestres tocadores” em comparação com as suas recolhas de música africana, dizendo que “a identificação do instrumental é a mais completa, minuciosa e perfeita que me foi dado a ver até agora”, e sugere que “Agora que nos encontramos, não deveremos mais perder o contacto em tão boa hora estabelecido.”<sup>226</sup>

Motivada por interesses económicos, culturais e científicos, a colaboração científica que Tracey e a Companhia desejam encetar começa após essa visita. Ainda no Dundo, Tracey convida o museu a submeter um artigo científico para publicação na revista que coordena no ILAM, a *African Music Society Journal*.<sup>227</sup> Passados seis meses da sua visita ao Dundo, Tracey confirma a sugestão de Vilhena em oferecer ao ILAM 250 discos e 15 duplicados das fitas magnéticas, bem como em pagar anualmente 200 libras para a inscrição (ultrapassando a quantia de 5 libras anuais previstas), que aceita como uma bolsa à semelhança das outras empresas mineiras sul-africanas que, dessa forma, apoiavam o trabalho de investigação científica e de arquivo do ILAM. Também, nessa carta, Tracey convida Pinho Silva a tornar-se “Honorary Member”, voltando a tecer rasgados elogios à Companhia no que consta à excelência das suas recolhas musicais.<sup>228</sup>

Porém, o entusiasmo dessas colaborações viria a expor as fragilidades das competências teórico-científicas do dirigente da Missão, Pinho Silva. A propósito da 11ª Conferência Anual do IFMC na Bélgica, em Liège, a realizar-se de 28 de julho a 2 de agosto de 1958, o IFMC convida Pinho Silva a ser um dos membros da comissão científica e a apresentar uma comunicação.<sup>229</sup> Para tal, na qualidade de membro honorário do ILAM, pedem a Pinho Silva algumas sugestões e comentários que possam complementar os tópicos que orientam as propostas das questões a debater na conferência, nomeadamente sobre tradição e aculturação na música africana, as

---

<sup>225</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NR 56, 18/06/1956, pp.1-2

<sup>226</sup> Idem, p.2

<sup>227</sup> Idem, p.1

<sup>228</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1º): carta s/ref, 19/12/1956, p.1

<sup>229</sup> Idem: carta s/ref, 26/07/1957

influências das tradições celtas e de trovador na música popular, e métodos de notação e de terminologia em recolhas etnográficas de danças.<sup>230</sup>

Pinho Silva encaminha para a Sede, em Lisboa, o convite e pede “instruções para eventual resposta”.<sup>231</sup> Júlio de Vilhena informa que “nada tem o Sr. Pinho Silva que fazer” e que será a Companhia a comunicar “directamente, com a associação”, pensando resolver a participação da empresa, para não mostrar que estariam “desinteressados em absoluto”, com o envio “de uma das melhores fitas magnéticas da recolha do Lóvua ou do Camissombo, que respeita [...] a Quiocos” e com “ampliações fotográficas para decorar qualquer sala ou átrio”.<sup>232</sup> Porque, como esclarece Júlio de Vilhena, a natureza dos trabalhos da Missão seria outra:

*[...] não vale a pena respondermos, de aí ou de aqui, às perguntas de generalidade, que nos fazem na carta enviada ao Sr. Pinho Silva, porque se trata já de matéria doutrinal. Sobre ela, que se pronunciem os entendidos no campo da teoria aplicada ao Folclore. Seria, com efeito, descabido que estivéssemos, nós, a levantar problemas dessa ordem, primeiro, porque nada nos interessam e, em segundo lugar, porque excedem os nossos conhecimentos.*<sup>233</sup>

Apesar de reconhecidas as competências de Pinho Silva ao nível das recolhas musicais empíricas e etnográficas – como testemunhou Tracey e, como já mencionado, o antropólogo Allan Merriam na crítica que viria a fazer ao estudo musicológico de 1961 – a falta de preparação científica-académica de Pinho Silva no âmbito da etnomusicologia acabaria por clarificar os propósitos políticos e não científicos da Companhia subjacentes à Missão. Em certa medida, e dado o constrangimento de não ter sido possível continuar com o musicólogo Artur Santos na liderança da Missão<sup>234</sup>, o debate científico e a produção de conhecimento científico que ultrapassasse as recolhas etnográficas apenas seriam úteis à Companhia como forma de

<sup>230</sup> Idem

<sup>231</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NR 60, 10/08/1957, fl. 2

<sup>232</sup> Idem: NE 34, 04/09/1957, fl.1

<sup>233</sup> Idem

<sup>234</sup> Esse assunto vai ser abordado no capítulo seguinte.



propaganda. Ernesto de Vilhena, partilhando da mesma atitude, responde ao IFMC dizendo que não tem a certeza de que o Museu será representado na Conferência, mas que em todo o caso gostaria de ajudar.<sup>235</sup> Para tal, sugere o envio de algumas fotografias registadas durante as campanhas de recolha da Missão sobre a “vida indígena” para embelezar as salas da Conferência, explicando que o trabalho de Pinho Silva na Lunda não lhe permite aceitar esse convite, uma vez que não o qualifica para responder satisfatoriamente às questões teóricas colocadas na carta.

Interessado em dar a conhecer melhor o trabalho de recolha de música do Museu do Dundo e em manter essa relação profissional, Tracey não desiste de convidar o museu para outros eventos científicos que co-organiza ou para parcerias na investigação. Relativamente às conferências, estando já em curso o conflito armado em Angola, a Administração da Companhia foi, sistematicamente, recusando o envio de um representante seu, alegando a conjuntura vivida em Angola.<sup>236</sup> A respeito das colaborações no âmbito da musicologia, destaco o pedido em 1965 feito por Tracey para que o Museu do Dundo apoiasse os trabalhos em Angola do austríaco Gerhard Kubik.<sup>237</sup> Kubik, que viria a tornar-se num prestigiado musicólogo da África Central, era na altura um jovem estudante de línguas e músicas africanas na Universidade de Viena, e nesse âmbito já tinha entrado em contacto com o museu em agosto de 1957 para pedir algumas canções da Missão tocadas com marimba, mas que Ernesto de Vilhena não envia, alegando não terem ainda finalizado a tradução das letras para inglês.<sup>238</sup>

Passados oito anos, Kubik pedira uma bolsa à JIU para realizar trabalho de campo no sudeste de Angola por quatro meses, tendo como supervisora científica a antropóloga Margot Dias que tinha conhecido em 1962 em Moçambique, e onde conheceu também Hugh Tracey.<sup>239</sup> Por intermédio de Tracey, Kubik escreve a Júlio de Vilhena onde expõe os seus objetivos académicos, informando que os seus estudos poderão

---

<sup>235</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5h (1º): carta G.282/57, 13/11/1957

<sup>236</sup> Idem: cartas s/ref, 19/12/1961; 05/07/1963; 17/07/1963

<sup>237</sup> Idem: carta s/ref, 20/01/1965

<sup>238</sup> Idem: carta s/ref, 12/08/1957

<sup>239</sup> Idem: carta s/ref, 20/01/1965

vir a ser um complemento aos estudos já feitos pela Companhia no nordeste de Angola.<sup>240</sup> Sugere que seria muito útil se pudesse encontrar-se pessoalmente com Pinho Silva e ter alguma orientação acerca de regiões de interesse musicológico, acrescentando que poderia publicar o estudo em Portugal numa eventual parceria com o Museu do Dundo. Júlio de Vilhena responde positivamente, dizendo que terá todo o gosto em mostrar a Kubik, tanto em Lisboa como em Angola, o trabalho feito pela Companhia no que se refere ao Folclore angolano.<sup>241</sup>

De forma entrelaçada com essas colaborações profissionais e institucionais estratégicas, as relações entre Vilhena e Tracey passariam, também, pelo foro pessoal sem descuidar a crucialidade das coleções musicais da Missão no seio dessa proximidade. Já depois de ter visitado o Dundo em 1956, Hugh Tracey desloca-se a Lisboa a 23 de julho de 1958 e é recebido na casa da família Vilhena que lhe oferece discos de música folclórica portuguesa.<sup>242</sup> O seu filho, Andrew Tracey, vem passar a Lisboa as suas férias escolares na primavera de 1959, de 23 de março a 12 de Abril.<sup>243</sup> Na sequência dos seus estudos de música africana em Oxford, essa estadia serviria para aprender a língua portuguesa e tocar guitarra, levando Hugh Tracey a perguntar a Ernesto de Vilhena se o poderia receber na sua biblioteca onde teria acesso a livros sobre música e ao trabalho de Vilhena sobre a música na Lunda.<sup>244</sup> Em jeito de agradecimento pela aceitação, Tracey oferece a Vilhena 36 discos de recolhas etnomusicológicas em arquivo no ILAM para a sua coleção pessoal em Lisboa.<sup>245</sup> Com o passar do tempo, também são sentimentos de gratidão e amizade entre a família Vilhena e Hugh Tracey que vão estando por detrás da compra de discos ao ILAM para a Biblioteca do Museu do Dundo, tratando-se de uma “ajuda à organização a que preside o Sr. Hugh Tracey, que tão dedicadamente nos acompanhou nos primeiros passos da recolha do folclore musical [...]”.<sup>246</sup>

<sup>240</sup> Idem: carta s/ref, 27/01/1965

<sup>241</sup> Idem: carta s/ref, 10/04/1965

<sup>242</sup> Idem: carta s/ref, 05/11/1958

<sup>243</sup> Idem: carta s/ref, 10/01/1959

<sup>244</sup> Idem

<sup>245</sup> Idem: carta s/ref, 12/12/1958

<sup>246</sup> Idem: carta G.283/68, 09/09/1968

Em dezembro de 1959, Ernesto de Vilhena envia o artigo a Hugh Tracey para publicação na revista do ILAM na sequência do convite feito em 1956. Esse texto consiste numa versão atualizada do texto escrito enviado em 1954 para a publicação na revista do IFMC. Para além de fazer referência à crescente influência de outras danças, músicas e instrumentos musicais de feição moderna, como a viola, esse ‘memorandum’ completa a informação acerca da “acção indirecta” de preservação das ‘tradições’ pelo Museu do Dundo ao fazer referência a uma sala do museu [a Sala de Folclore] onde os materiais da Missão de Recolha (canções gravadas em fita magnética e em disco, e os instrumentos musicais) se encontram guardados e preservados.<sup>247</sup>

Estas redes científicas privilegiadas que a Companhia mantém com a Bélgica, Congo Belga, Inglaterra e África do Sul, vão sendo orientadas pela empresa através de interesses políticos de propaganda. Nesse sentido, ao longo do tempo nem todos os pedidos de colaboração científica são aceites, tal como mostrou a recusa da Companhia em participar na conferência anual do IFMC na Bélgica como agente de conhecimento etnomusicológico, mas também outras propostas oriundas de outras prestigiadas instituições académicas. Por exemplo, a Companhia nega solicitações de acesso pleno às coleções musicais, inclusive ao nível da coautoria dos trabalhos de reprodução técnica (conversão para disco definitivo) e de distribuição das coleções musicais. Nesse âmbito, para lá da situação ocorrida em 1954 com a Electro Radio de San Sebastian a quem a Companhia negou o pedido de compra dos discos, destaco a recusa da proposta de partilha de uma autoria na produção e na gestão das coleções feita em 1950 pelo Departamento de Folclore da Biblioteca do Congresso de Washington em 1950.<sup>248</sup> Mas ao contrário da rádio espanhola, por ser uma proposta que poderia prestigiar a Companhia a nível científico e cultural, Ernesto de Vilhena aceita colaborar, porém, noutros moldes. Ao fim de longas negociações, Vilhena propõe a colaboração apenas ao nível da divulgação, informando que seria apenas uma “colaboração cultural” e que enviaria cópias dos discos definitivos para esse efeito, e pede que sejam arquivados na Biblioteca do Congresso de Washington para consulta pública.<sup>249</sup> A partir desse momento, essa entidade fi-

---

<sup>247</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5f (1º): “Folklore activities of the Museu do Dundo”, 10/12/1959

<sup>248</sup> Idem, Pasta 84J.5h (1ª): carta s/ref, 15/06/1950

<sup>249</sup> Idem: carta G.211/50, 04/07/1950; carta G.98/51 de 14/04/1951

caria a constar da lista dos Institutos que receberiam as duas Publicações Culturais dos estudos musicológicos.

A Companhia vai recusando, aceitando e escolhendo as suas colaborações, tecendo relações de forma situada e estratégica. Esse comportamento seletivo traduz, por um lado, o desejo de construir uma rede internacional de contactos científicos de forma a reforçar elos de proximidade e de intercâmbio cultural e científico entre instituições, nações e impérios. Por outro lado, e sobretudo, revela uma preocupação sentida pela Companhia em preservar o seu protagonismo e o controlo exclusivo em relação às recolhas, aos estudos e à circulação das coleções musicais. Essa atitude viria a ficar mais clara quando a Companhia começa a divulgar o trabalho da Missão em Angola e em Portugal através da imprensa escrita e da rádio. São exatamente essas apropriações que vão ser analisadas na secção seguinte, privilegiando o eixo de circulação Lisboa – Luanda – Dundo.

## **2.4. O monopólio da circulação do Folclore angolano**

### **2.4.1. Jornais**

Toda a informação que é publicada em jornais em Angola, em Portugal ou no estrangeiro sobre o ‘folclore musical’ da Missão, ou intervencionado por outros agentes, é alvo de extrema atenção pela Companhia. A monitorização da imprensa é realizada através de correspondência entre a metrópole e a colónia: pela direção geral no Dundo e por Pinho Silva, pela Representação em Luanda e pela Sede da Companhia em Lisboa. Todos os recortes de jornais e revistas a respeito da Missão são meticulosamente lidos e arquivados, e as frases referentes à Missão assinaladas a lápis azul pelo revisor, função assumida pela Administração em Lisboa, por Ernesto e Júlio de Vilhena. Essa preocupação visava controlar toda a informação entretanto produzida na imprensa escrita acerca da Missão. Essa atitude motivava, por vezes, a produção de nova informação de forma a esclarecer ou a reforçar o papel principal da empresa na conceção e na gestão da Missão, e na circulação das coleções musicais, o que foi revelador de várias ansiedades sentidas pela empresa e que a seguir se exploram.

Em setembro de 1953, no dia seguinte à notícia publicada no boletim semanal do

SNI que documentava a recente visita feita pela Mocidade Portuguesa Feminina do Ultramar a Lisboa, Sílvio Guimarães, representante adjunto da empresa em Luanda, envia para Lisboa uma carta confidencial destinada a Ernesto de Vilhena. Nessa carta chama a atenção para o discurso da filiada de Sá da Bandeira (atual Lubango) e representante de Angola no momento em que esta presenteia o Chefe de Estado, General Craveiro Lopes.<sup>250</sup> No final desse mês, Pinho Silva envia a Júlio de Vilhena uma “Nota confidencial” à qual anexa o mesmo jornal e essa mesma passagem, entretanto sublinhada: “O Sr. Governador-geral de Angola quis que fôssemos nós a entregar a V. Ex.<sup>a</sup> estes álbuns e discos do Folclore da nossa Província. Este trabalho foi feito no Mato em dez dias e é a primeira planificação que se faz neste género em Angola.”<sup>251</sup>

Naturalmente, a atitude do Governador-geral gera sentimentos de profunda indignação e injustiça na administração da Companhia e na Missão. Dado que, até ao ano de 1953, a divulgação do trabalho da Missão já tinha começado em Lisboa e no estrangeiro, como também na imprensa em Portugal e em Angola, essa situação motivou um longo comentário de Pinho Silva. Começa por informar Júlio de Vilhena que tinha ouvido na Rádio Angola os discos oferecidos ao Governador, e que se tratavam de facto de recolhas feitas propositadamente para essa oferta no Distrito de Huíla.<sup>252</sup> No entanto, Pinho Silva diz discordar “formalmente, da afirmação de ser aquela “A PRIMEIRA PLANIFICAÇÃO QUE SE FEZ NESTE GÉNERO EM ANGOLA” e acrescenta que o Governador já deveria saber, aliás, da existência das recolhas da Companhia, quer pelos registos da administração colonial dos Distritos do Moxico e da Lunda que a Missão percorreu, quer pela divulgação já feita na metrópole. Por isso, concluiu, que “não podemos deixar de dar “a César o que é de César”, sabendo-se que não poderão restar quaisquer dúvidas sobre a verdade de ser à Diamang que cabe a primazia do importante trabalho de recolha de folclore musical na província portuguesa de Angola.”<sup>253</sup>

---

<sup>250</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (1°): carta confidencial 70/58/53, 04/09/1953

<sup>251</sup> UC/AD, FML NM Vol I: NR 27, 30/09/1953, “Nota Confidencial”, anexo *Semanário Notícias de Portugal*, 5/09/1953, ano VII, n° 331, p.6. [sublinhado no original]

<sup>252</sup> Idem: “Nota Confidencial”, 5/09/1953

<sup>253</sup> Idem

Júlio de Vilhena responde, dizendo que “o desconhecimento de actividades meritorias da Companhia por parte de muitas instâncias oficiais é coisa a que aqui estamos habituados, e não deve causar-nos espanto”, e lembra, sobretudo, o reconhecimento que a Diamang tem tido mais fora das fronteiras nacionais do que dentro delas: “numerosas são as provas de apreço e, até, de entusiasmo, que nos chegam, e especialmente de grandes institutos, centros científicos e autoridades do estrangeiro, de fama e de renome mundiais, incontestáveis.”<sup>254</sup>

Esta situação é bem ilustrativa de algumas das ansiedades que vão sendo sentidas pela Companhia. Em primeiro lugar, o “desconhecimento” expresso por entidades metropolitanas e coloniais sobre o trabalho da Companhia em Angola aponta para tensões que parecem perdurar no tempo entre a Diamang e outras instâncias do Império português. Em segundo lugar, e com efeito, tal motiva a necessidade da Companhia em ver reconhecido o seu protagonismo e a exclusividade do seu trabalho de recolha e estudo do folclore em Angola e em Portugal, enaltecendo, como forma de consolo, o reconhecimento internacional que tinha merecido até à data. Em terceiro lugar, esta situação mostra, igualmente, que a divulgação da Missão via a imprensa escrita no território angolano não terá sido suficiente.

No entanto, o desconforto adensa-se no seguimento de uma notícia publicada em 9 de maio de 1954 no jornal *A Província de Angola* intitulada “O Valor da música africana”, e que Sílvio Guimarães envia para a Sede em Lisboa.<sup>255</sup> Esse artigo informa que a estação radiofónica da BBC de Londres iria emitir seis programas de música organizados pelo musicólogo Hugh Tracey a partir das suas recolhas na União da África do Sul, e apresenta essa iniciativa como sendo pioneira nos trabalhos de valorização da música africana.<sup>256</sup> Claramente que a notícia foi recebida pela Diamang com desagrado. Para Ernesto de Vilhena, o jornal *A Província de Angola* teria de ser avisado de que uma iniciativa radiofónica similar já tinha sido iniciada em Portugal desde outubro de 1953 na EN em colaboração com a AGU.<sup>257</sup> A

<sup>254</sup> Idem: NE 18, 21/10/1953, p.1

<sup>255</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5f (1°): carta n°636/228/54/ADM, 09/05/1954

<sup>256</sup> Idem: “O Valor da música africana”, *A Província de Angola*, 09/05/1954

<sup>257</sup> Idem: carta G.201/54, 23/06/1954

partir deste momento, a Companhia sente-se obrigada a lidar, mas sempre com uma notória precaução, com a necessidade de proceder à divulgação da Missão não só no seio do espaço metropolitano e europeu, mas também em Angola. Portanto, Vilhena exige que o artigo “O Valor da música africana” seja revisto e alvo de uma nova publicação. Para isso, envia para a Representação da empresa em Luanda informação relativa às emissões e aos conteúdos dos programas na EN, três fotos relativas às recolhas da Missão e também o texto datilografado referente ao artigo “Música Africana na Rádio Nacional” recentemente publicado na metrópole a respeito desses programas.

Em 5 de julho de 1954 é publicado no mesmo jornal o artigo intitulado “O rico folclore musical de Angola não se perderá graças à Companhia de Diamantes”. Depois de constatar a crescente e “fácil assimilação” a que está sujeita a música africana, a mensagem principal do artigo passa por clarificar o lugar da Companhia como precursora na valorização dessa “riqueza” no contexto colonial africano. O artigo termina com o seguinte: “Sem alarde, silenciosamente, os Serviços Culturais da Diamang já de há muito vinham juntando, migalha a migalha, este tesouro que se oferece à Nação [...]. Mais e melhor não se fez ainda em outros territórios africanos, o que nos honra e lisonjeia deveras.”<sup>258</sup> O recorte dessa notícia é enviado por Sílvio Guimarães a Vilhena, indicando que espera que “o público” em Angola “fique devidamente esclarecido sobre a acção da nossa Companhia quanto à recolha do folclore angolano e da posição nela tomada pela AGU no campo da sua divulgação na Metrópole.”<sup>259</sup> Em consequência desse episódio, e procurando reforçar a posição da Companhia face ao seu protagonismo e mérito no campo cultural e científico internacional sobre a música africana, nesse mesmo dia Ernesto de Vilhena envia, finalmente, ao IFMC em Londres o texto de apresentação do Museu do Dundo e da Missão que ficara de enviar no âmbito da inscrição feita no mês de abril desse ano.<sup>260</sup>

Essas mesmas inquietações vinham surgindo ainda antes da publicação deste artigo

---

<sup>258</sup> Idem: recorte do artigo “O rico folclore musical de Angola não se perderá graças à Companhia de Diamantes”, *A Província de Angola*, 05/07/1954, s/n

<sup>259</sup> Idem: carta 900/322/54/ADM, 05/07/1954

<sup>260</sup> Idem: carta G.218/54, 05/07/1954

em 1954, nomeadamente, no âmbito de outras possíveis iniciativas ao nível de recolhas etnomusicológicas em Angola. A propósito de uma notícia publicada no mesmo jornal a 15 de dezembro de 1953, a Companhia fica a saber da possível ida do maestro e compositor Jaime Mendes a Angola para um estudo sobre o folclore angolano a realizar em janeiro de 1954.<sup>261</sup> Esse recorte é imediatamente enviado a Ernesto de Vilhena pelo então representante em Luanda, Mário Costa. Vilhena, que desconhecia tal intenção da parte da metrópole, pede a Mário Costa que investigue quem é que o nomeou ou escolheu para tal função, endereçando essa carta em c.c. igualmente para a então Secção Especial dos Serviços de Representação da Companhia que tinham a função de policiar os trânsitos de pessoas e bens na área da Concessão.

Nessa carta indica que apenas sabe que o filho dele, Luís Mendes, foi empregado na Sede da Companhia: um “indivíduo de fraca idoneidade moral, que em tempos frequentou os meios de cinema de Lisboa, e cujas actividades, e na realidade aí vive, seria interessante conhecer”.<sup>262</sup> A investigação de Mário Costa terá apurado que o filho trabalhava, na altura, na Emissora Oficial de Angola, em Luanda, sob a direção do chefe da redação do *Diário de Luanda* que era o jornal oficial da propaganda governamental, pelo que depreendem que a escolha do maestro tivesse vindo por sugestão do filho.<sup>263</sup> Pinho Silva mostra-se igualmente preocupado com a eventual iniciativa, acrescentando o seu “cepticismo” “quanto a recolhas e estudos por parte do governo geral”, não compreendendo “bem como será possível estudar o folclore sem o recolher primeiro”.<sup>264</sup> Também, a propósito da visita do maestro Fernando de Carvalho ao Museu do Dundo em 1953, surge de novo um sentimento de cautela e de desconforto da parte de Pinho Silva em potenciais colaborações com terceiros nas recolhas da Missão, especialmente oriundas da metrópole. Nas suas palavras: “Constou-nos, sem confirmação, que haveria qualquer ideia de encarregar este maestro de qualquer sector dos hipotéticos trabalhos oficiais de tal género. Esquivámo-nos discretamente e nada lhe dissemos ou mostramos.”<sup>265</sup>

<sup>261</sup> Idem: carta 1691/53/ADM, 15/12/1953

<sup>262</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (1º): carta confidencial 147/53, 30/12/1953

<sup>263</sup> Idem: carta confidencial 7/5/54, 12/01/1954

<sup>264</sup> UC/AD, FML NM Vol I: NR 33, 08/02/1954, p.4

<sup>265</sup> Idem [sublinhados no original, a lápis azul]



Em suma, apesar de a Companhia ter tido o apoio da AGU para organizar na metrópole a divulgação das coleções musicais na EN, e do SNI na organização de exposições e das Conferências-Recitais, a desconfiança face à metrópole parece ser uma constante. Mas, sobretudo, é notória a ansiedade da Companhia de alcançar não só reconhecimento por parte do Estado português, como o receio de perder o protagonismo das recolhas musicais em Angola. Nesse sentido, analisa-se, a seguir, como essas inquietações foram sendo geridas pela Companhia através da circulação das canções na Rádio.

#### 2.4.2. Rádio

Desde o envolvimento do professor Artur Santos na Missão, em 1949, que a Companhia se tinha comprometido a colaborar com a AGC (AGU após 1951) através da cedência de materiais das recolhas musicais para animar atividades culturais do Estado.<sup>266</sup> Assim, ainda antes de a Companhia ter dado início à divulgação, o Ministério do Ultramar solicita esses discos para transmissão na EN. Fá-lo, concretamente, no ano em que Portugal iria receber a visita oficial de Gilberto Freyre, em 1951, enviando um pedido de acesso aos discos por parte do diretor da Casa da Metrópole em Luanda que tivera sido incumbido para obter em Angola “tudo quanto possa dizer respeito ao folclore indígena”.<sup>267</sup> Explica que se trata do programa *A Voz do Império* “que versa assuntos só de carácter colonial” mas que tem “falta de músicas de fundo de carácter africano”. Porém, os discos já gravados não são enviados nessa altura por ainda não estarem preparadas as versões definitivas.<sup>268</sup> Sensivelmente uma semana a seguir à oferta dos discos de Folclore angolano a Craveiro Lopes pelas Mocitárias do Ultramar em Lisboa – que, como analisado atrás, abalou a Companhia no que se refere à sua visibilidade e reconhecimento como agente cultural e colonial na Lunda – a divisão de propaganda da AGU renova o seu pedido e vê imediatamente autorizada pela Companhia a cedência de discos e a sua reprodução.

---

<sup>266</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2<sup>a</sup>): carta G.40/51, 2/2/1951

<sup>267</sup> Idem: nota 20/D/51, 15/01/1951

<sup>268</sup> Idem: carta G.40/51, 2/2/1951

São enviados 250 discos “em pequenas parcelas” e notas etnográficas sobre as canções coletadas de 1950 até 1952, precisamente, durante a primeira e a terceira campanhas de recolha da Missão.<sup>269</sup> Os discos são emprestados e depois devolvidos à Sede, em Lisboa, juntamente com as cópias em fita magnética dos programas realizados pela Emissora. Ernesto de Vilhena acredita que os discos irão contribuir para “divulgar as coisas do nosso Ultramar, os usos e costumes das suas populações nativas e a obra de civilização do esforço português nesses territórios.”<sup>270</sup> O discurso de Vilhena agrega, claramente, tanto o desejo da Companhia em ver reconhecido o seu papel na ‘missão civilizadora’ da colonização portuguesa, como o interesse estadonovista por uma administração ultramarina capaz de promover a imagem de um Portugal uno e multicultural.

*A Voz do Império* começa os programas dedicados ao Folclore Musical de Angola do Museu do Dundo a 4 de outubro de 1953. A partir de fevereiro de 1956, são também transmitidas as canções do cancionero popular português interpretadas pelo Orfeão dos Trabalhadores da Companhia no Dundo, formado pelos *indígenas* (apenas homens) que trabalhavam como Guardas da Concessão e que frequentavam a Escola do Indígena, e cujas canções a EN tinha solicitado em março de 1954.<sup>271</sup> Cada programa da “audição de discos gravados pela missão de recolha do Museu do Dundo” é transmitido nas tardes de domingo durante 15 minutos. São reproduzidos entre quatro a cinco trechos musicais de um ou de dois grupos étnicos acompanhados da informação, quando disponibilizada pela Companhia, dos títulos das canções e das notas etnográficas respetivas sobre os nomes dos/das solistas, dos termos vernáculos e das histórias.<sup>272</sup>

Os textos que servem de apoio aos programas são escritos por Júlio de Vilhena e entregues ao responsável pela ação editorial da AGU, Leonel Pedro Banha da Silva. A seleção das canções é feita em Lisboa pela Administração da Companhia e, tal como a escrita dos textos para a locução, reflete uma representação ocidental estereotipada

<sup>269</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5f (1°): carta 31/G, 22/9/1953

<sup>270</sup> Idem

<sup>271</sup> Idem: carta s/ref, 21/2/1956

<sup>272</sup> Idem: “A Voz do Império”, 15/01/1956 – 24/05/1957

de África onde a apreciação estética por uma cadência rítmica forte surge em detrimento do conteúdo narrativo das canções, levando a uma preferência pelas canções dos Tucokwe por corresponderem a um “[...] folclore, que diríamos mais energético, mais conforme ao nosso conceito corrente, de música africana do mato.”<sup>273</sup> Também, sempre que uma canção esteticamente “do mato”, ou seja, ‘tribal’ e ‘africana’ expressava uma narrativa que expunha a violência colonial de uma forma explícita, nota-se a suavização do texto que apresenta essa canção pelo recurso a outras palavras ou pela substituição de informação sobre os géneros musicais ou sobre os contextos rituais, uma vez que o público não entenderia, à partida, a língua vernácula.

Essa representação de uma África Portuguesa exótica e rítmica foi, igualmente, promovida pela distribuição de prémios aos ouvintes, a partir de janeiro de 1954. Oferecem-se “estatuetas e outros objectos de arte indígena da Lunda” previamente encomendadas aos escultores privativos do museu mas que, como aconselha a direção da Companhia (Rolando Sucena de Sousa), “dado o fim a que se destinam, não é conveniente que as estatuetas apresentem pormenores de marcado realismo sexual.”<sup>274</sup> De acordo com a imprensa, os programas foram muito bem recebidos pelo público português e que, segundo o artigo “Música Africana na Rádio Nacional”, terá ficado surpreso em ouvir canções africanas tão melódicas e com vozes extremamente afinadas.<sup>275</sup>

No entanto, a desejada colaboração com a EN na metrópole contrasta com outros pedidos de colaboração com rádios em Angola, em que se nota uma precaução acrescida. Com efeito, em Angola, se a difusão das coleções musicais começa na Lunda em 1952 na Emissora do Dundo/Rádio Diamang com alguns programas transmitidos em língua inglesa e francesa, intensificados com o eclodir da luta armada<sup>276</sup>, só chegaria a outras rádios de Angola a partir de 1958, isto é, cinco anos depois da difusão na metrópole pela EN. Destaco alguns exemplos que mostram essa precaução. A 17 de setembro de 1954, a direção da Secção Radiofónica da As-

---

<sup>273</sup> Idem: “A Voz do Império”, programa nº 63.

<sup>274</sup> Idem

<sup>275</sup> Idem: “Música Africana na Rádio Nacional”, *O Século*, 22/02/1954; “O Folclore musical de Angola através dos programas da Agência-Geral das colónias”, *O Século*, 28/02/1954

<sup>276</sup> UC/AD, FML NM Vol II: NE 80, 27/03/1962, p.2

sociação dos Naturais de Angola pede que a empresa empreste algumas gravações que iria transmitir nas emissões da Rádio Club de Angola. Sobre isso, Sílvio Guimarães informa que quando oferecessem as coleções ao Museu de Angola em Luanda [o atual Museu Nacional de Antropologia] iriam proceder à distribuição nas rádios locais que até à data vinham solicitando os discos, “evitando-se assim que venha a verificar-se uma duplicação de emissões.”<sup>277</sup>

A 6 de março de 1958, a Emissora Oficial de Angola solicita à Direção no Dundo gravações em bobina, um formato de maior qualidade de som para a transmissão, e Gisbert Paz Andringa, o então diretor da empresa, encaminha esse pedido a Ernesto de Vilhena. Mas antes consulta Pinho Silva, que aconselha a não emprestar as bobinas porque poderiam estragar-se e prejudicar a qualidade do registo sonoro. Mesmo assim, o diretor sugere a Vilhena que se ceda alguns dos discos que se têm vendido nos armazéns da Companhia destinados aos trabalhadores *indígenas*, apesar da diminuta qualidade de som.<sup>278</sup> Ernesto de Vilhena concorda e são enviados do Dundo para Luanda 100 discos em duas caixas de 50 que contêm 207 canções.<sup>279</sup> Todavia, contrariamente ao ocorrido com a EN, esses discos são enviados para a Emissora Oficial de Angola sem qualquer contextualização etnográfica ao nível das histórias e dos contextos de origem das canções.

Entretanto, a mesma rádio pede esses dados de forma a explicar o Folclore de forma mais consistente durante os programas, levando Paz Andringa a consultar de novo Pinho Silva que, por sua vez, refere que “Por vários motivos, que desnecessário será enumerar, consideramos inconveniente a cedência, a estranhos, de outros elementos reservados a futuras Publicações Culturais da Diamang.”<sup>280</sup> Paz Andringa encaminha essa posição a Ernesto de Vilhena, no entanto discorda dela dizendo que seria conveniente fornecer alguns dados porque, tal como a EN vinha fazendo em Lisboa, poderia ser uma ação de propaganda eficaz. Ernesto de Vilhena, pelo contrário, diz concordar com Pinho Silva, pois se esses dados

---

<sup>277</sup> Idem, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): carta 1291/480/54/ADM

<sup>278</sup> Idem: carta 105-D/58, 26/03/1958

<sup>279</sup> Idem: carta 571/58/ADM, 29/04/1958

<sup>280</sup> Idem: carta 269-D/58, 21/08/1958

(as letras e as histórias das canções) ainda não foram divulgados pela Companhia em publicações escritas ou em transmissões radiofónicas em Angola, não conviria divulgar antes disso.<sup>281</sup>

Nota-se, assim, de forma justaposta, uma procura por reconhecimento de prestígio e por protagonismo, e um receio de perder o controlo da circulação das coleções musicais no espaço da colónia, particularmente de possíveis usos por “estranhos”. Também, possivelmente, o conhecimento das línguas vernáculas pelo público em Angola, mesmo o que habitava os centros urbanos, poderia, eventualmente, levar ao reforço da vigilância da Companhia face à difusão em Angola das coleções musicais. Essas inquietudes vão provocando a preocupação por parte da Administração e de Pinho Silva em, por um lado, controlar ao máximo o acesso público em Angola em relação ao conhecimento que a Diamang extraía do conhecimento musical dos/das *indígenas* do leste angolano, e por outro lado, em impor os seus direitos de propriedade intelectual sobre as coleções musicais e, por fim, em garantir a continuidade dessa autoria exclusivamente a cargo da Companhia de acordo com os seus interesses e planos. Nesse sentido, não é por acaso que passados quatro meses da divulgação na EN, a Companhia pede à Inspeção Superior das Bibliotecas e Arquivos o registo de propriedade artística e intelectual da gravação dos discos “dos cantares indígenas da Lunda”.<sup>282</sup>

Outro exemplo que destaco revela essas angústias de forma perentória. Em agosto de 1956, a Companhia recebe a informação de que a Emissora Católica de Angola, a Rádio Eclésia, iria gravar canções angolanas e levar a Luanda “conjuntos musicais” de cada Distrito para fins de angariação de fundos para concluir os seus edifícios em Luanda.<sup>283</sup> Contactado pelo Administrador da Circunscrição do Chitato, Rolando Sucena Sousa, por sua vez, reenvia esse documento que exigia a colaboração das autoridades administrativas do Distrito<sup>284</sup> ao representante da empresa em Luanda, mostrando-se efetivamente contra essa medida. Nas suas palavras,

---

<sup>281</sup> Idem: carta G.325/58, 02/10/1958

<sup>282</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (1º): “Registo de propriedade artística”, 17/02/1954

<sup>283</sup> Idem, Pasta 85J.5d (2º): carta 530-SR-56, 29/8/1956

<sup>284</sup> Idem: circular nº110/1ª/33, 7/08/1956

4- Quanto à recolha do folclore musical, e depois do interesse, carinho e espírito científico com que, por iniciativa da nossa Sede, se tem tratado do assunto, não seria lógico permitir que indivíduos sem uma preparação especial realizassem um trabalho apressado e inconsistente, que falsearia inteiramente a realidade e o profundo significado das manifestações musicais dos povos da região. Nem, por outro lado, seria justo consentir que se aproveitassem, levemente, do que tantos esforços e dinheiro nos tem custado.

5- Também não vemos senão desvantagens na satisfação da sua terceira pretensão: levar a Luanda os nossos grupos folclóricos, para ali darem espectáculos cujo principal objectivo seria o da obtenção de lucros.<sup>285</sup>

Ernesto de Vilhena responde por telegrama dizendo que concorda “inteiramente” com a direção na Lunda “no sentido da Emissora Católica se abster de incluir as explorações na área de execução do programa de propaganda”.<sup>286</sup> Indica que, em vez disso, preferem oferecer a essa rádio donativos no Natal para que sejam concretizados os objetivos dessa digressão. Depois de apresentadas as razões à Emissora, Sílvio Guimarães envia para Lisboa um telegrama informando Vilhena de que “compreenderam pronta e perfeitamente as razões que nos assistiram e ficou assente definitivamente excluir o Dundo desse programa.”<sup>287</sup> Passados três anos, a mesma rádio solicita gravações para um programa radiofónico e Ernesto de Vilhena autoriza a cedência, por empréstimo ou oferta, de “15 ou 20 discos”, porém, da série “de venda a indígenas.”<sup>288</sup> No final de agosto de 1959 são entregues 15 discos acompanhados com notas etnográficas referentes apenas aos títulos, aos grupos étnicos e à classificação temática de cada música, continuando ausentes as histórias e os contextos de origem das canções.<sup>289</sup>

---

<sup>285</sup> Idem: carta 530-SR-56, 29/8/1956, pp.1-2

<sup>286</sup> Idem: telegrama, 6/9/1956, p. 1

<sup>287</sup> Idem: telegrama, 13/9/1956, p.1

<sup>288</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5f (1ª): carta n.ºG.282/59, 10/07/1959

<sup>289</sup> Idem: carta s/ref, 31/08/1959

Também, é de notar, em particular, o desagrado de Vilhena com a possibilidade de uma atuação dos Grupos Folclóricos em Luanda. A atitude protecionista em relação às deslocações dos Grupos Folclóricos fora da Lunda foi sendo intensificada a partir do início da luta armada, numa altura em que a política de propaganda do governo português em relação ao folclore ultramarino também se reforçou. Por exemplo, em 1965 e 1969 o Gabinete dos Negócios Políticos do Ministério do Ultramar indefere pedidos de deslocação de “grupos folclóricos” ao estrangeiro, procurando limitar a circulação exclusivamente a exposições no espaço português (na Província ou na Metrópole).<sup>290</sup> E já em 1963, a direção no Dundo recebe um ofício remetido pelo Intendente do Distrito da Lunda que, a pedido do CITA, solicitava informações sobre a constituição (elementos, responsáveis, repertórios) dos “agrupamentos folclóricos” do Distrito, tratando-se de um pedido feito pelo Governador-geral de Angola a todos os Distritos de Angola.<sup>291</sup>

Este pedido não deixou Ernesto de Vilhena tranquilo porque foi percebido como um problema. Vilhena deixa a resolução à responsabilidade do Governador de Distrito, mas em carta confidencial à direção na Lunda sugere que: “muito especialmente no que se refere ao momento presente, não parece convir pôr em contacto mentes sãs quanto a conceitos políticos e raciais, com outras que o não são, como por exemplo aquelas que abundam, em particular nos tempos actuais, nos meios representados pelas grandes cidades.”<sup>292</sup> No fundo, o desejo de um uso exclusivo dos grupos folclóricos do museu denota preocupações em evitar comportamentos potencialmente subversivos que poderiam ter origem no espaço fora das fronteiras da Lunda, nomeadamente nas regiões mais cosmopolitas do litoral.

Todavia, paralelamente à necessidade em não perder o controlo da circulação das coleções musicais, a Companhia vai respondendo positivamente a pedidos de transmissão radiofónica das canções que se multiplicam a partir do eclodir da luta armada. Tendo em conta a conjuntura política e social de Angola desde fevereiro de 1961,

---

<sup>290</sup> MNE/AHD: Ofício 0257/05182, 14/06/1965 e 25/06/1965, “Informação Confidencial” 06/07/1965; Ofício 0257/04494, 03/06/1969 e 19/06/1969.

<sup>291</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5f (2ª): MMD Vol. II, circular do ofício nº3594/P<sup>o</sup>SDA/21de 30DEZ63 anexo ao ME nº74, 16/01/1964.

<sup>292</sup> Idem: “Carta confidencial” nº8/64, 27/01/1964. [sublinhado no original]

esses pedidos retratam um conjunto de diferentes apropriações das coleções musicais feitas pelo Estado colonial, pelo Estado metropolitano e por cidadãos. Por exemplo, em 1961 a secção de programas para o estrangeiro da EN pede discos para as emissões em língua inglesa na Europa e no continente africano para, entre outras coisas, fazer propaganda da legitimação do colonialismo português em África no seio da comunidade internacional, pelo que a Companhia entrega seis discos acompanhados de uma lista bastante extensa com os títulos e as histórias de cada canção.<sup>293</sup>

Em outubro de 1962, Ernesto de Vilhena recebe em Lisboa uma carta de um estudante português de medicina na Universidade de Hamburgo, na Alemanha, solicitando a “indicação de livros próprios ou de outros autores categorizados sobre música e folclore de Angola bem como das gravações”.<sup>294</sup> Ernesto de Vilhena envia quatro discos e oito folhas com os dados etnográficos referentes.<sup>295</sup> Como indica o estudante, esses discos destinavam-se a programas semanais numa rádio local de Hamburgo “sobre língua e música regional Portuguesa” realizados em conjunto com o Leitor de Português do Instituto Ibero-Americano da Universidade, pois “a extrema urgência de fazer propaganda, por todas as formas, do nosso querido Portugal, obriga-nos a viver mais, e a sofrer, o problema quando longe da Pátria Amada.” Inspirado na retórica imperialista do Estado Novo, acrescenta: “Portugal não é só o ‘cantinho à beira mar plantado’ e, por isso, no nosso programa queria incluir música de todo o Portugal até para que, aqui, os Nórdicos se habituem à ideia de um Portugal maior.”<sup>296</sup> Igualmente, passados cinco anos o Comissário Nacional da Mocidade Portuguesa solicita discos para um programa do Círculo de Estudos Ultramarinos a realizar-se na EN com vista a “divulgar as realidades ultramarinas portuguesas. Entre essas realidades pretendemos divulgar a música das nossas terras de Além-Mar”, pelo que são enviados em janeiro de 1967 oito discos e respetivos dados etnográficos.<sup>297</sup>

No espaço da colónia, estando já em curso o Plano de Radiodifusão da Província

<sup>293</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5f (1ª): cartas s/ref, 12/12/1961

<sup>294</sup> Idem: carta s/ref, 28/10/1962, p.1

<sup>295</sup> Idem: carta s/ref, 18/12/1962

<sup>296</sup> Idem: carta s/ref, 28/10/1962, p.1

<sup>297</sup> Idem: carta ref.2699, 29/12/1966, fl.1; carta s/ref, 9/01/1967



de Angola<sup>298</sup> sob a direção do CITA, em dezembro de 1966 o diretor dos programas radiofônicos de Angola pede à Companhia “música folclórica de todo o leste de Angola” para poder “elaborar programas rádio especialmente dedicados às populações do leste da província que se destinam à manutenção de um clima de tranquilidade e ao esclarecimento da verdade portuguesa”.<sup>299</sup> Ernesto de Vilhena responde ao CITA, informando que vão enviar de Lisboa 12 discos com 45 canções, pelo que em março de 1967 chegam a Luanda pelo navio Príncipe Perfeito.<sup>300</sup> Neste caso, as coleções de um ‘folclore do leste angolano’ são especialmente apropriadas pelo estado colonial como propaganda junto das populações onde os conflitos entre o exército colonial e os movimentos de libertação estavam a ser mais intensos.

Em janeiro de 1967, o destacamento Fotografia e Cinema do Quartel General da Região Militar de Angola envia à Rádio Diamang um pedido para que o arquivo sonoro da Companhia seja posto à disposição, total ou parcialmente, para a transmissão nos programas diários de 75 minutos da Emissora Oficial de Angola e na Rádio do Bié. Nesse pedido é dito que “Procura-se, através destes programas, alargar o âmbito musical ao gosto do Soldado nativo, evitando assim a quase exclusividade que tem sido dada à música do gosto do Soldado europeu.”<sup>301</sup> Em março de 1967, José Vilhena autoriza a direção a entregar 8 discos, que entretanto envia de Lisboa para Luanda com 16 canções dos Luena, Camache, Bunda e Luba, precisamente para ir ao encontro das culturas musicais das etnias que combatiam no exército colonial português.<sup>302</sup> As coleções musicais do ‘folclore angolano’ foram, assim, dotadas pelo estado colonial de uma função bélica, usadas como armas de combate às insurgências em Angola e às crescentes dificuldades do exército colonial português em travar a Luta de Libertação.

---

<sup>298</sup> Vigente em Angola desde 16 de fevereiro de 1961 (ver Portaria n.º 18357, Diário do Governo n.º 71/1961, Série I de 1961-03-27).

<sup>299</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5f (1ª): “Carta confidencial” n.º7429, 16/12/1966

<sup>300</sup> Idem: “Carta confidencial” n.º28/67, 27/01/67; “Carta confidencial” n.º23/17/67, 22/03/1967

<sup>301</sup> Idem: carta s/ref, 23/01/1967, fl.1

<sup>302</sup> Idem: carta G.88/67, 16/03/1967

## Conclusões

As relações que a Companhia vai estabelecendo num espaço transnacional para divulgar e fazer circular as coleções musicais implicaram diferentes apropriações por vários intervenientes, e uma gestão seletiva da Companhia a respeito do Folclore Musical de Angola. Os diferentes significados que foram sendo atribuídos às coleções musicais iam produzindo, igualmente, diferentes relações de poder, diferentes histórias de circulação das canções e, no fundo, diferentes ‘folclores’ musicais de Angola. Assim, o processo de folclorização colonial desenrola-se não só na Lunda como também numa escala de cariz global que convoca para a política de ‘ocupação científica’ da Companhia outros protagonistas, outras agendas ideológicas, políticas e culturais, outros lugares e vários discursos. Nesse processo de uma dimensão ampla, plurifacetada e situada, as coleções foram sendo agentes ao permitirem a criação de uma vasta rede de relações de poder, diplomáticas e institucionais.

É notório que, ao longo do tempo, os trabalhos de circulação, de estudo e de divulgação das coleções musicais foram assumindo um lugar específico e de relevo na política de propaganda da Diamang. Em formato de texto, de imagem e de som, as canções gravadas, em comparação com as coleções de objetos do museu, tiveram a particularidade de terem chegado mais longe na divulgação devido, essencialmente, à dimensão sonora que ultrapassou os limites da escrita e da exposição visual. Igualmente, as coleções participaram em mecanismos de afirmação identitária da Companhia em relação ao governo colonial, na manutenção do prestígio não só da empresa, mas também do Estado metropolitano no seio do panorama internacional, bem como em processos culturais e políticos que aconteceram, fundamentalmente, nos eixos Portugal, Brasil, Angola; Angola, Bélgica, Congo Belga; Angola, Inglaterra, África do Sul.

Por um lado, essa rede de conexões revelou relações estratégicas estabelecidas pela empresa com entidades culturais e científicas, gerindo várias demonstrações de interesse de agentes exteriores à Lunda em terem acesso às coleções e estudos, e às apropriações que daí resultaram por parte dessas instâncias e, especialmente, por parte do Estado português. A forma como a Companhia lida com esses pedi-

dos revela, também, um comportamento seletivo em função do espaço da metrópole e da colônia, e da confiança e interesse que depositava em determinadas entidades a quem se destinavam as coleções musicais. Nesse sentido, parece que seria mais cómodo e fácil à empresa fazer circular as coleções no espaço internacional do que no espaço metropolitano e colonial português, perante os quais demonstrava uma atitude de precaução.

Por outro lado, a distribuição das coleções musicais foi alvo de uma extrema vigilância exercida pela Companhia em relação aos consumos e à receção nacional e internacional das coleções musicais e de toda a informação relativa aos trabalhos da Missão. Esse comportamento implicou, por exemplo, uma preocupação com a questão dos direitos de propriedade intelectual sobre as coleções musicais, reivindicando para a Companhia todo e qualquer acesso e controlo dos circuitos de distribuição. Isso foi bastante sintomático de um leque de ansiedades que mostram, sobretudo, as fragilidades do processo da folclorização, quando perspectivado não apenas na escala local e quotidiana das relações entre colonizadores e colonizados como analisado no capítulo precedente, mas também numa escala global de relações institucionais e políticas que também o produziram. Essas inquietações sentidas pela Companhia denotam a continuidade das relações tensas entre a empresa e o governo português, tendo implicado, essencialmente, a procura de reconhecimento social da parte do Estado português e a manutenção da exclusividade e do monopólio da empresa nas recolhas e nos estudos do Folclore Musical de Angola. Nesse sentido, as coleções musicais foram sendo apropriadas pela Companhia para fins de prestígio social.

Em suma, em simultâneo com as lógicas extrativistas e disciplinares subjacentes à reinvenção das 'tradições' no Dundo, a Companhia cria, assim, uma rede transnacional de poder e de influência feita através de uma ação complexa de propaganda. Esse processo ia, ao mesmo tempo, suportando e legitimando o projeto de 'ocupação científica' na Lunda ancorado nos efeitos benfeitores e filantropos da 'missão civilizadora'. Nesse sentido se entende, por exemplo, o contraste das dinâmicas de circulação, isto é, a comercialização de 'discos para indígenas' na Lunda *versus* a não comercialização das coleções musicais a nível internacional, bem como a preferência por distribuir em Angola os discos destinados à venda na Lunda em detrimento das fitas magnéticas e, também, dos discos de 78 rpm e

12 polegadas que, de qualidade superior, eram oferecidos aos institutos internacionais e cedidos à EN em Lisboa.

Neste momento, importará analisar a produção das coleções musicais no contexto das recolhas da Missão e que aconteceu de forma justaposta à sua divulgação nacional e internacional. Tendo sido inaugurados por Artur Santos, e continuados por Pinho Silva, os trabalhos de registo e gravação das canções efetuados ao longo de várias campanhas participaram, igualmente, da construção colonial do Folclore Musical de Angola. Mas de que formas e até que ponto foi desenvolvida essa construção ao nível do quotidiano das gravações das canções? Que desafios, dilemas e estratégias essas recolhas colocaram ao projeto de ‘ocupação científica’ da Companhia? Que tipo de participação os e as *indígenas* assumiram nas campanhas de recolha? Como é que as canções foram convertidas em coleções musicais de Folclore Indígena? O próximo capítulo será dedicado a perceber essas e outras questões associadas aos trabalhos de registo etnográfico e sonoro da Missão nas campanhas de recolha realizadas no leste angolano.



## CAPÍTULO 3

### Autenticidades difíceis.

#### **As recolhas das canções: imaginários, expectativas e experiências.**<sup>303</sup>

#### Introdução

A análise da conceção e da contextualização da Missão de Recolha no seio das atividades do Folclore no Dundo, bem como da circulação das coleções musicais do Folclore Musical de Angola, indicou que essa ação cultural da Companhia conjugou diferentes propósitos (filantrópicos, científicos, políticos, económicos e de propaganda), ocorreu em diferentes escalas e pôs em contacto vários agentes e organizações institucionais. Nesse processo de folclorização, as canções foram transformadas em coleções musicais através de expedições feitas pela Missão a aldeias do leste angolano. No intuito de registar, no entender da Companhia, o que estaria prestes a desaparecer sob a influência da ‘civilização’, a procura por uma ‘autenticidade’ musical e cultural africana foi orientando os procedimentos da Missão no terreno, tendo originado discos e fitas magnéticas de canções africanas ‘autênticas’ e ‘tradicionais’. Porém, essas coleções musicais que, como analisado no capítulo precedente, foram objeto de várias apropriações culturais e políticas, e também agentes de relações sociais, foram, simultaneamente, o produto de canções cuja ‘autenticidade’ teve de ser construída no plano imprevisível e intersubjetivo do quotidiano.

Este capítulo examina os processos locais da coleta de canções desenvolvida pela Missão de Recolha de Folclore Musical durante as expedições/campanhas realizadas, fundamentalmente, ao longo da década de 1950. O objetivo é averiguar de que formas a Missão foi construindo as canções do leste angolano como cole-

---

<sup>303</sup> Este capítulo corresponde a uma versão, mais detalhada e com novas reflexões, de dois artigos que publiquei em 2015. Ver Valentim (2015a, 2015b).

ções musicais de Folclore. Em particular, essa construção é interpretada a partir da análise de uma série de situações percebidas pela Missão como um conjunto de adversidades que teve de ir ultrapassando. Ao longo do capítulo, analisam-se essas dificuldades, inquiridas aqui como “dinâmicas de fraqueza e vulnerabilidade” (Roque, 2004: 65), e as respectivas táticas que são concebidas para solucionar as adversidades que fragilizam a Missão, ou seja, as “práticas de contravulnerabilidade” (idem: 83). Sugere-se que, enquanto um regime de representação e uma prática social de tradução cultural, a ‘autenticidade’ tanto alicerçou o olhar colonial como o desafiou.

A desconstrução da ‘autenticidade musical africana’ que aqui é apresentada parte da noção de que a ‘autenticidade’ tem uma natureza processual, situada e política. Como refere João Vasconcelos, “não há objectos nem práticas, não há espaços nem tempos «autênticos»; há coisas que são «autenticadas» por sujeitos concretos em contextos históricos definidos” (Vasconcelos, 2001: 429). Nesse sentido, e de acordo com Sian Jones (2010), a ideia de ‘autenticidade’ não é intrínseca a uma pessoa, a um objeto ou a uma cultura, sendo antes uma qualidade atribuída de forma a servir situações e motivações específicas. Se no iluminismo oitocentista a ideia de ‘autenticidade’ serviu para classificar objetos e pessoas com qualidades do que é pristino, original e integral (Klein, 2014: 1362), a par com a afirmação dos nacionalismos europeus emergentes em que a construção do projeto nacional de uma identidade coletiva foi sedimentada na ideia de um Povo e uma Língua (Bendix, 1992: 107), foi transposta para contextos coloniais enquanto “uma construção cultural do mundo moderno ocidental” sobre aquelas culturas (Handler, 1986: 2).

A ‘autenticidade africana’, entendida na qualidade de uma essência que incorpora o que é imutável, primitivo e exótico, foi usada como uma das várias “tecnologias culturais” que, a par das “tecnologias materiais”, serviu um projeto cultural de controlo político dos imperialismos europeus ao demarcar identitariamente pessoas e coisas (Dirks, 1995: 3). Nesse sentido, este capítulo é uma crítica ao essencialismo enquanto instrumento de dominação cultural e político, visto aqui como um exercício de colonialidade na medida em que produziu discursos que visaram preservar e legitimar a dominação colonial. Enquanto instrumento da própria modernidade, a ‘autenticidade’ participou na efetivação da

ordem, do rigor, da pureza, bem como na supressão do sentido de heterogeneidade e hibridação que a própria ideia de diferença cultural comporta (Griffiths, 1996). Dessa forma, a construção colonial da 'autenticidade' é aqui vista, igualmente, como tendo uma dimensão precária, instável, ambígua e polissêmica. Assim, como sugere James Clifford, será possível desmontá-la e fazer emergir os processos dessa construção social e política, revelando outras narrativas. Nas suas palavras, "para narrar estas outras histórias, as histórias locais de sobrevivência e emergência culturais, precisamos de resistir a profundos hábitos mentais e a sistemas de autenticidade" (Clifford, 1988: 246).

Portanto, ao longo deste capítulo, averigua-se de que formas as coleções musicais foram o produto de relações intersubjetivas, de atitudes ambíguas e de constantes negociações perante dificuldades motivadas por constrangimentos externos, mas, sobretudo, por fatores humanos, culturais e epistemológicos. Ou seja, a Missão, ao perseguir um ideal romântico e científico de 'autenticidade africana', procurará, de forma persistente e por vezes contraditória, responder a várias situações quotidianas que, sob várias formas, iam desconstruindo, desafiando e subvertendo esse mesmo regime de representação onde foram previamente enquadradas as canções e as culturas angolanas. Saliento, em particular, o processo seletivo que a Missão adotou, levando a ressignificações e a apropriações das canções, inclusive a inclusões e a exclusões de dados etnográficos, mostrando o modo como as próprias canções contêm elementos (formais e de conteúdo) que podem negar ou subverter essa 'autenticidade' construída.

O capítulo inicia-se com uma sucinta apresentação da constituição da equipa da Missão e dos itinerários das expedições. A seguir, exploram-se as formas como a 'autenticidade' musical foi uma construção difícil tendo em conta múltiplas adversidades e as respetivas táticas que visavam solucioná-las. Esta secção distribui-se em várias subsecções onde se analisam várias situações desafiadoras dos regimes de representação da Missão e as respostas que foram dadas ao nível da logística das expedições, das sonoridades dos instrumentos musicais e do canto, da compartimentação étnica das canções, dos procedimentos das gravações e das transcrições das letras, da classificação em géneros musicais e ao nível dos significados das letras e das histórias das canções. A interpretação que aqui



proponho fundamenta-se numa pesquisa arquivística, tendo também recorrido a história oral.

### 3.1. A formação e os percursos da Missão de Folclore

Os trabalhos da Missão correspondem a duas fases sob uma coordenação e uma organização diferentes. Assim, a Companhia designa o primeiro período como sendo a ‘Missão do Prof. Artur Santos’ ocorrida em 1949, e o segundo período como ‘2ª Missão de Recolha de Folclore Musical’ ou ‘Missão do Museu do Dundo’ iniciada em 1950 com o empregado Manuel Pinho da Silva, ou Pinho Silva, sendo entendida pela Companhia como o início oficial da Missão.<sup>304</sup> Não sendo propósito deste capítulo analisar as recolhas de Artur Santos, neste momento importa caracterizar brevemente a Missão liderada por Pinho Silva ao nível da sua constituição e percursos no terreno, muito embora seja em parte o resultado de experiências prévias com o professor.

A equipa era constituída por trabalhadores da empresa (*indígenas*) que exerciam as funções de motoristas, serventes, carregadores, intérpretes e cozinheiros, e por empregados da empresa (europeus). Carlos Paiva e Monteiro Pequito ocupam as funções de rádio montador e revisão técnica do equipamento eletrónico, e Bettencourt Faria assume a execução da descrição, desenho e medição pormenorizada dos instrumentos musicais.<sup>305</sup> Tanto Pinho Silva como Carlos Paiva integram a equipa da Missão por já terem participado na equipa chefiada por Artur Santos, e que resultou das suas experiências consideradas como uma mais-valia para os trabalhos da Missão.<sup>306</sup> Pinho Silva, como funcionário da Secção de Trabalho Indígena e como pro-

---

<sup>304</sup> Contrariamente à informação avançada a respeito da Missão de Recolha de Folclore Musical (ver Cidra, 2010: 1104; Pestana, 2011: 73), o segundo período dos trabalhos de recolha e estudo da Missão não fica, de nenhuma forma, sob a coordenação de José Redinha. Apesar da designação de Missão de Folclore do Museu do Dundo, e de Redinha ser comumente entendido na qualidade de conservador do museu, a Missão fica a cargo da chefia de Manuel Pinho da Silva (Pinho Silva) e coordenada de forma rigorosa a partir de Lisboa por Júlio de Vilhena e por Ernesto de Vilhena, quer ao nível dos trabalhos de recolha, quer ao nível dos trabalhos de divulgação científica.

<sup>305</sup> Carlos Paiva colabora apenas durante as duas primeiras campanhas de 1950 e em parte da terceira campanha efetuada em 1951. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: carta s/ref, 11/05/1951, carta confidencial P.89/51, 04/07/1951)

<sup>306</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: carta n° G.143/49, 11/05/1949

gramador na Emissora do Dundo/Rádio Diamang<sup>307</sup>, reunia competências “não só pelos seus conhecimentos de ordem musical, já largamente demonstrados, mas também por ser pessoa habituada a tratar com os nativos matérias de índole cultural, e conhecer bem a vida de mato e de acampamento.”<sup>308</sup> Da mesma forma, Carlos Paiva tinha experiência prévia como rádio montador na Rádio Diamang e era responsável pela instalação da rede de rádio comunicações, da reparação de recetores, da montagem de cabines das sessões de Cinema Ambulante da Diamang e da instalação elétrica.<sup>309</sup>

Em 1953, os trabalhos intensivos de rádio montagem das sessões de cinema no Dundo, que impossibilitavam Monteiro Pequito de dar apoio às campanhas no mato, e uma ausência temporária de Bettencourt Faria, fazem com que a esposa de Pinho Silva, Maria José Gouveia Reis<sup>310</sup>, passe a integrar a partir de 1954 o “quadro de pessoal”.<sup>311</sup> Nos trabalhos de recolha em aldeias próximas do Dundo, salienta-se a colaboração do Soba Rhitenda, no que consta à mobilização da população de *indígenas* para participarem nas recolhas, aliás, tal como vinha fazendo com os Grupos Folclóricos do museu. E, também, a colaboração de Lino Vicente, um músico que já trabalhava no museu como “indígena especializado” ou “preto civilizado” no âmbito das Festas Folclóricas e das atividades culturais de ‘assistência aos indígenas’ organizadas pelo museu (UC/AD, GFAI, 1951: 52).

Os trabalhos de recolha e de estudo da Missão distribuíam-se entre as aldeias e o escritório no Dundo, e eram estruturados em conjunto com as apreciações e orientações vindas da Sede, numa troca de correspondência mensal entre Lisboa e o Dundo. Esta supervisão constante de Júlio e Ernesto de Vilhena em relação aos trabalhos da Missão tinham como principal objetivo evitar o que tinha corrido menos bem durante as recolhas de Artur Santos. Como menciona José Tavares Paulo, o então diretor geral da empresa, num telegrama que envia à Sede para responder ao pedido de “impressões” sobre a prestação do professor solicitado por Ernesto de Vilhena assim que

<sup>307</sup> Idem, Pasta 84J.5a: carta s/ref, 30/05/1950

<sup>308</sup> Idem, Pasta 84J.5: carta n° G.143/49, 11/05/1949, fl.3

<sup>309</sup> Idem, Pasta 84J.5a: carta s/ref, 13/11/1950

<sup>310</sup> UC/AD, FML NM Vol I: NR 29, 25/11/1953, p.2

<sup>311</sup> Idem: NR 39, 11/07/1954, p.2; NR 47, 12/09/1955

Artur Santos chega à metrópole<sup>312</sup>, a Missão liderada pelo professor tinha tido um “resultado inferior ao eventualmente esperado”.<sup>313</sup> Nesse texto é dito que “admitindo mesmo doutor Artur Santos pudesse ter feito mais não foi em nossa opinião por menos empenho assim sucedesse”, tal se deveu, por um lado, ao “manifesto entusiasmo pela fotografia e muito tempo com ela dispendido” e ao atraso da chegada ao Dundo de equipamento técnico, e por outro lado por ser um “indivíduo pouco prático” com “inexperiência vida África e feitio muito senhor de si”. Tudo isso terá levado a que dedicasse “talvez demasiada atenção conjunto pormenores não distinguindo convenientemente os indispensáveis dos menos importantes com inevitável reflexo na orientação trabalhos e utilização empregados sua disposição.”<sup>314</sup>

De facto, a leitura do relatório sobre a Missão que Artur Santos envia, já a partir de Lisboa, permite entender que os trabalhos se centraram em grande medida na prospeção de “manchas de folclore” de “interesse”.<sup>315</sup> Assim, entre agosto e novembro, o professor percorreu o Distrito do Moxico (no Alto Zambeze: na zona de Luena e de Nana Candundo) e a região do Dundo, deslocando-se até ao extremo nordeste para avaliar o ‘folclore’ dessa zona. Depois, desce ao sul do Distrito da Lunda (a Dala), e regressa ao Distrito do Moxico (a Luena) para obter dados sobre instrumentos musicais. Sobre os materiais produzidos, Artur Santos reuniu centenas de fotografias, filmes e terá gravado 120 canções<sup>316</sup>, mas que não apresentavam qualidade na reprodução de som e que por isso acabaram por se tornar obsoletas.<sup>317</sup>

---

<sup>312</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: telegrama 261, 31/12/1949

<sup>313</sup> Idem: telegrama s/n, 03/01/1950

<sup>314</sup> Idem

<sup>315</sup> Idem: Relatório enviado por Artur Santos a Ernesto de Vilhena, 31/12/1949.

<sup>316</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: carta n°G.98/51, 14/04/1951. Essas canções foram gravadas em 65 discos definitivos e convertidos para discos de acetato em Espanha entre 1950 e 1952. (Idem, Pasta 85J.5d (1°): carta n° F.1062/50, 26/06/1950; carta n°G.268/51, 28/08/1951). Esses trechos musicais são dos povos “Luena, Baluba, Kioco, Bângala, Benalulua e Lunda” (Idem: carta n° F.1589/50).

<sup>317</sup> Não obstante os esforços de Ernesto e Júlio de Vilhena, e de Pinho Silva, na recuperação desses discos, a fraca qualidade da reprodução sonora não permitiu que fossem audíveis (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: Relatório da viagem a San Sebastian, 10/10/1952, fl.10). O espólio relativo à Missão liderada por Artur Santos encontra-se em depósito no Museu de Angra do Heroísmo, nos Açores (Cruz, 2001: 75) e, como indicado no capítulo precedente, o estudo musicológico que o professor tinha sugerido realizar não chega a ser consumado (idem: 71).

Portanto, tanto por razões do foro metodológico como por razões de falta de controlo da Companhia sobre as decisões tomadas pelo professor, em 1950 Ernesto de Vilhena informa a direção no Dundo de que, “não sendo contudo oportuno efectuar um segundo período de recolha sob a chefia de um técnico da Metrópole, procuramos realizar esse trabalho com elementos dos nossos quadros de África, estando naturalmente indicados, para tal efeito, Pinho Silva e Carlos de Paiva.”<sup>318</sup> Da mesma forma, os procedimentos do segundo período de trabalhos e a conduta da chefia passam a estar sob uma rígida orientação e vigilância da Sede.

Júlio de Vilhena, enquanto diretor dos Serviços Culturais da Diamang, assume os designados Trabalhos de Gabinete ou Verificação na Sede, coordenando dessa forma a Missão a partir de Lisboa. Pinho Silva passa a ser o chefe da Missão, bem como a ter o dever de consultar a Sede para qualquer tomada de decisão, de informar sobre qualquer tipo de ocorrência e sobre o andamento dos trabalhos.<sup>319</sup> Para tal, teria de trocar correspondência mensal com Lisboa através de cartas e/ou telegramas, a partir do Dundo ou dos Postos Administrativos onde a Missão se encontrasse ao longo das campanhas. Pinho Silva recebia de Vilhena orientações em relação a procedimentos de recolha, trabalhos de revisão/retificação e apreciações sobre os materiais já gravados e documentados nos relatórios. Para além disso, os “trabalhos preliminares” de cada campanha passavam pela aprovação do Itinerário pela Sede e do seu envio à delegação no Dundo (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 2). Depois da aprovação dos percursos das recolhas, ou no aguardo do processo da mesma, a Missão partia sempre do Dundo e era aí que regressava no final de cada campanha. Assim, e ao contrário dos procedimentos adotados com Artur Santos, os trabalhos de recolha e de revisão das canções distribuía-se entre o espaço da metrópole e o espaço da colónia.

A Missão vai desenvolvendo-se ao longo de quase duas décadas na região do Nordeste<sup>320</sup>. Perfazendo milhares de quilómetros de estrada contabilizados no ano de 1961 em 20.000 Km (Janmart, *et al.* 1961: 20), a Missão começa no nordeste do Mo-

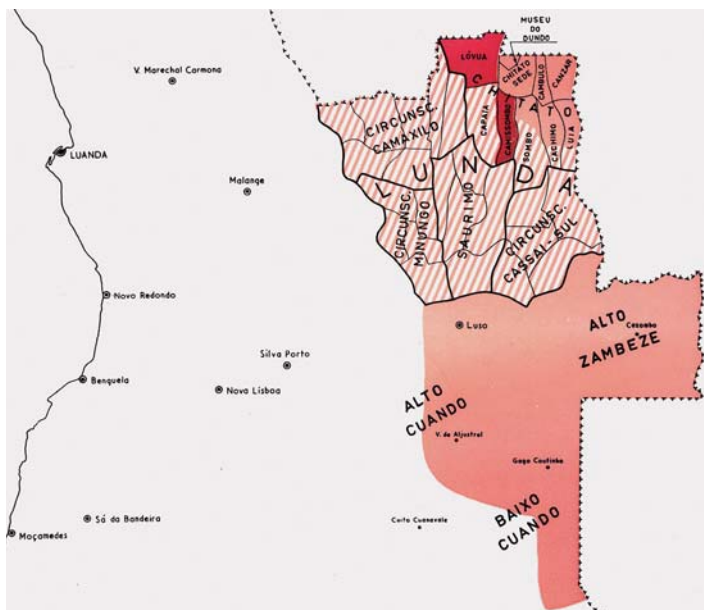
<sup>318</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: Relatório da viagem a San Sebastian, fl.1

<sup>319</sup> Idem: carta n.ºG.157/50, 22/05/1950, fl.2

<sup>320</sup> Segundo José Redinha, a região do Nordeste referia-se ao Distrito da Lunda (atuais províncias das Lundas Norte e Sul) e a quase todo o Distrito do Moxico, perfazendo ao todo 365.670 km<sup>2</sup> (Redinha, 1966: 18).

xico, desce para sul perto do Cuando Cubango, e volta a subir em direção à Lunda. De forma sistemática, a Missão organiza sete campanhas, de 1950 a 1963. As gravações até 1953 foram feitas em matrizes de discos de acetato (o designado Fundo Antigo) que mais tarde teriam de ser convertidas em disco definitivo, e a partir de 1954 começaram a gravar diretamente em fita magnética. (Fig. 21)

A primeira campanha desenvolve-se na região do Alto Zambeze, entre junho e agosto de 1950. Nesse mesmo ano, e também no Moxico, desenrola-se a segunda campanha entre outubro e dezembro. Incidiu nas regiões noroeste, centro, sul e sudeste do Distrito, em concreto nos atuais municípios Luchazes (antiga circunscrição do Alto Cuando) e Bundas (antiga circunscrição do Baixo Cuando) até ao nordeste da atual província do Cuando Cubango. Entre março de 1951 e junho de 1952, decorre a terceira campanha de recolha centrada no extremo nordeste da Lunda, na Zona das Explorações (ZE) da Diamang. Essa foi a campanha mais longa da Missão e que abrangeu um extenso território e um grande número de povos. Em 1953, na região do Dundo, decorre de abril a dezembro a quarta campanha. No ano de 1954, de maio a dezembro, a Missão desenvolve a quinta campanha de recolha centrada na região do Lóvua, a noroeste da região do Dundo. Em 1955, também nos mesmos meses, segue-se a sexta campanha na região do Camissombo, no centro da atual Lunda Norte.



**Figura 21** – Pormenor do mapa da localização do Museu do Dundo e do território abrangido pela Missão. Escala 1:4000000

Legenda: cor rosa - áreas da recolha em disco de acetato; cor rosa escura - áreas da recolha em fita magnética (Lóvua e Camissombo); tracejado - áreas da Lunda não contempladas pelas recolhas que constam nos livros: Janmart, *et al.* 1961 e 1967.

Apesar de Ernesto de Vilhena planear alargar a área de recolha nos Distritos fronteiriços a oeste, como Malange e Bié<sup>321</sup>, perante o intensificar dos trabalhos de revisão de dados recolhidos, de conversão de fitas e de discos, e de apoio à propaganda do folclore feita pelo museu na região do Dundo, as campanhas de recolha vão ficando mais espaçadas no tempo. A Missão continua com trabalhos de prospeção de 1955 até sensivelmente 1968, e foi entre 1962 e 1963 que realiza as últimas campanhas de recolha e gravação feitas de forma sistemática. Assim, um ano depois do início da Luta de Libertação, a Missão parte com destino ao sudoeste da atual

<sup>321</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 85J.5d (1ª): carta s/ref 20/12/1952; Pasta 85J.5h (1ª): carta G.218/54 “Memorandum”, 05/07/1954; Pasta 84J.5f (1ª): Programa 39º ‘A voz do Império’ da Emissora Nacional, 21/02/1956.

Lunda Norte em direção a Capenda Camulemba, na então Circunscrição do Míningo, que corresponde à sétima campanha de recolha.<sup>322</sup>

Estas campanhas tinham como destino as populações que viviam em aldeias, quer no interior do mato, afastadas dos centros urbanos, quer as que ficavam nas suas proximidades e junto dos Postos Administrativos. Cada campanha é realizada, preferencialmente, na época do cacimbo (estação seca, entre maio e agosto), mas os trabalhos de recolha poderiam alongar-se por todo o ano. A revisão dos materiais etnográficos recolhidos poderia levar meses a anos, implicando, se necessário, várias expedições ao campo para esclarecer dúvidas. A caravana mantém as duas viaturas adquiridas em 1949 exclusivamente para a Missão de Artur Santos – duas *Station Waggon Ford*, sendo uma de caixa aberta com toldo<sup>323</sup> – bem como os materiais de equipamento de som, entre os quais uma máquina fotográfica *Paillard* 16mm, um gerador portátil *Coventry Climax*, e microfones RCA de pressão modelo 88 A importados dos EUA.<sup>324</sup> Ernesto de Vilhena faz a sua primeira encomenda de 200 discos de acetato de 12 polegadas de 78 rpm específicos para galvanoplastia que, de forma a contrariar a falta de qualidade das gravações obtidas por Artur Santos, decide comprar da marca *Master* à empresa *Reeves Equipment Corporation* em Nova Iorque<sup>325</sup>, juntamente

---

<sup>322</sup> **1ª Campanha** (Alto Zambeze, Moxico, 1950): coleções LUE 1-24, LUC 1-31, LUD 1-57, 161 trechos em 69 discos (101-170); **2ª Campanha** (sul, sudeste e sudoeste do Moxico, 1950): coleções CAG 1-78, CAI 1-14, LUX 1-48, CAL 1-24, CAX 1-56, BUN 1-52, CAN 1-48, 326 trechos em 162 discos (171-333); **3ª Campanha** (extremo nordeste da Lunda, 1951-1952): coleções BAL 1-22, BEL 1-49, CAC 1-48, LUM 1-54, QUI 1-143, CAM 1-50, 363 trechos em 182 discos (334-519); **4ª Campanha** (região do Dundo, 1953): coleções BAL 23-50, BAQ 1-21, BEL 50-51, BEM 1-30, BEJ 1-26, BEP 1-24, LUM 55-102, QUI 144-153, 182 trechos em 97 discos (520-617); **5ª campanha** (Lóvuá, 1954): coleção QUI 154-353, 196 trechos em 99 discos (618-717) e em cinco fitas magnéticas (1-5); **6ª Campanha** (Camissombo, 1955): coleção QUI 354-571, 218 trechos em 109 discos (718-827) e em seis fitas magnéticas (6-11); **7ª Campanha** (Capenda-Camulemba, 1ª recolha em 1962 e 2ª, 3ª e 4ª recolhas em 1963): coleção BÂN 1-100, 100 trechos em quatro fitas magnéticas (12-15). (UC/AD, MRFM, 1-7 R, 1950-1963)

<sup>323</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5: carta G.143/49, 11/05/1949; telegrama 140, 20/08/1949

<sup>324</sup> Idem: carta n° F.786/49, 21/04/1949; carta n° F.867/49, 05/05/1949; carta n° G.143/49; carta n° F.879/49, 06/05/1949

<sup>325</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: carta n° F.732/50, 02/05/1950; carta de George Sturm a Ernesto de Vilhena, 10/05/1950

com agulhas de gravação.<sup>326</sup>

Como já abordado no segundo capítulo, as recolhas das ‘tradições’ musicais foram guiadas por critérios de ‘primitivismo, ‘pureza’ e ‘antiguidade’, e na articulação entre a ideia de raça, classe e a “retórica da autenticidade” (Ribeiro, 2005: 84), aliás, tal como Artur Santos procedeu durante as suas recolhas.<sup>327</sup> Tal implicou a seleção de canções e a transcrição das letras, bem como o apuramento das coleções musicais tendo em conta a classificação étnica das populações<sup>328</sup> e a classificação/descrição dos instrumentos musicais, o seu desenho, registo da escala e afinação, seguindo depois para o museu para serem expostos, a partir de 1958, na Sala de Folclore, em conjunto com as fotografias das campanhas. Porém, ao longo das expedições, os ‘regimes de verdade’ que nortearam a Missão vieram a mostrar-se falaciosos, exigindo à Missão e à Companhia respostas constantes perante as dificuldades causadas não só por constrangimentos físicos e geográficos, mas também pela não correspondência entre as expectativas e as experiências.

### 3.2. A construção difícil da ‘autenticidade’

Logo na primeira campanha, a Missão depara-se com uma série de adversidades. A caravana parte do Dundo às 17 horas de sexta-feira, dia 23 de junho do ano de 1950 (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 1), dirigindo-se ao sul do leste angolano que tenciona explorar exhaustivamente.<sup>329</sup> Porém, devido a problemas de ordem técnica, geográfica e ambiental, a Missão tem de dar por terminada a campanha ainda antes de finalizar todas as gravações desejadas. Para além de os participantes terem padecido de doenças, as dificuldades de circulação exigiram a preparação dos cami-

<sup>326</sup> Idem: telegrama 8, 16/05/1950; telegrama 10, 15/06/1950. Ao longo das campanhas foram sendo feitas várias encomendas de materiais de gravação e de som. Mas as especificidades dos discos mantêm-se: são de alumínio e revestidos com uma cobertura de plástico similar aos discos de acetato, mas que incorpora uma “secret substance (probably lacquer)” – portanto, uma espécie de laca de verniz protetor – que lhe confere uma maior qualidade. (Idem, Pasta 84J.5a: carta de George Sturm a Ernesto de Vilhena, 10/05/1950)

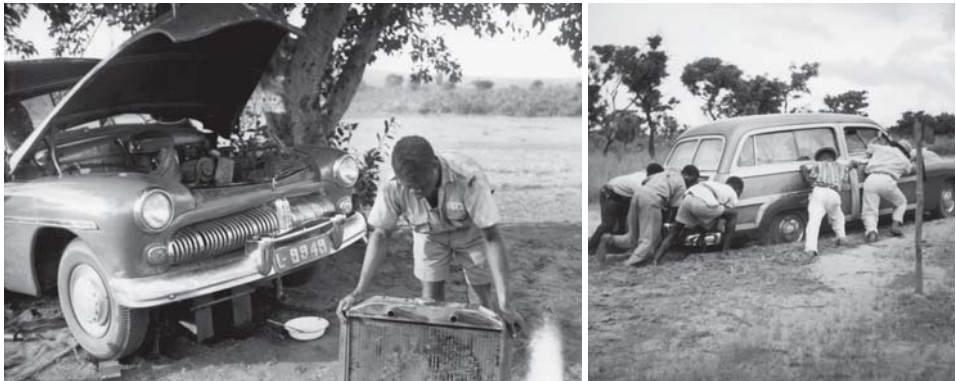
<sup>327</sup> Idem, Pasta 84J.5: carta enviada por Artur Santos a Ernesto de Vilhena, em Lisboa, 10/03/1949, fl. 1

<sup>328</sup> As designações das coleções e dos povos estão escritas de acordo com a ortografia adotada pela Missão.

<sup>329</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: telegrama 104 de Portugal (Dundo) para Lisboa, 22/06/1950



nhos através, por exemplo, da construção de jangadas nos rios para chegar a aldeias isoladas.<sup>330</sup> Nesses trânsitos, não só se danificou o gerador e a máquina de gravar como também as avarias nas viaturas eram recorrentes.<sup>331</sup> (Fig. 22-23) Por razões de calor excessivo, as gravações tiveram de ser feitas ao ar livre, junto do acampamento montado pela Missão e, “para maior silêncio e melhor propagação de som, foram feitas, na sua maioria, durante a noite, apesar do frio intenso” (idem: 213). A Missão regressa exatamente passados dois meses, na quarta-feira de 23 de agosto de 1950. Ao longo das restantes campanhas, a Missão vai experienciando, igualmente, as mesmas dificuldades, quer ao nível das deslocações no terreno<sup>332</sup>, quer ao nível das doenças, como alergias em virtude, por exemplo, do “excesso de alimentos enlatados”<sup>333</sup>.



**Figura 22** - S/L [2ª campanha, Moxico] 1950

**Figura 23** - S/L [3ª campanha, nordeste da Lunda] 1951-1952

Paralelamente a estas dificuldades de ordem física e biológica, a Missão vai deparando-se com outra ordem de contrariedades. Como é mencionado nos dois estudos musicológicos, os percursos da “Missão ou brigada de recolha de folclore [...] foram feitos, muitas vezes, através de **grandes dificuldades**, criadas pelo estado

<sup>330</sup> Idem: Diário da 1ª campanha, 21/06 a 21/08/1950

<sup>331</sup> Idem: carta s/ref, 14/08/1950

<sup>332</sup> Idem: carta s/ref, 13/11/1950

<sup>333</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NR 47, 12/09/1955, p.2

do solo, as chuvas tropicais, a travessia por terrenos arenosos ou alagadiços e **outros obstáculos**” (Janmart, *et al.*, 1961: 20; 1967: 22-23). [negrito meu] Ao mesmo tempo que as experiências de vulnerabilidade são convertidas pela Companhia em representações de heroicidade e incorporadas nos discursos de propaganda, através das quais as dificuldades não são interpretadas publicamente como fragilidades do Mesmo perante o Outro, e antes como conquistas sobre esse Outro, não foi apenas a força e a imprevisibilidade da natureza e a falibilidade da tecnologia e dos corpos o grande constrangimento da Missão. Quer dizer, a par das “chuvas tropicais” e dos “terrenos arenosos e alagadiços”, a dificuldade em obter, de forma ‘natural’, ou seja, pronta “a oferecer um folclore puro de influências estranhas”, constituiu o conjunto de “outros obstáculos” (Janmart, *et al.*, 1961: 20; 1967: 22-23), isto é, ad-versidades, acima de tudo, do foro representacional, científico e epistemológico.

Fechada em ilusões e, por isso, aberta a desilusões, a Missão depara-se com uma constatação que lhe vai exigindo uma constante habilidade de resposta: a ‘tradição autêntica’, imaginada como imutável, pristina, pura, cristalizada e disponível para resgate em zonas distantes dos centros urbanos, nomeadamente do Dundo – era coisa que não existia. Não tendo sido uma realidade claramente exposta pelas recolhas de Artur Santos, Pinho Silva vai desabafando a respeito da primeira campanha:

*Toda a parcela do território percorrida é muito pobre de instrumental; e não exageramos se dissermos que, mesmo sob o ponto de vista vocal tivemos, em certas regiões, de acordar o indígena de certo letargo em que o folclore se vai como que diluindo ou desvanecendo. [...] Instrumentos em construção, nenhum! Se o pai é um mestre em qualquer género de música, o filho não o toma a sério e não quer saber da sua arte. O instrumento é posto de parte, apodrece e acaba por desaparecer. Nisto, também as missões protestantes têm uma influência muitíssimo considerável. [...] Para podermos gravar alguns trechos da colecção obtida tivemos de ir buscar instrumentos a muito grandes distâncias, com certa dificuldade. Quasi todos os instrumentos são velhos, esburacados e gastos. Tivemos de mandar reparar alguns se os quisemos utilizar. (UC / AD, MRFM 1R, 1950: 18) [negrito meu]*

*[...] mas havia também a contar com a deturpação quase geral do folclore, devido a vários factores importantes dos quais poderemos salientar o cosmopolitismo negro*

*e a muito forte acção, pelo contacto e manifestações de toda a espécie, da raça branca.* (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 2) [negrito meu]

Estas palavras revelam várias coisas: uma conceção do *indígena* como simultaneamente tradicional, indolente e artista, cujas qualidades criativas inatas e puras estariam em vias de extinção ao estarem a ser desvirtuadas “pelo contacto e manifestações de toda a espécie, da raça branca” e pelo “cosmopolitismo negro”, isto é, as trocas culturais contemporâneas entre os vários grupos étnicos e os trânsitos transfronteiriços. Aí, também o papel das Missões Protestantes vinha sendo alvo de desconfiança e temor por parte da administração colonial portuguesa ao serem entidades estrangeiras ao território e, ao mesmo tempo, ágeis em transmitir valores de formação de uma consciência política anticolonialista. Tais processos implicariam, na aceção da lógica colonial, a adoção local de valores ocidentais modernos e consequente afastamento dos valores mais tradicionais e a sua “deturpação”. Porém, ainda assim seria possível resgatar as tradições uma vez que, concebidas como inatas, naturais e intuitivas, poderiam estar somente adormecidas e, assim, ser despertadas (Klein, 2014: 1352).

Perante essas dificuldades, a Missão vai delineando várias táticas de “contra-vulnerabilidade” (Roque, 2004: 83) e que esperam, através “de uma retórica de sacrifício, heroísmo e glória” (idem: 67), sinalizar a vitória sobre as adversidades vividas. Enquanto um “colectivo colonial”, a Missão vai fortalecendo-se à medida que vai lidando com o que a fragiliza de modo a superar a sua “condição instável e vulnerável” (idem: 83). Nas próximas secções, analisam-se essas táticas que participaram na construção difícil da ‘autenticidade’ tendo em conta os seguintes aspetos: a organização da logística no terreno, a sonoridade dos instrumentos musicais e do canto, a compartimentação das culturas musicais em “tribos”, os procedimentos do registo sonoro e escrito, a classificação em géneros musicais e, por fim, a fase de revisão dos significados transmitidos pelas letras e pelas histórias das canções.

### **3.2.1. A logística no terreno**

Pinho Silva foi engendrando um conjunto de táticas que implicaram uma colaboração inevitavelmente mais estreita tanto com a administração colonial e funcio-

nários que operavam na Circunscrição respetiva, como com as autoridades tradicionais (os Sobas) e os *indígenas*. Ainda antes ou já no Posto Administrativo, Pinho Silva contactava com o administrador da Circunscrição respetiva para terem autorização para a recolha, e era ele que contactava os Chefes de Posto e os Secretários. Estes, por sua vez, auxiliados pelos cipaios (polícia colonial com elementos *indígenas*), contactavam os Sobas que, por fim, reuniam os *indígenas* das suas aldeias.<sup>334</sup> Cada recolha era feita a partir de um acampamento que a Missão montava nas proximidades de um sobado<sup>335</sup>. (Fig. 24) Marcado com a Bandeira de Portugal na forma de uma conquista, o acampamento servia de base para a respetiva recolha que, em norma, demorava entre três a sete dias numa área de trabalho que podia abranger cerca de 30 km de extensão e implicar longas e difíceis deslocações.<sup>336</sup>



**Figura 24** - S/L [Acampamento da Missão. 1ª campanha, Alto Zambeze] 1950

Sempre que não era possível à caravana aceder às aldeias devido aos acessos intransitáveis, as comunidades deslocavam-se até ao acampamento da Missão para se proceder à “convocação de indígenas”.<sup>337</sup> Nessas situações, os Chefes de Posto pediam aos Sobas

<sup>334</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: Diário da 2ª campanha, 27/10/1950 a 15/12/1950

<sup>335</sup> Um sobado refere-se a um conjunto de aldeias sob a chefia de um Soba.

<sup>336</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: Diário da 1ª campanha, p.6

<sup>337</sup> Idem, 22/06/1950 a 21/08/1950, p.3

que trouxessem as pessoas que soubessem cantar e tocar, acompanhadas dos instrumentos e escoltadas pelos cipaiois que as levavam até aos acampamentos onde permaneciam como uma “grande concentração de povos de aldeias distantes”.<sup>338</sup> (Fig. 25)

Durante estas “concentrações de indígenas”, que podiam reunir até cerca de 1 centena de pessoas de várias etnias<sup>339</sup>, procedia-se à “escuta de indígenas”.<sup>340</sup> A seleção de intérpretes também ocorria junto dos trabalhadores contratados, quer durante o recrutamento a caminho das minas da Companhia, quer nos “acampamentos do pessoal da estrada para pesquisa de instrumental e solistas”.<sup>341</sup>



**Figura 25** - S/L [O Soba e a sua população. 5ª campanha, Lóvuá] 1954

<sup>338</sup> Idem: Diário da 2ª campanha, p.6

<sup>339</sup> Idem, p.9

<sup>340</sup> Idem, p.4

<sup>341</sup> Idem, Diário da 1ª campanha, p.5

Após muitos ensaios, nomeadamente para a afinação de coros, as gravações eram feitas no próprio dia ou no dia seguinte (Fig. 26), e no final das mesmas eram distribuídos “matabichos” (refeições/ceias) aos/às *indígenas*.<sup>342</sup> Depois de afinarem e revisarem a aparelhagem de som, as gravações iniciavam ao início da noite, mais ou menos a partir das 17 horas, ou a seguir ao jantar, nos serões, demorando cerca de quatro a cinco horas, e caso os/as intérpretes não tivessem forma de regressar a pé às suas aldeias, a Missão oferecia boleia.<sup>343</sup>

Para garantirem que seria viável e possível efetuarem gravações de canções ‘auténticas’ ao longo do itinerário pré-estabelecido, isto é, com os instrumentos e as vozes ‘ideais’, os tocadores e os/as solistas selecionados/as como os/as melhores teriam de acompanhar a Missão durante todo o percurso da respetiva campanha. A caravana da Missão passa, sempre que necessário, a integrar parte dos intérpretes musicais e vocais, e os seus instrumentos. (Fig. 27)



**Figura 26** - *Recolha de Folclore, Camissombo*. [6ª campanha] 1955

**Figura 27** - [Transporte de intérpretes e de instrumentos. 1ª campanha, Alto Zambeze] 1950

<sup>342</sup> Idem, *Diário da 2ª campanha*, p.4

<sup>343</sup> Idem

À semelhança do que o museu vinha fazendo com os Grupos Folclóricos, os e as participantes nas recolhas recebiam dinheiro, roupa, lenços, alimentos, colares, pulseiras, brincos, máquinas de barbear, pífaros, lanternas e tabaco.<sup>344</sup> Também os Chefes de Posto, que mais auxiliassem os trabalhos da Missão, iam recebendo presentes para a sua família, assim como o trabalho dos *indígenas* ia sendo reconhecido e incentivado.<sup>345</sup> Por exemplo, em 1957, Pinho Silva indica que “dois relógios para brindes [...] foram entregues aos colaboradores Lino Vicente e Ditenda, pelo Sr. Director Geral”<sup>346</sup>, e que constituem (como referido no capítulo 2) os dois elementos africanos que mais participaram nos trabalhos de folclore do museu, tratando-se este último do Soba lunda também conhecido por Rhitenda. (Fig. 28)



**Figura 28** - S/L [O trabalhador Lino Vicente e o Soba Rhitenda exibem os relógios oferecidos pela Companhia] 1957

A partir de 1951, da terceira campanha, a Diamang começa a oferecer os tecidos da

<sup>344</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5b: carta nº99-Cont/55, 17/02/55.

<sup>345</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NR 33, 08/02/1954; NR 42, 28/02/1955; NR 49, 13/11/1955.

<sup>346</sup> Idem: NR 57, 23/04/1957, anexo.

marca *African Prints* que Ernesto de Vilhena tinha importado de Inglaterra propositalmente para presentear os/as *indígenas* residentes em zonas afastadas do Dundo que prestassem colaboração à Missão, tendo sido depois uma prática adotada pelo museu nas gratificações aos elementos dos Grupos Folclóricos no Dundo.<sup>347</sup>

Os encontros coloniais e as relações de poder que vão ocorrendo no plano intersubjetivo vão implicando, assim, negociações entre interesses, esperanças, desejos e receios. Ao mesmo tempo, durante esse processo, a constituição das canções do leste angolano em coleções musicais vai obedecendo a uma seleção constante sobre o que seria o ‘autêntico’. Todo esse trabalho de reinvenção das tradições é sintetizado por Pinho Silva da seguinte forma:

*Não foi tarefa fácil agrupar representações de tribos, desenterrar, ressuscitar e ensaiar – ou melhor, fazer ensaiar – todos os trechos de interesse, limpá-los de aderências que os tornassem defeituosos e depois recolhê-los. Foi de certo modo assustador o dedalo em que nos encontramos metidos; mas conseguimos encontrar um lugar para cada coisa e colocar cada coisa no seu lugar. E ao terminarmos o nosso trabalho, fazendo o balanço do que se fez e de como se fez, sentimos a satisfação absoluta de quem acabou bem o seu dia.* (UC / AD, MRFM 3R, 1952: 2)

*Por não interessar, rejeitámos o folclore musical de quarenta e sete povoações, incluindo a sede do sobado de Canzunda, além do de numerosos grupos – solistas e coros – pertencentes às zonas abrangidas pela recolha. A seleção foi feita com a máxima exigência e rigor absoluto. Esta etapa de trabalhos, morosa e exaustiva, foi a mais difícil até agora realizada; porém, o seu resultado – duzentas gravações – foi magnífico sob todos os aspectos.* (UC / AD, MRFM 5R, 1954: 3) [negrito meu]

Ao longo das campanhas de recolha, a Missão vai esforçando-se por responder, de forma apropriada, tanto aos regimes de representação apriorísticos que colocam o Outro no ‘outro lado da linha abissal’, como às dinâmicas culturais e às ações dos sujeitos africanos com quem a equipa da Missão vai interagindo, face a face, no terreno. A seguir analisa-se a forma como a Missão lidou com a sonoridade dos instru-

<sup>347</sup> UC / AD, MRFM, Pasta 84J.5a: carta n° G.311 / 50, 07 / 11 / 1950.



mentos musicais e como a integrou na constituição das coleções musicais.

### 3.2.2. O “ritmo africano”: o batuque

As performances de música africana subsariana interpretadas com o recurso à percussão, em particular executadas por tambores em eventos festivos designados genericamente de batuques, eram, à época, as mais valorizadas pelos folcloristas e etnomusicólogos (ver Tracey, 1954a; Merriam, 1982; Redinha, 1988). Se no final do séc. XIX os tambores eram descritos etnograficamente num tom pejorativo como “instrumentos de pancadaria” (Redinha, 1988: 29) proibidos pela administração colonial portuguesa no meio urbano por serem entendidos como “hábitos dissimulados” (Pereira, 2016: 243) animados por “músicas classificadas como «simples ruídos constantemente repetidos horas e dias»” e “«quase sempre sem significado»” (Rufino, 1929 *apud* Pereira, 2016: 243), a sonoridade do batuque foi sendo alvo de interesse e fascínio ocidental.

Isso deve-se ao facto de o ritmo marcado por instrumentos de percussão ser considerado como a característica primordial da cultura musical negra, desde os relatos das viagens da expansão europeia até à produção etnomusicológica atual, tanto ocidental como africana (Agawu, 2003a: 55-58). Todavia, como nota Kofi Agawu, apesar de a percussão ser uma expressão musical largamente presente na música africana subsariana, a caracterização dessa música como sendo dotada de um “ritmo africano” acaba por ser “uma invenção, uma construção, uma ficção, um mito e, em última análise, uma mentira” (idem: 61). No fundo, o “ritmo africano” foi inventado do mesmo modo em que a ideia de África foi inventada, particularmente como sugere Valentin Mudimbe (1988: 44-97), através de um mesmo referencial epistemológico que serve à produção de conhecimento europeu e africano sobre ou a partir de África.

Esse discurso parte de um imaginário ocidental estereotipado e racializado que, por um lado, ao generalizar características específicas de comunidade a todo um continente, homogeneiza o que é plural e heterogéneo (Agawu, 2003a: 60). Nesse sentido se entende não só a designação comumente usada de “música africana” quando se pretende fazer referência à música de um país ou lugar em África e, sobretudo, a designação de “ritmo africano”, o que não acontece em relação à Europa, uma vez que não se concebe a ideia de um “ritmo europeu” (idem: 61). Por outro lado, esse

imaginário reduz os corpos negros – sobretudo os corpos das mulheres – à existência de “uma disposição rítmica essencial e irreduzível” (idem: 55), mistificando a realidade vivida e os conhecimentos musicais. Para lá disso, toda e qualquer música, de qualquer lugar do mundo, tem ritmo. Portanto, a naturalização do “ritmo africano” acaba por reforçar a hierarquização entre civilizações ao construir uma África ritual, exótica, mística, alegre, irracional e mágica, caracterizada por um ritmo musical descrito como inexplicavelmente “estranho e complexo” (idem: 57).

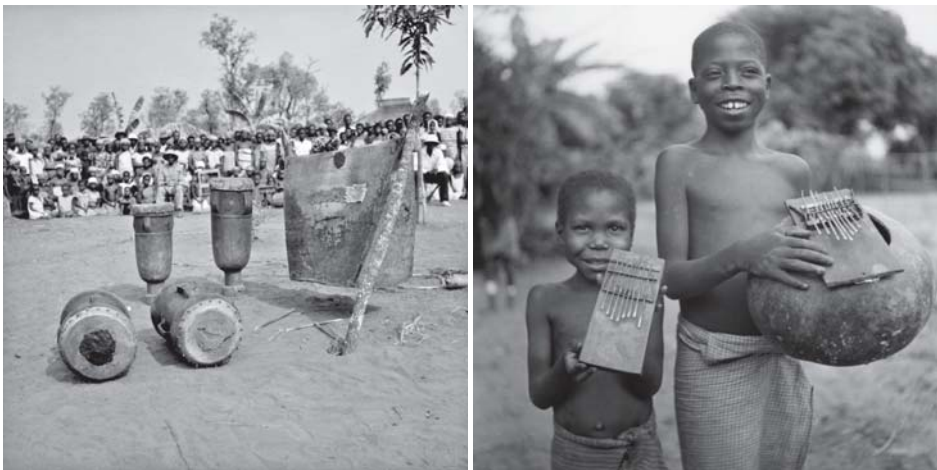
Tendo em conta uma estética e gosto musicais do que seria o ‘belo’ e o ‘exótico’ africano, aliás, tal como ilustra a abordagem musicológica do maestro Hermínio do Nascimento sobre as canções *cokwe* referida no capítulo anterior, a seleção das canções para gravação guiou-se pelo som inebriante dos tambores, como também pela sonoridade em detrimento das histórias e letras das canções, que só eram alvo de tradução e de investigação numa fase posterior ao seu registo sonoro. No entanto, nem sempre essas sensibilidades sonoras sobre a ‘autenticidade’ da música africana coincidiam com as observações etnográficas de Pinho Silva no terreno.

Como já referido, ao longo de quase todas as campanhas, a Missão foi deparando-se com uma realidade onde escasseavam os tambores tal como Pinho Silva idealizava encontrar, isto é, bem preservados e prontos a usar para as gravações. Porém, tal foi vencido por trabalhos exaustivos de reparação e de prospeção de instrumentos. Em particular, o desejo em gravar o ‘ritmo do batuque’ levou a que a Missão organizasse caçadas na região do Camissombo, em 1955. Como explica Pinho Silva, “com a caça de alguns antílopes resolveu-se o problema ingente da substituição das peles, ressequidas, roídas ou podres, de tambores que foi indispensável utilizar para as gravações” (UC / AD, MRFM 6R, 1955: 4).

Mesmo assim, se não foi difícil classificar os instrumentos de percussão como tradicionais, tanto o *cikhuvu* (ou na linguagem colonial “txinguvo”) como os *ngoma*<sup>348</sup>

<sup>348</sup> O *cikhuvu* é um grande tambor trapezoidal classificado como idiofone, e é feito a partir de um único bloco de madeira, com uma fenda longitudinal na parte superior tocado com duas varas (*mixiphu*, plural de *muxiphu*) revestidas a borracha (*ulongo*) (Redinha 1988: 128). É característico da cultura Lunda-Cokwe e conhecido como *oxikhuvu* entre os Vangangela e os Ovimbundu, sendo um instrumento importante de transmissão de informação entre aldeias (idem: 31). O *ngoma* é o nome genérico dado a um tambor cilíndrico, um membranofone, revestido com pele de animais no topo (ou também na base) feito em madeira e em regra tocado manualmente (Redinha, 1988: 164-167).

(Fig. 29), a classificação de outros instrumentos que proliferavam no seio das gerações mais novas, como o *cisanji* (designado quissanje ou piano de mão, grafado como “txissanje” ou ainda *cisaji*)<sup>349</sup> (Fig. 30), mostrou ser muito difícil. Por um lado, por serem “instrumentos pessoais muito apreciados pelos rapazes novos, que os descaracterizam, fabricando-os a seu gosto” e “com notória influência europeia” [...] (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 48). Por outro lado, apesar de os ritmos tocados nesses instrumentos poderem ser executados com tambores e assim fazer parte de celebrações festivas de batuque, essas canções de *cisanji* não encaixavam no padrão de personalidade idealizado sobre os africanos, isto é, festivo, alegre e com uma forte cadência rítmica. Ou seja, as canções tocadas com *cisanji* tinham uma sonoridade que transmitia melancolia, serenidade, nostalgia e momentos mais introspectivos, até porque são por norma “tocadas à noite, à volta da fogueira, ou em viagens longas” (Janmart *et al*, 1967: 31). Mesmo assim foram integradas nas coleções como “miasso iá txissanje” [canções de quissanje], porém, com um esclarecimento de Pinho Silva que sentiu necessidade de justificar a existência dessas canções: “os negros gostam deste género de canções nostálgicas, doentias, tal como muitos brancos gostam do fado, igualmente triste” (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 95).



**Figura 29** - S/L [Instrumentos de percussão. De trás para a frente, da esquerda para a direita: 1 *ngoma wa kasumbi*, 1 *ngoma wa mukhundvu*, 1 *cikhuvu* e 2 *ngoma wa mukupela* ou *mukwanzo* (ou *mukwazo*) 5ª campanha, Lóvua] 1954

**Figura 30** - S/L [Duas crianças seguram dois *isanji* (pl. de *cisanji*), o segundo tocado com cabaça de ressonância. 4ª campanha, nordeste da Lunda] 1953

As letras das canções interpretadas com esses ritmos, igualmente por uma questão de estética e de gosto, não foram sempre gravadas e registadas, tendo sido solicitado ao intérprete que executasse a canção de forma instrumental, no *cisanji*. Assim, foram apenas registadas as histórias que estariam na origem das canções e os títulos que seriam escolhidos a partir das letras. Pinho Silva vai explicando, ao longo das campanhas, que tal foi feito por se tratar quase sempre de uma letra “monótona, limitar-se quase só ao título e prejudicar o conjunto” ou porque “sem interesse” (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 347, 440). Ou seja, a partir das canções que foram gravadas com a letra é possível ver que essas ‘canções de *cisanji*’ apresentam uma ou duas frases que vão sendo repetidas ao longo de toda a canção, o que levou Pinho Silva a considerar que seriam monótonas para o ouvido ocidental.

Assim, dando continuidade ao trabalho que o museu vinha fazendo com a constituição e exibição dos Grupos Folclóricos em que se privilegiavam as danças “de maior efeito espectacular” (UC/AD, RMMD, outubro, 1952: 4), a Missão deteve-se em grande parte na recolha de “cantigas festivas, bailadas, de txianda” (Janmart, *et al*, 1967: 29), privilegiando assim as danças de Ciyanda a outras danças de roda.<sup>350</sup> Por isso foram também gravadas as canções dançadas nas festividades do ciclo da

<sup>349</sup> O *cisanji* é um lamelofone constituído por palhetas/lamelas metálicas, podendo ter uma cabaça truncada como caixa-de-ressonância, e é tocado com os polegares e, na sua maioria, por homens mas cujo acesso não é interdito a mulheres (Redinha, 1988: 129; Kubik, 2002). Assume também a designação de *mbira*, nomeadamente na Rodésia, no Zimbabué e na África do Sul (Tracey, 1969).

<sup>350</sup> Entre as várias danças de roda, Marie Louise Bastin, durante as suas observações de campo no Dundo na década de 1950, sinaliza as mais tradicionais, tal como a Ciyanda [designação para a antiga Kapinjisa], Kapaka, a Kaxinga, a Kateko, a Cisela (Bastin, 1992: 39). Ana Clara Guerra Marques acrescenta outras danças tradicionais, tais como a Kalukuta, a Maringa e a Kandowa (esta última interpretada com acompanhamento de palmas, sem o recurso a tambores ou percussão) – assinalados pelo museu como ‘ritmos modernos’ – e ainda uma variedade de outras danças, entre as quais a Mitinge, a Cisola, a Kusala, a Cizelizeli, a Makopo, a Mahenga e o Xombe (Guerra-Marques, 2012: 144-145). A respeito da dança Ciyanda, segundo Ana Clara Guerra Marques, a execução desta dança exige subtis e rápidas movimentações que se efetuam de forma muito controlada e restrita ao nível do centro do corpo (na região pélvica), mexendo apenas as ancas e os pés, estando todo o resto do corpo imóvel. (ACGM, 12/11/2015, Coimbra) Para enfatizar este movimento usa-se sempre o cinto de dança *muiya*, pondo em evidência a cintura e a “traseira” (Guerra-Marques, 2017: 172-173).

Grande Festa Anual Indígena.<sup>351</sup> Essas gravações foram solicitadas especificamente por Júlio de Vilhena que alerta para “o interesse existente em obter gravações [...] das grandes peças de batuque quioco [...] nos espectáculos folclóricos do Museu do Dundo, se todavia não estiverem já registados”.<sup>352</sup> Se tradicionalmente nas danças de Ciyanda, para além de outros pequenos instrumentos musicais suspensos no corpo, a bateria é composta por cinco tipos de tambor (*ngoma*)<sup>353</sup> que o *cikhuvu* pode ou não integrar originalmente (Guerra-Marques, 2006: 150), nas coleções musicais da Missão o *cikhuvu* passou a fazer parte integral de todas as canções de Ciyanda.

Ao mesmo tempo, Pinho Silva constata que a dificuldade em encontrar tambores se devia à adoção crescente de danças por parte dos mais jovens, tais como “a calucuta e a candoa, modalidades importadas dos bienes, para as quais não são precisos tambores” (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 4). Assim, e ao contrário da cautela de José Redinha feita desde 1947 a respeito desses “ritmos modernos” adotados pelas gerações mais novas e pelos ‘destribilizados’, as danças Kalukuta e Kandowa acabaram por integrar não só os repertórios dos Grupos Folclóricos, como também as coleções musicais (UC/AD, MRFM 3R, 4R, 5R, 1952-1954). As “canções de calucuta” são “acompanhadas por txissanje, lundamba, palmas e ainda por um pau a que dão o nome de mucacala, rufado na cabeça de ressonância do txissanje” (Janmart, *et al*, 1961: 26), e as “canções de candoa” têm “acompanhamento de cuíta (a puíta dos bienes) e palmas”.<sup>354</sup>

Porém, as “canções modernas, à viola” que a Missão gravou com o grupo do “artista Txissola” não foram classificadas como Folclore e nem integradas nas coleções musicais do museu.<sup>355</sup> Nas palavras de Júlio de Vilhena, essas canções “à viola” são

<sup>351</sup> A coleção musical *cokwe* (QUI) inclui três discos dessas festas intitulados “grandes batuques de txianda”: o disco n° 376 foi gravado no sobado de Satxombo, próximo do Dundo, e os discos n° 407 e 408 na aldeia do Soba Saquemba, na região do centro urbano de Malúdi (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 322-454).

<sup>352</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NE 10, 08/02/1952, p.1

<sup>353</sup> Da bateria da Ciyanda fazem parte o *ngoma ya xina*, *ngoma ya mukhundvu*, *ngoma ya kasasulwilo*, *ngoma ya kasumbi* e o *ngoma ya mukupela* ou conhecido como *ngoma ya mukwanzo* (ou *mukwazo*, dependendo da região) (Guerra-Marques, 2006: 134, 149).

<sup>354</sup> UC/AD, MRFM, Pasta “Diversos”: “Fundo antigo QUIOCOS”, 23/08/1962, pp.1-2

<sup>355</sup> UC/AD, FML NM, Vol III: NE 91, 03/01/1964, p.1

“inspiradas naquelas que já se praticam no Congo Belga (locais de diversão e ‘cabarets’), as quais, por sua vez, provêm do espírito de imitação dos cantares divulgados pela rádio e pelos discos de origem cubana, mexicana e brasileira”.<sup>356</sup> Por essa razão consistem num exercício recente de “nacionalização de cantares” estrangeiros e, com efeito, não são entendidas por Vilhena “dentro do conceito de folclore quioco” e antes na forma de uma “manifestação musical” com “caracter efémero” relativamente às ‘tradições’ musicais da Lunda.<sup>357</sup> Assim, Vilhena sugere a Pinho Silva que sejam arquivadas em “bobines extra, não incluídas, portanto, no seguimento numérico das bobines do Folclore, nem tampouco com a numeração da série QUI”, e gravadas de forma pontual apenas para fins de arquivo.<sup>358</sup>

Relativamente ao tipo de sonoridade ‘indígena’ idealizado pela Companhia, a Missão começou não só por privilegiar o “ritmo africano” do batuque, mas também por demonstrar um interesse em fazer um registo explícito dos designados “cantares de trabalho” dos trabalhadores da Companhia. No entanto, Pinho Silva não encontra no terreno exatamente essa tipologia de canções, porém, não as deixará de gravar. É sobre isso que se dedica a próxima secção.

### 3.2.3. Os “cantares no trabalho”

Júlio de Vilhena solicita que Pinho Silva gravasse os “cantares no trabalho”, nomeadamente nas Explorações mineiras da Companhia.<sup>359</sup> A adoção dessa terminologia pela Missão derivou da sistematização estipulada por Artur Santos como “cantigas de trabalho” e que adaptou a Angola a partir das suas recolhas na metrópole.<sup>360</sup> Igualmente, a intenção da Companhia em gravar esse tipo de canções pode ser entendida a partir da leitura do dossier onde Júlio de Vilhena arquivou a correspondência com Pinho Silva e alguns recortes de jornais que vai compilando

---

<sup>356</sup> Idem

<sup>357</sup> Idem: NE 96, 23/03/1964, p.3

<sup>358</sup> Idem

<sup>359</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NE 10, 08/02/1952, p.1

<sup>360</sup> Esse trabalho de recolha etnográfica e musical no meio rural português centrado nas cantigas que acompanham o trabalho veio a ser, entre as décadas de 1960 e 1980, liderado por Michel Giacometti.

sobre assuntos de interesse. Refiro-me a um artigo de jornal de 1955 que fala sobre a origem do *jazz* e dos *blues*, salientando que o estudo das “canções de trabalho” dos escravos afro-americanos é importante para conhecer melhor a história da “música negra”.<sup>361</sup> Como exemplo, o artigo elogia o trabalho do professor Joaquim Monteiro Grilo que tinha publicado um estudo intitulado *Canções de Escravos* (ver Grilo, 1954). É referido que “as *labour songs* e os *spirituals* dos escravos afro-americanos [...] nascem de ritmadas várias tarefas” e da “necessidade de suavizar a monotonia e dureza da labuta”, sendo que algumas “narram incidentes sentimentais ou humorísticos”, ou “deixam transparecer lamentações e censuras ao capataz ou ao seu dono.”<sup>362</sup> Na sequência desse reconhecimento público do trabalho do professor, Joaquim Monteiro Grilo viria a ser convidado pela Companhia como tradutor das histórias das canções *cokwe*, de português para inglês, no âmbito dos estudos musicológicos publicados em 1961 e 1967.

Fiel às suas observações etnográficas, Pinho Silva não deixa de satisfazer o pedido de Júlio de Vilhena, mas explica que os cantares que observou na Lunda “não são, propriamente, cantares exclusivos de trabalho mas sim trechos de vários gêneros festivos bailados”, predominando “o batuque grande dos quiocos” (UC/AD, MRFM 4R, 1953: 682). Ou seja, são cantigas que podem ser interpretadas com diversos ritmos e instrumentos, e em diferentes contextos, inclusive festivos, e que são depois adaptadas à capela (só com voz) durante as atividades laborais de homens e de mulheres, não podendo ser restringidos ao contexto laboral. No âmbito do trabalho contratado nas minas, como especifica Pinho Silva, “estes cantares ouvem-se quando os contratados regressam à procedência, sobre as camionetas, ou quando chegam ao Dundo [...]. Também são cantados quando marcham para o trabalho, em grupos numerosos, e, ainda, algumas vezes, durante o serviço.” (idem).

Assim, apesar de terem sido gravadas canções que também se cantam em contextos de trabalho, inclusive por mulheres nos campos agrícolas, foi durante a terceira e a quarta campanhas, nas proximidades do Dundo entre 1951 e 1953, que Pinho Silva reúne as condições para gravar os solicitados “cantares no trabalho” (UC/AD, RFM

---

<sup>361</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5d (2ª): “Música Negra. As canções de escravos. Origem do ‘Jazz’”, *Diário de Notícias*, 09/05/1955.

<sup>362</sup> Idem

RE 3R Vol. III, 1957: 1696; MRFM 4R, 1953: 683). Nomeadamente em 1953, aproveitando o facto de se encontrar na Zona de Explorações mineiras e próximo do Dundo, tinha à sua disposição grupos de homens recém-contratados da região de Saurimo que estavam nos acampamentos de ‘trabalhadores em trânsito’, isto é, de passagem pelo Dundo onde teriam forçosamente de permanecer para as inspeções médicas antes de seguirem até às minas da Companhia. Assim, foi com eles que gravou esses cantares “sem qualquer instrumentação” (UC/AD, MRFM 4R, 1953: 682). No seguimento das operações de maquilhagem feitas às canções de *cisanji* e de Ciyanda, para reproduzir esteticamente algo aproximado ao que Júlio de Vilhena teria pedido, Pinho Silva grava canções que designa de “Seleção ou miscelâneas de cantares quiocos” (idem).

Propositadamente longe da perfeição que vários ensaios poderiam oferecer, e integrando apenas vozes masculinas – excluindo assim dessa classificação canções cantadas por mulheres –, Pinho Silva grava uma canção entre 1951-1952 que originou a face inteira do disco nº 519, e em 1953 grava 10 canções em 10 discos (nºs 608-617). Para tal, encena um cenário espontâneo, natural e de acordo com o contexto imaginado da ‘canção de trabalho’ que a associa particularmente ao trabalho contratado nas minas e, simultaneamente, à sua experiência no terreno que conhecia quando trabalhava no Serviço de Trabalho Indígena. Indica que “para as gravações resultarem com toda a verdade, colocámos uma centena e, nalguns casos, mais, de contratados em frente do microfone, deixando-os cantar à vontade, apenas com indicação, por gestos, do começo e fim de cada disco (UC/AD, MRFM 4R, 1953: 682).

Nesse sentido, por não terem sido subjugadas a ensaios rigorosos, estas canções têm uma duração mais longa do que todas as outras, apresentando cerca do dobro do tempo. Igualmente, de notar que, ao contrário da maioria das outras canções gravadas, a transcrição das letras destas canções ‘à capela’ não foi feita durante a campanha respetiva, tendo sido adiada para a fase dos trabalhos de retificação. Ou seja, as letras destas canções específicas parecem não ser revelantes para a Missão, sobrepondo-se ao conteúdo (e ao seu potencial efeito subversivo) a sensibilidade sonora e estética caracterizada por vozes masculinas, sem qualquer instrumento musical e por vocalizações, sobretudo, de lamentação que narram à partida, tal como as cantigas dos escravos afro-americanos, experiências de um trabalho pesado e sofrido.



Para lá de uma atenção privilegiada neste tipo de sonoridades, Pinho Silva esforçou-se por seguir o que tinha aprendido com os conhecimentos de etnomusicologia do Professor Artur Santos, em particular no que se refere à compartimentação de pessoas, rituais, danças, objetos e canções por ‘tribos’. No entanto, esse trabalho não foi fácil e exigiu à Missão um conjunto de respostas que revelam, simultaneamente, o desejo de ir ao encontro do planeado e de retratar a empiria observada no terreno.

### 3.2.4 As culturas musicais das “tribos” e as fronteiras nacionais

O que preocupou o olhar etnográfico até meados do séc. XX foi a suposta ameaça da dissolução da ‘pureza primitiva’ das sociedades designadas pela antropologia evolucionista como ‘tribos’ (Clifford, 1988: 232). Esse regime de verdade que articula classe, raça e cultura implica uma perspetiva primordialista da etnicidade e da cultura, ao invés de as perspetivar como dinâmicas e dotadas de uma natureza construída e situada (idem). Assim, o Outro seria o sujeito tribalizado, o ‘primitivo’ e integrado em grupos isolados entre si, enquanto culturas discretas, homogêneas e imutáveis, cristalizadas, facilmente coletáveis e exibíveis com traços culturais próprios a cada ‘tribo’. Simultaneamente, e no caso do contexto colonial da África subsariana, o Outro ‘autêntico’ seria o negro, por sua vez designado genericamente por ‘africano’. Como alerta Kwame Anthony Appiah (1997), o termo ‘africano’ não equivale necessariamente a ‘negro’, não dando conta da heterogeneidade, da complexidade e da historicidade das diversas sociedades e povos que habitam o vasto continente africano.

Segundo orientações de Júlio de Vilhena, Pinho Silva teria não só de gravar canções ‘autênticas’ como também de descrever, fotografar e até fazer simular as designadas ‘reconstituições etnográficas’ a que tinha assistido nas Festas Folclóricas no Dundo, assim como gravar canções similares a essas que retratassem práticas culturais e rituais ‘tradicionais’ específicas a cada ‘tribo’. Porém, logo nas duas primeiras campanhas no Moxico em 1950, Pinho Silva reconhece a dificuldade de dar conta desse discurso:

*Encontram-se cerimónias rituais [...] onde a pureza tradicional é indiscutível; mas nas danças colectivas, sobretudo nos grandes batuques, nem sempre assim acontece. (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 17) É já hoje impossível fazer a separação, por tribos, do folclore dos habitantes das circunscrições dos Bundas e Luchazes, os povos en-*

*contram-se todos misturados, tanto nas diversas áreas como nas próprias aldeias; [...]. (UC/AD, MRFM 2R, 1950: 33)*

Ao constatar que os grupos étnicos não estavam claramente divididos no terreno, assim como as suas expressões culturais se entreteciam umas nas outras, Pinho Silva estava ciente da dificuldade de classificar o que ia recolhendo sob o selo da ‘autenticidade’. Daí ser “necessário ter sempre a maior atenção em procurar depois, noutras regiões habitadas pela mesma tribo, a confirmação necessária à recolha, tal como ela deve ser feita” (UC/AD, MRFM 2R, 1950: 33). Com efeito, a recolha do ‘autêntico’ afigurou-se numa tarefa árdua, de vigilância contínua e na qual iam participando ativamente as populações. Como informa Pinho Silva, no Alto Zambeze “garantiram-nos [os Lunda-Ndembo] que esta marimba é genuinamente lunda. Encontramo-la em muito bom estado de conservação” (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 41).

Ainda no Moxico, Pinho Silva observa uma realidade igualmente caracterizada por uma “duvidosa pureza” motivada pelo cruzamento entre várias influências culturais oriundas da circulação de pessoas e das suas práticas sociais. Como explica, a música oriunda do “Congo Belga, onde cantares gentílicos com rumbas e congas adaptadas são, quase sempre, acompanhadas a viola europeia, [...] deturpa e estraga o nosso folclore raiano” (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 17). Para lá disso, constata que os povos “cantam, indistintamente, trechos quiocos, bundas, luzchazes, cacangalas, etc., encontrando-se lá, também, o calucuta e outras danças essencialmente quimbundas, levadas por “calcinhas” que andam por toda a parte em negócios e passeios”, como também nota que uma das causas estaria na emigração para as minas da Rodésia, “contribuindo para tal cosmopolitanismo, que cada vez mais se acentua [...]” (UC/AD, MRFM 2R, 1950: 33).

Portanto, esses trânsitos transnacionais eram causados não só pela separação de famílias desde o recorte das fronteiras coloniais quando da Conferência de Berlim (1884-1886), mas também por deserções ao trabalho contratado no leste angolano e pela procura de melhores oportunidades de trabalho fora do país. A então Rodésia do Norte era o destino alvo de grande parte dos homens do Moxico, refletindo a forte propaganda de angariação de mão-de-obra que vinha chegando ao território angolano, visível num folheto intitulado *Life in mine compound* que Pinho Silva en-

contra nas aldeias e que anexa ao relatório da segunda campanha.<sup>363</sup> Essa realidade cosmopolita, fruto da integração das populações angolanas nas lógicas coloniais capitalistas, vinha produzindo, segundo Pinho Silva, efeitos negativos na desejada ‘pureza’ do Folclore Musical Indígena.

Como forma de contrapropaganda, e para evitar a possível diminuição do reservatório de mão-de-obra para a Companhia, no fim dessa campanha Pinho Silva organiza “um batuque em honra da Diamang, na presença do Chefe de Posto, [para] fazer propaganda dos trabalhos mineiros na Companhia, e para alertar sobre as desvantagens em emigrar para a Rodésia”.<sup>364</sup> De notar que, associada a essas festas de elogio à Diamang, em 1964 Pinho Silva dá conta na Concessão da existência de canções de agradecimento à Companhia que designa de “canções de gratidão” que, segundo o chefe da Missão, apareceram em virtude da situação de crise política vivida durante a pós-independência do ex-Congo Belga, facto que teria levado as populações a reconhecerem o “bem” que a Diamang lhes fazia.<sup>365</sup> Assim, apesar de a Missão não integrar nas coleções nenhuma canção “de gratidão”, a partir dessa altura, para contrariar possíveis movimentos subversivos influenciados pela independência do país vizinho, e como forma de propaganda à Companhia, as sessões ambulantes de Cinema para Indígenas passam a reproduzir bobinas com esta música “para ser conhecida em toda a região”.<sup>366</sup> Pinho Silva regista duas canções: uma de elogio ao Comandante Ernesto de Vilhena (Canção n°95), visto pelos/as *indígenas* como o “nosso benfeitor”<sup>367</sup>, e outra de elogio à Companhia (Canção n°115), cuja letra é a seguinte:

*Uacalacala Companhia! Tata uá éssuè, Companhia! Tata mupema, Companhia!  
Lama na'eie, Companhia! Nhi mbungue ímué, Companhia! Txiulela txiua, Companhia!  
Mama uá éssuè, Companhia! Tata uá éssuè!*

---

<sup>363</sup> Trata-se de um folheto de propaganda sobre as minas da Rodésia escrito em inglês e em três línguas vernáculas. Apresenta imagens de homens negros a trabalhar nas minas com expressões de alegria e satisfação, e textos que referem as vantagens desse trabalho (UC/AD, MRFM 2R, 1950: 435-443).

<sup>364</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: Diário da 2ª campanha, p.10

<sup>365</sup> UC/AD, FML NM, Vol III: NR 185, 25/06/1964, fl.1

<sup>366</sup> *Idem*, fl.3

<sup>367</sup> *Idem*

*Obrigado, Companhia! O pai de nós todos é a Companhia! O bom pai é a Companhia! Quem cuida dos seus filhos é a Companhia! Com um só coração (honesto e firme) é a Companhia! Quem ampara os órfãos é a Companhia! A mãe de todos nós é a Companhia! O pai de nós todos é a Companhia!*<sup>368</sup>

Passados dois anos da expedição no Moxico, em 1952, no nordeste da Lunda, a razão da preocupação da Missão ultrapassa a penetração de influências estrangeiras no território angolano para se transformar num exercício político. Ou seja, na continuidade do desejo da Companhia em monopolizar a produção e a circulação das coleções musicais, nota-se uma preocupação em afirmar o rigor científico das recolhas etnomusicais da Diamang, quando comparadas com as dos países fronteiriços. Refiro-me a ações que também se desenrolavam de forma contemporânea à Missão, em concreto no então Congo Belga e na então Rodésia do Norte, e que Pinho Silva comenta:

*[...] chegamos à conclusão de que a recolha ali feita em nada se pode comparar com a nossa. Procuramos saber como era feito ali o trabalho; e disseram-nos que, aos domingos, juntam pretos que cantam o que querem e conseqüentemente aquilo de que mais gostam e que mais fácil se torna. Os grupos são compostos só por gente nova e os seus cantares não passam, na maioria das vezes, de mera brincadeira. Também temos procurado ouvir os discos que do Congo Belga são trazidos para a Lunda; neles notamos o mesmo e ainda arranjos de rumbas e foxes com letra traduzida para línguas africanas e música arranjada. Deve por ali andar mão de europeu pouco escrupuloso e certamente interessado em fins mercantis. (UC / AD, MRFM 3R, 1952: 3)*

Relativamente às recolhas na Rodésia do Norte, de notar que este testemunho de Pinho Silva foi feito ainda antes da proximidade académica e pessoal estabelecida entre a Companhia e Hugh Tracey, e que viria a culminar na visita que este fez ao Dundo em 1956 e na admiração mútua relativa aos trabalhos de Pinho Silva e do musicólogo britânico. Em 1952, Pinho Silva expressa a sua opinião a respeito do que ouviu dizer e das canções que escutou na rádio, revelando uma atitude que mostra uma espécie de competição entre Impérios (britânico, belga e português) ao nível de critérios de rigor metodológico que Pinho Silva entende pautarem as recolhas que chefia. Ou seja, em contraponto com as outras recolhas, a Missão define-se a partir

<sup>368</sup> Idem, fl.4

de muitas dificuldades vencidas e do esforço quotidiano (não só aos domingos) vivido entre ensaios, seleções e muita persistência para dar conta de um ideal de pureza que, na sua aceção, não estava a ser conseguido além-fronteiras.

Este trabalho meticoloso de compartimentação das culturas musicais africanas do nordeste em “tribos” deu origem às 21 coleções musicais do Museu do Dundo com pouco mais de cerca de 1500 trechos musicais/faixas do Folclore Musical de Angola, e cujas designações correspondem aos grupos étnicos identificados pela Missão (UC/AD, MRFM 1-7R, 1950-1963).<sup>369</sup> Mas para conseguir “encontrar um lugar para cada coisa e colocar cada coisa no seu lugar”, Pinho Silva vai seguindo as indicações que ia recebendo de Lisboa na correspondência com Júlio de Vilhena. No ponto quinto da nota enviada à Missão em 1953, Júlio de Vilhena recomenda a Pinho Silva que,

*5º - Convém evidentemente, continuar a fotografar cenas ligadas à dificuldade dos caminhos, durante as viagens, e os acampamentos de ocasião, quando ofereçam especial interesse; executantes com seus instrumentos [...] e instrumentos isolados (de preferência seguros por um nativo, ou pousados num banco indígena ou no solo, mas nunca sobre mesas de tipo europeu).<sup>370</sup>*

Nesse sentido, as fotografias captadas por Pinho Silva não são aleatórias: teriam de revelar, na aceção da revelação manuseada em estúdio, a perseverança, a coragem e a bravura do colonizador português, em oposição à espontaneidade da ‘pureza indígena’ e selvagem do “nativo”. E essas representações coloniais foram transformadas em realidade e em política através, precisamente, da imagem (Vicente, 2014). Como constata Nuno Porto (1999, 2004), o traçar de fronteiras entre Natureza e Cultura, artefacto e tecnologia, com base em pressupostos evolucionistas e racistas, serviram para legitimar a ação colonial da Diamang. Nesse processo, de notar a capacidade da fotografia de não só documentar a realidade,

---

<sup>369</sup> As designações das coleções musicais são: Baluba (BAL), Baquete (BAQ), Bângala (BÂN), Bena Lulua (BEL), Bena Mai (BEM), Bena Ngoje (BEJ), Bena Nsapo (BEP), Cacangala (CAG), Cacongo (CAC), Caiauma (CAI), Calutchaje (LUX), Caluio (CAL), Camache (CAX), Camatapa (CAM), Cambunda (BUN), Canhengo (CAN), Luena (LUE), Luena Cassabe (LUC), Lunda/Lunda Muatiãnvua (LUM), Lunda Ndembo (LUD) e Quioco (QUI) (UC/AD, MRFM 1-7R, 1950-1963).

<sup>370</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NE 21, 14/12/1953, p.2

ajudando à recolha e estudo, mas também de criar um facto e, assim, um real com “estatuto de verdade” (Porto, 1999: 17). Igualmente, como já mencionado no capítulo precedente, a imagem em movimento foi usada através do cinema documental da Companhia como ferramenta política de propaganda que naturalizou cisões de tempos, pessoas e espaços, bem como desigualdades sociais e raciais, naturalizando a presença colonial portuguesa em Angola pela retórica da ‘missão civilizadora’ e do progresso/desenvolvimento (Valentim e Costa, 2014; Porto e Valentim, 2015).

O esforço da Missão de Folclore pela procura da ‘autenticidade’ musical implicou, igualmente, a fixação da oralidade através do recurso ao registo sonoro e escrito das canções. Contudo, tendo em conta que as canções populares *bantu* derivam de oratura (contos, provérbios, mitos), de situações vividas no quotidiano e dos contextos em que são performatizadas (Redinha, 1988; Bastin, 1992; Guerra-Marques, 2006, 2012 e 2017), como é analisado a seguir, a tarefa das gravações e da transcrição das letras das canções não se mostraram tarefas fáceis para a Missão.

### 3.2.5. O registo sonoro e escrito das canções

Logo na primeira campanha no Moxico, Pinho Silva informa que

*A maior parte do folclore negro é constituída por enfadonhas e quasi intermináveis cega-regas [...]. É preciso conhecer, andar, investigar, com uma paciência sem limites e com jeito para obter do indígena o que se pretende, para então se chegar à conclusão de que no folclore negro há belos trechos, ricos e muito curiosos.* (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 47)

Nesse sentido, para criar os “belos trechos”, a duração das canções gravadas nem sempre corresponde à sua duração real. Se em alguns casos isso não se verificou, por já ser curta no seu contexto de origem (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 180), ou para retratar de forma mais fidedigna possível o contexto de origem da canção, como aconteceu com as “canções no trabalho” que foram cantadas “à vontade” por grandes coros de trabalhadores contratados (UC/AD, MRFM 4R, 1953: 682), não foi isso que se passou com a maioria das canções gravadas. Ao invés, a duração das canções foi diminuída, quer por razões pragmáticas e técnicas de forma a caberem num

disco de duas faixas, quer por questões de ‘autenticidade’.<sup>371</sup> Essa preocupação foi reforçada perante os conselhos do musicólogo Hugh Tracey quando da sua visita ao Museu do Dundo<sup>372</sup>, e que nessa ocasião comentou: “Não ouvi muitos trechos pequenos – os mais importantes para os folcloristas – mas sei que a vossa colecção é rica neste capítulo, pelo que espero poder escutá-los em outra ocasião.”<sup>373</sup> Como notou Noel Lobley, a preocupação de Tracey com regimes de autenticidade levou à criação do que designou de “construções artificiais”, por exemplo, gravando músicas que, na realidade, não correspondiam exatamente às performances e a eventos sociais de origem (Lobley, 2010: 174).

Para lá da duração do trecho, Pinho Silva procedeu ao ajuste da estrutura de cada canção de forma que tivesse um início e um fim claros. Nesse sentido, segundo os meus interlocutores *cokwe*, em algumas das canções que ouviram nota-se a ausência sistemática do que entendem por “finalização”. Ou seja, por norma – mas nem sempre – a narrativa das canções mais tradicionais e populares obedece a uma estrutura que divide a canção em três partes. Como informou Mateus Segunda Chicumba<sup>374</sup>, a canção começa por uma introdução marcada por interjeições ou uma pequena estrofe que “cria o ambiente” da canção; segue-se a descrição da situação/história que efetivamente ocorreu onde se recorre a certas “expressões para enfatizar o porquê desse cântico”; e uma finalização que tem por objetivo tornar mais explícita a ideia essencial que se quis transmitir na canção, e onde se quer “deixar um recado, ou recomendar alguma coisa, uma cha-

---

<sup>371</sup> Em concreto, os trechos musicais gravados têm uma média de até 1’30” cada um, cerca de metade da duração de uma canção interpretada no seu contexto de origem.

<sup>372</sup> Segundo Pinho Silva, tal situação veio a ser propositadamente tida em conta a partir da sétima campanha, precisamente para garantir a validade da música gravada aos olhos dos especialistas em folclore (UC/AD, MRFM 7R, II, 1963: 35). As canções gravadas, recolhidas junto do povo Bângala [Imbangala] na região de Capenda Camulemba, são tocadas com xilofone/marimba e, também originariamente longas, apresentam a duração média de 2’30”.

<sup>373</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NR 56, 18/06/1956, p.2

<sup>374</sup> MSC nasceu em Luau, Moxico, em 1965. O seu tio trabalhou nas minas da Diamang entre as décadas de 1950 e 1960. É docente universitário em Angola e, em 2014, era investigador de doutoramento na área de línguas, educação e cultura na Universidade de Lisboa, Portugal, tendo defendido a sua tese em 2019.

mada de atenção” (MSC, 15/04/2015, Lisboa). Essa parte da canção surge já fora da melodia, servindo para rematar o canto.<sup>375</sup>

Para lá do registo da sonoridade musical, a fase seguinte era a designada “recolha escrita”. Porém, como traço distintivo da cultura musical popular, neste caso *bantu*, a forma como a ou o solista e os tocadores interpretam uma canção e apresentam a sua história e letra está dependente da sua experiência vivida e da audiência para que atuam, o que pode derivar em várias versões da mesma canção. Nesse sentido, Pinho Silva constata que as canções seguiam sempre o fluir da improvisação, como também não eram conhecidas entre as pessoas por um título, algo que vinha perturbando os trabalhos da Missão. Pinho Silva desabafa:

*O solista começa em qualquer ponto do texto, segue, volta ao princípio ou ao fim e canta o que quer, de qualquer ponto da letra. [...] O preto nunca canta da mesma maneira. Tentamos recolher a letra antes da gravação mas tivemos de desistir, porque não cantavam o mesmo texto que nos tinham fornecido. É preciso fazer o ajuste da letra escrita com a gravada [...].* (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 99, 212)

Com efeito, foi necessário adaptar o método da recolha às dinâmicas das culturas musicais africanas: primeiro a gravação e só depois a transcrição da letra e a pesquisa das histórias, de forma a ser coincidente com o texto gravado. Esta fase exigia a realização de “investigações sobre folclore”, regressando ao terreno para confirmar a ‘autenticidade’ das letras e das histórias narradas nas canções, fazer a tradução para português e auxiliar na seleção final das canções.<sup>376</sup> Esse procedimento foi integrado nas recolhas pelo próprio Pinho Silva e teria recebido, já desde a primeira campanha, o agrado e o elogio de Ernesto de Vilhena, que achou “especialmente interessante”, fazendo com que comece a ser germinada a ideia de uma futura publicação a partir das letras, histórias e dados etnográficos das canções.<sup>377</sup>

<sup>375</sup> Essa estrutura consta de uma canção que gravei no Dundo que, ao contrário da sua gravação feita pela Missão em 1955, foi cantada com a parte da ‘finalização’. Trata-se da canção “*Txipale mu Congo-monge*”, que vai ser analisada no capítulo seguinte.

<sup>376</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: Diário da 1ª campanha, p.1

<sup>377</sup> Idem: carta G.289/50, 17/10/1950, fl.1



Como já referido, a participação de Maria José vem substituir a ausência de alguns empregados europeus nos trabalhos de registo sonoro. Assume, então, a partir de 1954, as funções de gravação com “aparelhagem eléctrica e electrónica” e a “identificação do instrumental, acampamento e seu material, alimentação do pessoal e distribuição de matabichos aos indígenas”, tendo também “a seu cargo a condução de uma das viaturas”<sup>378, 379</sup> (Fig. 31) Nesse sentido, de notar que a inclusão de Maria José Gouveia Reis na Missão vem subverter, em certa medida, a ausência permanente das esposas dos empregados nos vários serviços da Companhia, estando fundamentalmente circunscritas ao espaço doméstico e, necessariamente, urbano e onde apenas podiam exercer funções de docência do ensino primário.



**Figura 31** - S/L [Maria José a reproduzir/ouvir as fitas gravadas. 6ª campanha, Camissombo]. 1955

**Figura 32** - S/L [Maria José durante a “recolha escrita” junto de mulheres. 6ª campanha, Camissombo]. 1955

Assim, sendo a “recolha escrita” uma tarefa inicialmente feita por homens, a partir

<sup>378</sup> À semelhança do ocorrido com Artur Santos, em 1954 Pinho Silva pede autorização a Júlio de Vilhena para que ele e a sua esposa tirassem as respetivas “cartas de condução de automóveis” de forma a alcançarem “melhores condições de trabalho, mais facilidade e redução de despesas” (UC/AD, FML NM, Vol I: NR 33, 08/02/1954, pp.1-2). Assim, a partir desse mesmo ano Pinho Silva e Maria José já se encontravam “a conduzir os carros da Missão” prescindindo, assim, dos motoristas (Idem: NR 42, 28/02/1955, p2).

<sup>379</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NR 39, 11/07/1954, p.2

de 1954 passa a ser feita também pela esposa de Pinho Silva. Dado o sucesso da proximidade de Maria José às mulheres das aldeias durante a quinta campanha ao Lóvuá, a “reorganização dos trabalhos de campo” passa a ser constituída, para além de Pinho Silva e de dois *indígenas* como serventes e cozinheiros, por Maria José que terá de lidar com “trabalhos inerentes ao folclore com as mulheres das aldeias”, conversando com as *indígenas* que, acompanhadas pelos seus filhos, lhe contavam as histórias das canções.<sup>380</sup> (Fig. 32) A presença de Maria José na equipa da Missão mostrou-se crucial nas pesquisas sobre dados etnográficos mais sensíveis referentes a rituais femininos, uma vez que os rituais de iniciação são interditos à participação do sexo oposto. Com efeito, se a Missão não tinha tido qualquer problema em aceder a rituais de iniciação masculina, os rituais de iniciação feminina vinham tornando muito difícil a observação etnográfica desses momentos, não só ao nível das canções como dos instrumentos musicais.

Tendo em conta o ultrapassar desse obstáculo por um “elemento feminino europeu”, Pinho Silva reconhece “os apreciáveis serviços e especial interesse da assistente que o conseguiu” e congratula-se desse “êxito da Missão” que possibilitou o acesso às “canções secretas, fortemente pornográficas, da mucanda das mulheres, as quais não conseguíamos recolher [...] [e] que, segundo parece, ainda ninguém logrou obter, pois, não constam dos catálogos conhecidos.”<sup>381</sup> Percebidas pelo olhar ocidental como “pornográficas”, essas canções acompanham o ritual de iniciação das raparigas na vida adulta que equivale à Mukanda nos rapazes, e é designado *ufundeji* ou *mwana pwo ha kula* (Bastin, 2010: 47) ou genericamente conhecido por Ukule, tendo dado origem à classificação pela Missão de “canções de Uculè”.<sup>382</sup> Essas canções, interpretadas apenas por mulheres<sup>383</sup> e dirigidas às raparigas, são evocadas antes e durante as práticas rituais de forma a transmitir ensinamentos ao nível do matrimónio e da família, inclusive conselhos no âmbito da intimidade se-

<sup>380</sup> Idem, 11/07/1954, p.2

<sup>381</sup> Idem: NR 42, 28/08/1955, p.2

<sup>382</sup> Para além desses rituais de iniciação, existe também o ritual das mulheres adultas designado Ciwila, equiparando-se ao Mungonge nos homens adultos (Bastin, 2010: 47). Porém, a Missão não recolheu nenhuma das canções que integram esses rituais femininos.

<sup>383</sup> Estas canções são cantadas por mulheres, acompanhadas por palmas, instrumentos seguros no corpo e por um coro feminino, estando ausentes os tambores, uma vez que só podem ser tocados por homens (Janmart *et al*, 1967: 29).

xual, ocupando por isso um papel importante na regulação de comportamentos na comunidade (Bastin, 2010: 47).

Para além da recolha sonora e escrita das canções ter sido o resultado de negociações entre os planos da Missão e as dinâmicas culturais e interpessoais ao nível do terreno, também a classificação de algumas canções em géneros musicais mostrou ser um desafio. Por um lado, e à semelhança do ocorrido com os “cantares no trabalho”, as dificuldades foram motivadas pela natureza contextual e situada das performances musicais e, por outro lado, pelas transformações que estavam em curso em virtude dos efeitos da presença colonial moderna. Como se analisa a seguir, essa situação foi revelada, precisamente, a partir da dificuldade em classificar um trecho musical como uma canção pertencente ao ritual de iniciação masculino.

### 3.2.6. Os “géneros” musicais

Em 1953, durante os trabalhos de revisão em Lisboa, Júlio de Vilhena coloca algumas dúvidas a Pinho Silva sobre pormenores etnográficos de uma canção. Perante o relatório dessa campanha, Vilhena foca-se numa canção do povo Calutchaje [Lutchaj] intitulada “Dji calutchaje / Eu sou calutchaje” onde é indicado que se trata de uma “cantiga de mungongue” cantada “com tambores e coro misto” (UC/AD, MRFM 2R, 1950: 273).<sup>384</sup> Em nota que envia para a Missão, Vilhena mostra-se confuso com esses dados, pois tinha conhecimentos etnográficos suficientes para saber de que se tratava de uma cantiga de um ritual de iniciação de homens adultos, e portanto interdito a mulheres, estranhando que tivesse sido gravada com um coro composto por mulheres e homens.<sup>385</sup> Por isso, perguntou se, pelo contrário, não

<sup>384</sup> Coleção LUX 3, disco n° 259, faixa 1 – canção gravada no sobado de Cambungo na região do Posto Administrativo de Ninda situado no extremo sudeste do Distrito do Moxico (idem).

<sup>385</sup> Segundo os meus interlocutores *cokwe*, o Mungonge é um ritual destinado a testar a maturidade e a resistência física e psicológica dos homens adultos. O sucesso dos desafios e das aprendizagens de que são alvo possibilitará uma integração a um plano simbólico na comunidade enquanto membro apto para ultrapassar as adversidades da vida adulta (Bastin, 2010: 47). Ao contrário dos rituais de iniciação dos rapazes e das raparigas, estes rituais dos adultos são secretos e envoltos em sigilo, o que significa que é suposto que a comunidade não tenha conhecimento de quem foi por eles iniciado, assim como a sua participação é voluntária uma vez que a sua execução comporta alguns riscos.

pertenceria às grandes festas de batuque animadas pelas danças de roda, como a Ciyanda.<sup>386</sup> Pinho Silva responde dizendo que, na realidade, não houve qualquer equívoco na classificação:

*259/I – É uma cantiga de mungongue, portanto ritual e só para ser cantada por homens; porém, foi por nós ouvida em batuques, com coro misto, como a registámos. Outras cantigas de mungongue foram, também, registadas com igual qualidade de coro, por não haver homens suficientes, nas aldeias, para o constituírem. Nestas circunstâncias, parece-nos melhor indicar apenas coro, sem discriminar se é misto ou não. Trata-se de região onde os homens andam fora das aldeias, em negócios e outros trabalhos, grande parte dos quais nas minas da Rodésia [...]. (UC/AD, FML NM Vol I: NR 28, 26/10/1953, fls. 2-3)*

No fundo, trata-se de uma realidade colonial que levou a ajustes perante os constrangimentos e as experiências quotidianas no terreno. Por um lado, e como admite Pinho Silva, foi uma canção que tinha sido ouvida pela Missão também nas celebrações festivas dos “batuques” abertas a toda a comunidade. De facto, de acordo com os meus interlocutores *cokwe*, algumas dessas canções podem fazer parte de festas e de outros rituais e cultos. No entanto, ao serem cantadas por mulheres e/ou noutros contextos, muda radicalmente o seu significado e o alcance, transformando-se noutra canção que passa a não poder ser classificada como “cantiga de mungonge”.<sup>387</sup> Júlio de Vilhena acaba por não retificar o dado etnográfico relativo à constituição do coro, tal como sugerido por Pinho Silva. A tarefa da comparti-

<sup>386</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NE 17, anexo “Dúvidas”, 14/10/1953, f.1.

<sup>387</sup> Por exemplo, essas canções podem integrar também rituais fúnebres onde só participam homens que dançam e cantam “durante 4 ou 5 dias, em frente da casa onde está o morto”, o que levou a Missão a enquadrar essas canções fúnebres também na categoria de ‘canção de mungongue’ (Janmart *et al*, 1967: 31).

mentação das canções em ‘géneros musicais’<sup>388</sup> tornou-se, por vezes, uma tarefa difícil de ser feita, porém não impossível.

A violência da vida colonial sentida pelas populações angolanas é, dessa forma, revelada no processo da construção da ‘autenticidade indígena’, ou seja, naquilo que a Missão desejaria resgatar como puro e pristino no sentido de não contemporâneo à modernidade ocidental. Para lá da violência simbólica que o ato da apropriação cultural implica, visível na compartimentação de realidades dinâmicas em categorias rígidas, emerge igualmente uma violência sinalizada pela ausência crescente de homens nas aldeias. No Moxico, a ausência desses homens era motivada quer pelos recrutamentos feitos pela Diamang (mormente nos primeiros anos da empresa) para os trabalhos nas minas, quer pelos trabalhos forçados impostos pelo Estado Colonial, quer pela migração de homens para a então Rodésia do Norte.

Paradoxalmente, ao classificar uma canção com coro misto como sendo de um ritual de iniciação masculina, os constrangimentos sociais e políticos que revelam um Outro contemporâneo e agente do processo colonial moderno acabam por ser visibilizados e integrados na própria construção de um Outro ‘tradicional’, ‘ahistórico’ e ‘puro’. Trata-se de uma articulação criativa entre os regimes de verdade da Missão e as transformações culturais, sociais e políticas em curso nas comunidades africanas. Estas contradições são bastante evidentes nos trabalhos de retificação das canções ao nível quer das letras das canções, quer das histórias que

---

<sup>388</sup> No que se refere à coleção musical QUI, a Missão classificou as músicas gravadas nos seguintes géneros musicais: de ‘Mungongue’, ‘Festiva, de Txianda ou Capindjissa’ (“o batuque grande das aldeias com solista e coro misto”), ‘Txissela’ (“antecede e finaliza o início da entrada dos rapazes para a mucanda masculina”), ‘Mucanda’ (“cantigas que acompanham, no início e no fim do ritual de iniciação masculina”), ‘Ucúlè’ (“cantares cantados no ritual de iniciação feminino”), ‘Aquiche’ (“cantigas que recebem nas aldeias os bailarinos mascarados”), ‘Mahamba’ (“Ritual mágico-religioso de culto aos antepassados e a elementos da natureza, e a todos os elementos que os representam), ‘Munema ou Mucheta’ (“choro fúnebre [...] cantado e dançado em roda, antes do enterro, em frente à casa onde se encontra o morto”), ‘Cântigos Guerreiros’: (“canções de índole bélica, adotadas à caça”), ‘Miasso iá Txissanje’ (“árias de txissanje. São tocadas à noite, à volta da fogueira, ou em viagens longas”), ‘Canções de Ndjimba’ (“canções cantadas em xilofone, onde se descrevem acontecimentos verdadeiros ou imaginados”) (Janmart et al, 1967: 29-31) e ‘Calucuta’ (Janmart et al, 1961: 26). Existem também as classificações de ‘Uianga’ (de rituais de caça), de ‘Candoa’, as ‘selecções de cantares quiocos’ dos ‘locais de trabalho’ e as canções infantis designadas ‘Miasso iá Tuanugue’ (UC/AD, MRFM, Pasta “Diversos”: “Fundo antigo QUIOCOS”, 23/08/1962, pp.1-2).

tinham dado origem à canção. Como se analisa na secção seguinte com base em material de arquivo e com memórias de história oral, esses trabalhos mostraram ser muito exigentes, difíceis e surpreendentes.

### 3.2.7. As revisões das letras e das histórias das canções

As histórias das canções, também designadas por “comentários”, eram obtidas durante a “recolha escrita” e devidamente retificadas no final de cada campanha ou numa fase posterior, nomeadamente durante o Trabalho de Gabinete em Lisboa e nos trabalhos no escritório do Dundo. Esses trabalhos de revisão implicavam a audição dos trechos gravados para conferir os números e limpar ruídos, e a preparação do estudo dos dados etnográficos. No fundo, essa fase servia para confirmar a veracidade das canções entretanto gravadas, incidindo não tanto na parte sonora da canção (ritmos e cadências musicais) que tinha sido o critério da seleção das gravações, e mais nas origens e nos significados das canções. Esta fase pressupunha um elevado rigor e alcance da ‘autenticidade’ de tudo o que se recolheu e, caso fosse necessário, o regresso a campo para resolver dúvidas persistentes.<sup>389</sup>

Apesar desses trabalhos de colaboração com as comunidades locais, as revisões dos significados das canções, ao nível das letras e das histórias, foram obedecendo a um processo seletivo que passou por ações de exclusões e inclusões, por atitudes de desconfiança e de desconhecimento face às mensagens das canções, como também ações de imposição relativamente às histórias que se esperavam obter no terreno. Esse processo mostrou, de forma justaposta, tanto a subjugação das culturas musicais aos pressupostos da Missão, como a insubordinação das canções face à natureza passiva e imemorável onde foram idealmente colocadas.

---

<sup>389</sup> UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5b: carta de Pinho Silva a Ernesto de Vilhena, 15/02/1955. As retificações da primeira e da segunda campanhas (1950) aconteceram até 1954, as da terceira campanha (1952) ocorreram até 1957, e as revisões da quarta campanha (1953) finalizaram em 1963. As revisões da quinta campanha (1954) ocorreram até 1961, e as referentes à sexta campanha (1955) prolongaram-se até 1962, estando datilografadas nas primeiras páginas dos relatórios numa espécie de errata. Na sétima campanha (1963), as retificações ocorreram logo no final de cada fase de recolha, em 1962 e em 1963.

### a) Escondendo e expondo denúncias de violência colonial

Embora Pinho Silva estivesse familiarizado com estas canções e danças desde que vinham sendo performatizadas pelos Grupos Folclóricos no Dundo, foi durante os trabalhos de revisão que realmente conheceu os significados das letras e as possíveis mensagens transmitidas pelas canções. Assim, porque a tradição não é mais que um conjunto de narrativas em diálogo com dinâmicas sociais vividas, as canções gravadas cantam situações do quotidiano não só pré-colonial mas também colonial, tais como narrativas mitológicas, históricas, espirituais, bem como experiências vividas como violência perpetradas pelo colonialismo português.<sup>390</sup> Essa constatação levou a respostas contraditórias por parte de Pinho Silva que, ao mesmo tempo, tentaram proteger a imagem da Companhia e a ação colonial portuguesa na Lunda, excluindo, assim, informações sensíveis sobre práticas coloniais abusivas, como mostraram o desejo em realizar um trabalho rigoroso e profissional de verificação da ‘autenticidade’ das canções que implicaria, portanto, a inclusão das narrativas de violência colonial denunciadas pelos/as *indígenas*. Esta situação é aqui ilustrada a partir dos trabalhos de revisão de duas canções gravadas.

Segundo Pinho Silva, a canção “*Tunalenguele*”, traduzida para “Estávamos bem”, seria uma canção *cokwe* bastante popular na Lunda e que já tinha ouvido durante a “Festa da Aldeia Folclórica do Dundo, já depois de recolhida pela Missão”, assim como noutras aldeias da região (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 289). A canção foi gravada em 1952 e retificada em 1957, com a seguinte letra<sup>391</sup>:

---

<sup>390</sup> Destaco a referência a: provérbios, lendas, contos, mitos de origem, rituais de iniciação feminina e masculina, escravatura, sexo, rituais mágico-religiosos, noivado, casamento, incesto, amor, traição, solidão, caça, pesca, roubo, conflitos intergrupais, morte, fome, inveja, vingança, ciúme, doença, cura, paternidade, maternidade, amizade, infância, autoridades tradicionais e coloniais, campanhas militares de ocupação colonial e resistências à ocupação, violências do trabalho contratado nas minas, abusos sexuais, violências do trabalho nas lavras, fugas, castigos físicos cometidos por Sobas e funcionários coloniais (UC/AD, MRFM, 1-7R, 1950-1963).

<sup>391</sup> A letra revista não altera significativamente, mas de acordo com os meus interlocutores *cokwe* apresenta uma tradução para português com mais qualidade e é por isso que optei por essa versão.

*Uó ngunalenguele*

*Mama íámi é,*

*Uó ngunalenguele*

*Mama íámi,*

*Mussono mutumona lamba,*

*Uó eu estava bem*

*Minha mãe é,*

*Uó eu estava bem*

*Minha mãe,*

*Hoje estamos a sofrer,*

*[repete quatro vezes entre a solista e o coro]*

(UC / AD, RFM RE 3R Vol. I 1957: 505-507)

Esta canção, cantada pelo solista Sacaluia e com coro misto (homens e mulheres), foi gravada na área das explorações mineiras da Companhia durante a terceira campanha de recolha e classificada como cantiga do “muquiche Txihongo” (UC / AD, MRFM 3R, 1952: 289).<sup>392</sup> De acordo com a Missão, essa canção insere-se nas performances do Cihongo, um bailarino mascarado que atua tanto em rituais de iniciação e em celebrações festivas, como em exibições públicas em aldeias por onde vai passando, cantando e divertindo as populações em troca de comida ou dinheiro (idem).<sup>393</sup> De acordo com os meus interlocutores *cokwe*, trata-se de uma prática ainda comum em aldeias, onde as pessoas que recebem os mascarados acompanham a exibição com músicas e palmas e, se houver possibilidade, os homens presentes tocam tambores e vive-se um momento de festa.

Provavelmente levada por trabalhadores contratados para a região das minas, esta canção foi registada como oriunda de Saurimo, atual Lunda Sul. Mas a sua história não teve lugar no relatório da campanha, sendo apenas descrito o contexto etnográfico a que servia. Essa ausência deixa a pairar a dúvida em Júlio de Vilhena que envia para o Dundo, como de costume, uma lista de dúvidas, e a par de outras questões, pergunta: “367 / II - a que alude a letra da canção?”.<sup>394</sup> Pinho Silva explica que se refere ao sofrimento causado pelos rituais de iniciação masculina, mas tam-

<sup>392</sup> Coleção QUI-20, disco n° 367, faixa n° 2.

<sup>393</sup> A *wino wa Ihongo* (dança dos Ihongo, plural de Cihongo) é uma dança que também faz parte das danças aprendidas no contexto da Mukanda pelos rapazes iniciados (*tundandji*) para um dia poderem vir a dançar dentro desta máscara (Guerra-Marques, 2012: 145).

<sup>394</sup> UC / AD, FML NM, Vol I: NE 22, 16/02/1954, Anexo, f.1



bém ao lamento sentido pelo *mukixi* que, “em tempos, se dirigia às aldeias para dançar, encontrando, no regresso, boa comida e atenções dos pais e outros parentes, agora, que todos morreram, o seu regresso é motivo de desolação”. Mas finaliza com o seguinte dado:

*Tudo isto, porém, encobre o verdadeiro motivo da canção, que é: antes de chegarem os brancos nós vivíamos bem, ao passo que agora só temos sofrimento, trabalho, imposto, etc. Nos nossos relatórios evitamos sempre esclarecer estes casos, preferindo aceitar as versões menos duras apresentadas pelos indígenas.*<sup>395</sup>

Além de ser uma canção difícil de ser compartimentada em tipologias, pois pode ser performatizada tanto em contextos de iniciação ritual como festivos, as histórias apresentadas pelos inquiridos são várias, mas o mais importante é o que Pinho Silva revela ser o procedimento que vinha tomando na Missão: selecionar as versões que não apresentassem críticas desfavoráveis sobre o colonialismo português. Júlio de Vilhena não chega a responder a este comentário, parecendo ter aceite a versão incluída nos relatórios das retificações por ser, precisamente, a ‘autêntica’. Assim, nas revisões da canção Pinho Silva insere a história que já não “encobre o verdadeiro motivo da canção”: “O solista diz que, antes de os brancos chegarem, os quiocos estavam bem e gozavam a vida, viviam regalados; mas agora, com os contratos, lenha, arranjo de estradas, imposto, etc., estão a ver o sofrimento (a sofrer)” (UC/AD, RFM RE 3R Vol. I, 1957: 507). Como lembrou o jornalista e radialista Domingos Cutwunga<sup>396</sup>, esta canção é um desabafo que sintetiza a vida na Lunda depois da chegada dos portugueses: “Aquilo que tinhas antes já não é, agora vamos ter uma outra vida, de sofrimento, de pesadelo. É isso que retrata essa música.” (DC, 17/08/2014, Saurimo)

O empenho profissional de Pinho Silva e a orientação de Júlio de Vilhena na desejada procura pela ‘autenticidade’ das histórias das canções vai levando à inclusão, mesmo que parcial e com alguns contornos, de narrativas sensíveis sobre as

---

<sup>395</sup> Idem: NR 34, Anexo, 17/03/1954, f.2

<sup>396</sup> DC nasceu em Cacolo, Lunda Sul, em 1965. O seu pai foi cipaie e os seus tios foram trabalhadores contratados nas minas da Diamang durante as décadas de 1950 e 1960. É jornalista e, em 2014, era radialista na Rádio Nacional de Angola (RNA), delegação da Lunda Sul, em Saurimo, onde residia.

violências perpetradas pelo sistema colonial.<sup>397</sup> A respeito de algumas canções, Pinho Silva providencia informações bastante precisas sobre os agentes envolvidos em atos de agressão. É o caso da canção “*Ni iena, ni iámi / Tu e Eu*”, gravada entre os Tucokwe durante a terceira campanha, de 1951 a 1952, cantada pela solista Natxítxi e com coro misto, e cuja letra é a seguinte<sup>398</sup>:

<i>Ué iaia,</i>	<i>Ué irmã,</i>
<i>Mama iámi é,</i>	<i>Minha mãe é,</i>
<i>Ué iaia,</i>	<i>Ué irmã,</i>
<i>Mama iámi,</i>	<i>Minha mãe,</i>
<i>Ni iena, ni iámi,</i>	<i>Tu e eu,</i>
<i>Cuáhua,</i>	<i>Acabou, (mais ninguém)</i>

*[repete sete vezes entre a solista e o coro]*

(UC / AD, RFM RE 3R Vol. I, 1957: 449-451)

A primeira versão da história desta canção fala sobre uma mulher que ameaça abandonar o seu marido e regressar à casa da sua mãe caso este lhe seja infiel (UC / AD, MRFM 3R, 1952: 267), dizendo que nesta relação conjugal só pode existir “ele e ela, e mais ninguém” (UC / AD, RFM RE 3R Vol. I, 1957: 452). Mas essa história não parece ter convencido Pinho Silva que decide partir de novo para o terreno (idem). Durante os trabalhos de revisão feitos até 1957, Pinho Silva regista o que outras pessoas, noutras aldeias da mesma região, lhe contaram a respeito dessa canção. Nas suas palavras,

*A versão autêntica, conseguida depois de insistentes pesquisas e cuja publicação não parece aconselhável, é assim: andavam a construir o primeiro posto do Sombo, para cujos trabalhos levavam todas as mulheres, mesmo as dos sobas. O chefe do posto e os cipaios abusavam delas. Os sobas, se reclamassem, eram severamente punidos; e algumas mulheres destes não regressavam às povoações. Uma delas conseguiu fugir para terras distantes com o marido, ao qual dizia que não estava para*

<sup>397</sup> A análise detalhada de algumas dessas canções e a referência a outras que compõem o arquivo sonoro da coleção QUI vão integrar a Parte II do livro.

<sup>398</sup> Coleção QUI-2, disco n° 358, faixa n° 2.

*se sujeitar a ser de outros homens, principalmente do branco chefe do posto, pois na sua vida somente queria o marido, ela e mais ninguém.* (UC/AD, RFM RE 3R Vol. I, 1957: 452)

Portanto, tudo levaria a crer que essa história fosse a “versão autêntica”. Sobre isso, Júlio de Vilhena não registra qualquer comentário no relatório ou na correspondência que ia trocando com Pinho Silva, permanecendo esta versão como a final. Portanto, de acordo com essa história, a solista interpreta a dor de uma mulher, dizendo que não se sujeitava aos abusos sexuais de que era alvo pelos homens no Sombo, desejando apenas entregar-se ao seu marido. Porém, esta canção pode ter outra interpretação.

Segundo o meu interlocutor Mateus Segunda Chicumba, a expressão ‘Eu e tu, acabou’ pode ter um sentido de determinação expresso por uma mulher de acabar com uma situação que não queria, mas onde o ‘tu’ seria a figura do perpetrador e o destinatário central desta mensagem, e não o seu marido. Acima de tudo, esta canção revela a voz de uma mulher que se insurge contra o agressor, mostrando agencialidade feminina no seio das representações sobre a mulher no sistema colonial-patriarcal. Nas suas palavras: “Ela está irritada, está... Está a anunciar o fim de uma relação. [...] Esta música trata de afastamento. Quer dizer, “tu e eu, acabou”, *Cuahua*. Essa música se reduz a essa expressão aqui: *ni iena, ni iami, cuahua* [...]. (MSC, 13/07/2015, Lisboa).

Mas por que razão a Missão, para além de desígnios de rigor científico e etnográfico, integra nas coleções canções que transmitem narrativas de oposição ao regime colonial português? Afinal, como entender a seleção destas canções e danças, ou similares, pelo museu para serem exibidas pelos Grupos Folclóricos no seio da Aldeia do Museu do Dundo, ironicamente suportando um ambiente de harmonia inter-racial? Salvaguardando a possibilidade de muitas outras terem sido censuradas ao longo das recolhas e sobre as quais não há qualquer registo, como também a questão do difícil entendimento e tradução das línguas vernáculas por parte do museu (algo que só durante a Missão foi aprofundado), essa situação pode ser compreendida como uma expressão da eficácia do “efeito político da folclorização” (Roque, 2014: 40).

Ou seja, à semelhança do que ocorria com a estilização de que foram alvo os Grupos Folclóricos no Dundo e, em particular, os seus repertórios, também as canções coletadas pela Missão foram alvo de uma seleção e reconfiguração conceptual e formal que as constituíram em novos objetos, isto é, em Folclore. Mesmo perseguindo o desejo em retratar as letras e as histórias tal como correspondem à ‘verdade’, construiu-se o conhecimento africano à medida do colonizador e de acordo com imaginários e regimes de representação sobre o Outro. Isso implicou privilegiar, como se analisou atrás, as canções das grandes festas de batuque e as danças da Ciyanda, isto é, a melodia e o ritmo marcado por percussão em detrimento do conteúdo narrativo das canções. Esse processo fez delas meras ‘curiosidades etnográficas’, colocadas no ‘outro lado da linha’ que separa o colonizado do colonizador, o primitivo do civilizado, ou seja, canções transformadas em expressões tribais e exóticas, símbolos do contraste entre a dominação europeia e a subjugação africana. Tornando-se, acima de tudo, inofensivas. Como sugere Homi Bhabha (2007a), a eficácia do estereótipo reside justamente na “cisão produtiva”, isto é, na “visibilidade dessa separação que, ao negar ao colonizado a capacidade de se autogovernar, a independência, os modos de civilidade ocidentais, confere autoridade à versão e missão oficiais do poder colonial” (Bhabha, 2007a: 127).

É, precisamente, através da criação desses objetos de Folclore que se silencia qualquer capacidade subversiva aí latente ou eminente, servindo também para apaziguar hostilidades e reunir consensos através do idioma do divertimento e da festa. Talvez, por isso, as canções e as suas narrativas mais críticas ao colonialismo português tivessem, mesmo assim, sido selecionadas e divulgadas a nível local, nacional e internacional pela Companhia, sem que constituíssem uma afronta e uma ameaça ao sistema colonial.

### **b) Desconfiando e desconhecendo: o “sentido oculto” das canções**

As dificuldades sentidas pela procura das histórias verdadeiras e ‘autênticas’ passaram, também, pela ausência de inteligibilidade motivada pela parcimónia no uso das palavras e pelo difícil acesso aos significados transmitidos nas canções. Ou seja, refiro-me ao momento em que Pinho Silva tenta compreender as canções recorrendo às palavras cantadas e transcritas e não consegue. A complexidade dos sentidos inscritos nas canções deve-se ao uso da metáfora e de uma

linguagem poética e simbólica presente nas canções populares *bantu*.

Como já referido quando das dificuldades ocorridas durante as gravações, os significados das canções são transmitidos na articulação de expressões orais idiomáticas, na escolha de certas palavras ou interjeições, provérbios e ritmos musicais, como também dependem do contexto em que são performatizadas. Com efeito, as mesmas canções 'tradicionais' *bantu* podem ter várias versões, mensagens e interpretações, dependendo da intenção do e da intérprete, da audiência para que se destinam, dos ritmos usados e do contexto onde são evocadas e no qual se inspiram. Por isso, nas coleções da Missão existem canções onde o contexto de origem, as histórias e as palavras usadas na canção parecem não ser coerentes entre si, assim como os sentidos das poucas palavras parecem indecifráveis para alguém exterior ao contexto da performance e da cultura em causa.

Em virtude disso, para além do improvisado, alguns dos sentidos das palavras usadas podem ser estrategicamente preservados e dirigidos apenas a um público que disponha das ferramentas sociolinguísticas necessárias para os decifrar. Nesse sentido, e no contexto colonial da Missão, a dificuldade de obter as histórias 'verdadeiras', (inclusive as narrativas de violência colonial que nem sempre foram de fácil acesso, como o registo da canção "*Ni iena, ni iámi*" ilustra), pode ter sido causada não só por uma barreira cultural, mas também pela ação propositada dos/das *indígenas*, o que revela atitudes de resistência colonial.<sup>399</sup> Nesse processo, Pinho Silva mostrava-se desconfiado, como também, segundo ele, alguns dos inquiridos, seguindo-se um efeito de espelho entre os comportamentos dos agentes em interação, motivando uma maior necessidade da Missão de aceder a esses conhecimentos. Isso surge claramente numa situação ocorrida com os Caongo durante a terceira campanha, descritos como "pretos muito desconfiados que procuravam demonstrar-nos o contrário", tendo sido "indispensável entrar profundamente na sua vida, para conhecermos os seus usos e costumes e consequentemente o seu folclore musical que procuravam esconder-nos a todo o transe" (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 5).

No entanto, essa especificidade das canções populares *bantu* e a agencialidade dos

---

<sup>399</sup> Esta questão vai ser problematizada ao longo do próximo capítulo.

sujeitos que as performatizam tanto eram interpretadas como uma forma admirável de fazer passar sub-repticiamente mensagens (UC/AD, MRFM 4R, 1953: 548), como eram entendidas como uma ‘curiosidade etnográfica’. Ou seja, “em cada canção negra, especialmente de certas tribos, há sempre um sentido oculto. O cantor conhece o motivo, pensa nele mas não o exterioriza” (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 48). Tal se deve, segundo Pinho Silva, “de não sentirem os povos negros necessidade de transmitirem a mensagem dos seus cantares [...], prova de que ele tem o assunto no pensamento e canta para si próprio.” (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 463) Com efeito, os conhecimentos musicais dos/das *indígenas* passam a ser interpretados dentro de lógicas hierárquicas que distinguem entre conhecimentos, onde os europeus (brancos) são os produtores e transmissores de saberes, e os africanos (negros) serão os objeto de estudo ou recetáculos desses saberes, incapazes de partilhar saberes e de os ensinar aos europeus. Ou seja, nesse discurso é evidente o exotismo e, de novo, o “racismo epistémico” que significa, em última instância, a atitude em “evitar reconhecer os outros [os negros] como seres inteiramente humanos” (Maldonado-Torres, 2008: 79).

Nesse processo, para ultrapassar a dificuldade em aceder aos significados inscritos na linguagem codificada das canções, a Missão teve de proceder a uma interpretação mais contextual das canções e não apenas a uma tradução literal<sup>400</sup>, procurando dar relevo a dados linguísticos, etnográficos e históricos para um maior entendimento dos sentidos das músicas. Para tal foi necessário recorrer à participação de interlocutores autóctones e de outros colaboradores para tornar inteligível o que Pinho Silva entende ser o “doce-amargo das narrativas do gentio” (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 48). Assim, para além de pesquisas em literatura de viagem e de exploradores (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 89), a Missão recorreu à ajuda dos Chefes de Posto, de médicos, de padres e de missionários, nomeadamente os das Missões Católica existentes nas regiões onde as campanhas se realizavam, considerados por Pinho Silva como sendo “uma autoridade no assunto” (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 211). Ora por terem alguns conhecimentos etnográficos sobre as populações inquiridas, ora por desejarem voluntariamente acompanhar a Missão porque conheciam

---

<sup>400</sup> Esse procedimento corresponde à norma seguida noutras pesquisas sobre a oratura de raiz *bantu* que, de forma correta, procuram entender esses conhecimentos nos contextos culturais de onde emergem e a que servem. Ver Barbosa (1984) e Sousa e Undolo (2013).

e respeitavam a ação colonial da Diamang, acabando por ser referidos por Pinho Silva como “hóspedes”.<sup>401</sup>

Contudo, se no início das campanhas em 1950 a Missão indica que ia procurando “sempre mestres”, referindo-se a missionários, a suposta opacidade das canções obrigou Pinho Silva a recorrer também à ajuda de *indígenas*. Mas como especifica, a “cinco indígenas inteligentes e bons conhecedores de folclore e dos dialetos da Lunda e regiões limítrofes, de aquém e além-fronteiras”<sup>402</sup>, passando a organizar reuniões frequentes com os/as solistas, músicos, Sobas e *indígenas* “para apreciar várias cantigas” gravadas (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 167). Sempre que a procura pela ‘autenticidade’ assim o exigisse, também poderiam ser organizadas “reuniões de indígenas no escritório da Missão” no Dundo.<sup>403</sup> Essa situação ocorreu em 1957 durante os trabalhos de revisão de canções gravadas na terceira campanha. Tal aconteceu pelo facto de a recolha ter abrangido aldeias muito próximas da fronteira com o então Congo Belga, tendo trazido dificuldades no registo da ‘autenticidade’ das histórias das canções, uma vez que muitas delas, com origem nos povos da colónia vizinha, tinham transposto a fronteira e circulado entre esses dois países. Como se observa na fotografia, num espaço decorado com fotografias emolduradas que retratam os trabalhos de recolha etnomusical da Missão, ao centro está Pinho Silva, de costas, ao fundo a sua esposa Maria José, e à volta estão homens e mulheres *indígenas*. (Fig. 33)

---

<sup>401</sup> Destaco a participação na primeira campanha do padre Arlindo Dâmaso de Magalhães Vieira, da Missão Católica de Cazombo (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 211) e no início da segunda campanha do médico Eduardo Soto Mayor Ricou, leprólogo que estava em serviço do Estado para fazer prospeção de lepra em Angola, e do padre Artur Alves, mais conhecido por Padre Pedro, da Missão de Santa Cruz do Cuando. (UC/AD, MRFM, Pasta 84J.5a: Diário da 2ª campanha, p.4)

<sup>402</sup> UC/AD, FML NM, Vol I: NR 34, 17/03/1954, fl 1

<sup>403</sup> Idem: NR 60, 10/08/1957



Figura 33 - Reuniões para estudo de folclore de povos do Congo Belga. 1957

### c) Impondo histórias

Numa de várias conversas que tive com Manuel Laranjeira Rodrigues Areia<sup>404</sup> a respeito destas canções, o professor lembrou um episódio que se passou consigo no Museu do Dundo durante uma das temporadas da sua pesquisa doutoral no final da década de 1970. Tendo como referência os objetos que foram coletados e então exibidos pelo museu, lembrou o seguinte:

*O Mwacefo, que era um velho chefe de aldeia mas que era funcionário também do Museu, foi um grande informante da Marie Louise Bastin.<sup>405</sup> E quando o Mwacefo contava... havia lá nas travessas de uma cadeira uma cena – uma mulher e um homem que estava a tocar-lhe no sexo – e ele contava a história que eram dois homens a disputar uma mulher. E eu disse: ‘Ó Mwacefo, mas isto é mesmo assim, há*

<sup>404</sup> MLA nasceu em 1937. É professor catedrático aposentado do Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra. Licenciado em Ciências Biológicas pela Universidade de Coimbra, em Ciências Sociais pela Universidade Livre de Bruxelas, realizou na Universidade de Coimbra a sua tese de doutoramento em Antropologia sobre os cestos de adivinhação dos Tucokwe, tendo publicado o livro *Les symboles divinatoires* em 1985. Nesse âmbito, realizou trabalho de campo no Museu do Dundo e nas proximidades do Dundo durante a década de 1970. Em 2015 residia em Coimbra.

<sup>405</sup> Para mais informações sobre Mwacefo, ver Bastin (2010: 30).



*essa história na tua aldeia?’ e ele: ‘Não, Sr. Doutor, mas eles sempre querem que conte alguma coisa! E eu tenho de contar alguma coisa.’ [risos] E eu achei-lhe muita graça [...]. E uma tendência dos europeus – dos ocidentais – é que querem ver significado em tudo, e às vezes há coisas que são simplesmente decorativas.<sup>406</sup> [...] O nativo pressionado, por vezes numa posição de subalterno, ele não tem escapatória. Ele tem que dizer qualquer coisa. E como o ocidental quer uma história, e a história não existe – porque pode ser um elemento decorativo – ele tem que a inventar. (MLA, 30/04/2015, Coimbra)*

Este testemunho vem alertar para o facto de o processo de reconfiguração cultural desenvolvido pela Companhia ter sido o resultado de relações profundamente hierarquizadas e de violências epistémicas e simbólicas, mesmo na ausência de coerção física que caracterizava a especificidade da ação cultural e científica do museu. De forma equivalente, se Pinho Silva inquiria sobre as origens e as histórias das canções, os/as *indígenas* podiam até desconhecer essas informações, mas teriam forçosamente de cooperar, podendo derivar em histórias inventadas sobre as canções e, acima de tudo, acabando por ser validadas apenas as histórias definidas pela perspetiva da Missão como as ‘verdadeiras’. A ‘invenção sob pressão’, visto aqui como um aspeto da agencialidade e da resistência africana em contextos de relações de poder desiguais, era por vezes detetada por Pinho Silva. Durante a quinta campanha, desabafa o seguinte: “Muito trabalho, este trecho, que os quiocos sabem cantar mas não explicar, foi assunto de longas pesquisas, durante as quais ouvimos as mais disparatadas opiniões, até chegarmos às conclusões aqui apresentadas” (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 321).

---

<sup>406</sup> As conceções ocidentais sobre os objetos considerados como Arte Africana materializam imaginários coloniais que continuam a ocupar um importante lugar nas práticas contemporâneas da museologia. Tal levou a que os colecionadores ou estudiosos ocidentais procurassem significados em peças onde, às vezes, não existiam ou se teriam perdido no tempo, acabando por inventar histórias ‘autênticas’ (Kaspir, 1999 *apud* Klein, 2014: 1352; Price, 2013). Esse processo de reinvenção da ‘tradição africana’ levou tanto à inclusão de novas histórias e de peças na categoria de Arte Africana como à exclusão de peças que se afigurassem menos ‘tradicionais’ e ‘autênticas’, ‘modernas’, tais como as peças que retratavam as novas vivências quotidianas da colonização, em que algumas ridicularizavam o poder colonial (as figuras dos administradores, capatazes, chefes de posto), o que levou à designação ocidental de ‘Art Colon’ para a distinguir da ‘Arte Africana’. (MLA, 30/04/2015, Coimbra)

É, precisamente, essa relação de poder desigual que é salientada por Luís Baeta<sup>407</sup>. Durante a conversa na esplanada do seu estabelecimento comercial na vila de Muriége, nas proximidades de Saurimo, Luís recorda a participação de *indígenas* nas atividades do Folclore do museu como tendo sido um “divertimento obrigatório”:

*A cara deles é alegre, mas o coração estava triste. Pois, o problema está aí! [...] Naquele tempo o chicote estava atrás! [risos] Se você não ria, levava com o chicote! Portanto, tinha que se rir... mesmo nesses divertimentos, aquilo era obrigatório. [...] Ora, porque eles [o museu] eram os senhores. Eles queriam aquilo, e a bem ou a mal tinham que adquirir, pronto, neste caso, os cantares do povo. Mas eles quando quisessem cantar livres, na aldeia deles, quer dizer, era outra coisa, era diferente porque estavam livres, quer dizer, estavam à vontade. Está a perceber? Enquanto, naquele tempo, quando iam fazer para o microfone, estavam oprimidos. [...] (LB, 15/08/2014, Muriége, LS)*

Salvaguardando a diversidade de experiências dos sujeitos então *indígenas*, para Luís Baeta tanto as Festas Folclóricas do museu como o envolvimento das populações nas expedições da Missão são interpretados como tendo sido uma espécie de ‘divertimento com chicote’, isto é, uma participação subalterna no seio das imposições do regime colonial. De facto, toda a logística e o conceito das designadas “concentrações de indígenas” para as audições e gravações tinham semelhanças com a forma como se procedia com a organização dos contingentes de contratados: a Diamang pedia aos Chefes de Posto que solicitassem aos Sobas trabalhadores para serem levados para o trabalho forçado, e que eram depois escoltados por cipaios e transportados em camiões. Com efeito, e como a análise do processo da folclorização na Lunda mostrou, o Folclore Musical do museu era percecionado pelos/as *indígenas* como mais um trabalho ao entenderem as atividades de Folclore Musical como mais um serviço da Companhia, sendo Pinho Silva designado entre os/as *indígenas* como “o Branco do Serviço das Cantigas” (Oliveira, 1954b: 72).

Em suma, a procura por “versões autênticas” acabou por evidenciar não só a opressão colonial exercida sob as populações africanas e a consciencialização por parte

<sup>407</sup> LB nasceu em 1945 na Lousã, Coimbra. Veio com os seus pais para Angola em 1954, tinha 9 anos, tendo vivido no sul da Lunda, até à data, como comerciante e caçador. Foi o responsável pelo abastecimento de carne de caça para a Diamang. Em 2014 residia em Muriége, município de Muconda, Lunda Sul.

dos/das *indígenas* dessa subalternidade vivida, como também a agencialidade dessas comunidades e as formas como iam desconstruindo a reificação cultural e simbólica de que estavam a ser objeto. Sobretudo, a reinvenção das canções em coleções permitiu observar as formas como Pinho Silva e a Companhia foram respondendo às dificuldades encontradas no terreno causadas pela ação de subversão dos significados e das histórias das canções em relação aos movimentos epistêmicos da Missão.

## Conclusões

A coleta da ‘autenticidade indígena’ não se mostrou, claramente, um dado empírico. Ao invés, foi sinónimo de um conjunto de fragilidades do olhar colonial e de respostas malabaristas perante inúmeras dificuldades encontradas no terreno. A coleta do Folclore Musical de Angola mostrou ser um exercício performativo onde a edificação constante das ‘linhas abissais’ se revelou frágil e criativa. Com efeito, a Missão vai deparando-se com angústias que tenta superar através de táticas no plano do quotidiano. A Missão teve de estar em constante diálogo com constrangimentos percebidos como ‘obstáculos’, sendo que tais dificuldades resultaram, em grande parte, de agencialidades e das dinâmicas das culturas africanas que acabaram por confrontar a Missão perante a rigidez e as aporias dos seus próprios regimes de representação (Valentim, 2015a, 2015b). Porém, esse processo mostrou ser complexo e ambíguo. Como sugere Melanie Klein, a ‘autenticidade’ é um conceito discursivo que pressupõe a simultaneidade de mecanismos de inclusão e de exclusão, o que gera manobras desafiadoras e provocadoras desse próprio regime (Klein, 2014: 1350).

Tanto a inclusão de traços da modernidade colonial das culturas angolanas, como da crítica veiculada por algumas canções ao sistema colonial português, vem mostrar a flexibilidade, a plasticidade e, simultaneamente, a vulnerabilidade das racionalidades definidoras do ‘pensamento abissal’. Essas lógicas são visíveis no exercício da imposição a outros conhecimentos de uma perspectiva eurocêntrica e soberana, metonímica, que explica o todo pela parte que universaliza, e que assenta na polarização do mundo (primitivos/civilizados) e na representação de outras temporalidades de forma linear (tradição/modernidade) (Santos, 2002: 242-243). A Missão, no intuito de seguir veemente o desejado rigor pela procura do que foi idealizado como ‘autêntico’, pristino e ‘primitivo’, como também de salvaguardar

o *status quo* do agente moderno colonizador que coleta e domina (porque conhece e compreende) os ‘usos e costumes’ dos ‘povos primitivos’, selecionou e autorizou determinados ritmos e instrumentos, canções e narrativas em detrimento de outros/as, impôs preferências ocidentais estético-musicais. Mas também, paradoxalmente, deu visibilidade, mesmo que inadvertidamente, às dinâmicas culturais das expressões musicais angolanas e à contemporaneidade dos sujeitos negros africanos, ou seja, às impurezas das ‘tradições puras’, à modernidade das ‘tradições prístinas’ e às denúncias da violência colonial.

Como resultado, o discurso colonial do Folclore Musical foi oscilando entre uma narrativa heroica e uma narrativa pragmática, entre o mito e o mundano, entre o imperativo do profissionalismo e da propaganda à Companhia, e o rigor da observação etnográfica. Essa atitude ambígua pode ser entendida através do que Edward Said designou, tendo em mente o Orientalismo, como “superioridade posicional flexível” que “coloca o ocidental numa série completa de possíveis relações com o Oriente sem que o Ocidente alguma vez perca a vantagem” (Said, 2004: 8). Em particular, através de um exercício criativo, ardiloso e pragmático, a Missão foi contrariando e instrumentalizando uma série de mecanismos de agencialidade dos/as africanos/as de forma a, sobretudo, não por em causa as relações de poder instituídas e os regimes de representação que legitimavam o projeto colonial. Nesse processo, o *indígena* resistia à imposição das racionalidades monoculturais e obrigava a inflexões no processo de inteligibilidade da Missão que, por sua vez, almejava a compartimentação e a classificação constante do Outro através da fixação dos seus conhecimentos em categorias e tipos (Hall, 1997: 245).

Esse procedimento de controlo remeteu, como já abordado no capítulo 2, para o que Homi Bhabha (2007a) entende como a ambivalência do estereótipo segundo a qual a classificação do Outro, usada como forma de identificação e cristalização da alteridade, necessitou da sua contínua reprodução e repetição, sendo aí que reside a legitimidade, a preservação e a naturalização da dominação colonial (Bhabha, 2007a: 125). Simultaneamente, como a coleta das canções mostrou, essa ação classificatória expõe a “‘hibridização’ (*sic*) do discurso e do poder” (Bhabha, 2007b: 162) na medida em que “o contorno da diferença é agonístico, deslizante, fendente” não só por oscilar entre a recusa e o reconhecimento da diferença, mas por ser reativo e poroso à constante interpelação do Outro (idem: 159-160). Nesse sentido, a

necessidade da fixação do Outro foi crucial para a própria razão de ser do poder colonial e consiste na aporia da ‘missão civilizadora’, ou seja, construir o Outro como ‘primitivo’ e ‘não contaminado’ por determinadas influências mesmo que tal seja feito através da intervenção da própria ação ocidental civilizadora que o pretende constituir como ‘puro’. Nesses moldes idealizados, o sujeito negro africano, e a sua música, deveria existir como ‘ausência’: não agente de modernidade, não agente de livre arbítrio e da produção do seu conhecimento musical, um ator passivo e silenciado na produção da sua própria cultura e subjetividade.

Nesse sentido, seguindo o raciocínio de Ricardo Roque que propõe para a análise das danças ‘*lorosa’e*’ em Timor colonial (Roque, 2014), a folclorização produz a ilusão de que as tradições são puramente e autenticamente ‘africanas’, quase imemoriais, e de que os europeus não têm nada a ver com a sua existência ou mesmo com a sua execução. Mas essa fantasia, igualmente presente no caso do Folclore Indígena instituído pela Companhia no Dundo, mostrou, como analisado, ser uma falácia e estar envolta em narrativas contraditórias.

Por um lado, as canções não representavam apenas um suposto passado tradicional imemoriável, bem como a Missão e a Companhia não foram agentes passivos na coleta das canções. Como analisado, as canções expressavam vivências ao nível do quotidiano, incluindo – como se analisará com mais profundidade a partir dos capítulos seguintes – diversas formas de violência e de colaborações fruto do contacto europeu com as sociedades africanas. Tal como as danças *lorosae’s* que, também exotizadas e folclorizadas, consistiam em cerimónias guerreiras ensaiadas e concebidas em relações de proximidade entre autoridades coloniais e timorenses, e que no fundo retratavam guerras coloniais (Roque, 2014: 40, 45). Por outro lado, e com efeito, é evidente que os africanos (tal como os timorenses) faziam da folclorização algo ‘seu’, isto é, participavam nos seus próprios termos culturais na recriação colonial das suas tradições musicais, tendo, contudo, a noção de todos os constrangimentos e das limitações dessa participação no processo colonial moderno.

Ancorada nessa lógica, a Missão tanto fotografou cenários despidos, propositadamente, de referências modernas ocidentais, e deu primazia ao tambor, como integrou nas coleções musicais as canções denunciadoras das violências coloniais, na medida em que as canções ‘tradicionais’ e ‘autênticas’ não eram entendidas pela Companhia

como sendo perigosas, isto é, realmente, como desafiadoras da estabilidade da ordem colonial na Lunda. Pelo contrário, as canções ‘tradicionais’, ‘genuínas’ e ‘verdadeiras’, mesmo retratando sofrimentos e angústias, seriam à partida, inócuas, e só iriam reforçar a representação do Outro como sujeitos ‘primitivos’, irracionais, intuitivos e emotivos. A expressão de Pinho Silva do “doce-amargo das narrativas do gentio” reflete isso mesmo, o que as recoloca ‘no outro lado da linha abissal’, no espaço sem história, sem intencionalidade, do silêncio. Tudo isso revela mais uma forma de violência simbólica e epistemológica.

Nesse complexo onde confluem várias concorrências que revelam diferentes narrativas entrelaçadas, a análise do processo quotidiano da procura pela ‘autenticidade’ indica que esse regime de representação tanto se sobrepôs ao Outro, como foi o produto de várias respostas face à expressão de algumas das agencialidades e de atos de resistência dos/das *indígenas*. Como sugere Bronwen Douglas (2014) a respeito da “presença indígena” dos povos da Oceânia na literatura de viagem dos séculos XVI e XIX, “as percepções, reações e representações dos supostamente dominadores foram afetadas pela ação dos supostamente subjugados” (Douglas, 2014: 20).

De facto, a análise pôs em evidência as formas como as coleções musicais do Folclore Musical de Angola foram construídas através da incorporação de movimentos de desconstrução e/ou de subversão perante o regime de representação essencialista que o Folclore Musical criou. Nesse sentido, foi notória a qualidade ambivalente, contraditória e não absoluta do poder colonial (Douglas, 2014: 24) como fruto, neste caso, “da atuação dos saberes e sujeitos subalternos no discurso dominante” (Prakash, 2000: 293) que se mostrou, por vezes, “irruptiva” e desconcertante (idem: 289). O que terá levado, por exemplo, ao constante ajuste dos métodos de recolha, recorrendo à colaboração de elementos *indígenas* e a elementos europeus femininos; à sobreposição de diferentes sensibilidades estéticas sobre o que seria a música africana; e ao registo de diversas agencialidades de africanos/as observadas no terreno, entre as quais narrativas que tanto elogiavam a ação colonial da Companhia, vendo-a como paternalista (e apropriada pela Missão para efeitos de propaganda), como denunciavam atos de violência colonial. Isso expressa, igualmente, o papel ativo das populações negras enquanto ‘informantes privilegiados’ e coautores dos saberes coloniais, participando também dessa forma da própria biografia do arquivo (Dirks, 1993; Schumaker, 2001).

Por fim, a representação das culturas musicais do leste angolano em Folclore Musical Indígena pode ser interpretada como tendo sido um exercício de tradução cultural. Por um lado, porque todo o exercício de tradução cultural nunca é algo mimético e antes mediado. Resulta de uma relação intersubjetiva onde confluem vários agentes (humanos e não humanos), sendo “o produto de uma agência pluridimensional” (Wolf, 2008: 1) e um ato de hibridação: ambos os agentes ou termos da relação continuam autónomos, mas trata-se de uma autonomia relacional, onde ambos se implicaram mutuamente através de processos de redefinição (idem: 3). Por outro lado, porque consiste na “relação entre as condições de produção de conhecimento numa dada cultura e a forma como o conhecimento de uma cultura diferente é recolocado e reinterpretado de acordo com as condições em que o conhecimento é produzido”, sendo que essas condições “estão profundamente inscritas nas políticas e estratégias de poder e na mitologia que cria representações estereotipadas de outras culturas” (Carbonell, 2008: 60). Dessa forma se entende que, segundo Michaela Wolf (2008), a tradução não é uma ponte entre culturas e sim um conjunto de perspetivas.

No caso da Missão de Recolha, a intenção não foi a de procurar uma comensuralidade de culturas, nem tampouco de reproduzir significados miméticos e transparentes, fiéis a um sentido de originalidade (Bhabha, 1990: 210-211), mas de construir um Outro enquanto Outro. Porém, essa construção foi complexa e difícil na medida em que foi o produto de uma série de respostas a contrariedades causadas por adversidades geográficas, ecológicas, e do foro representacional e epistemológico em retratar um conhecimento musical africano de acordo quer com imaginários e estereótipos ocidentais, quer com as experiências vivenciadas no terreno entre colonizadores e colonizados. Apesar de a produção de conhecimento sobre as culturas angolanas ter sido guiada, fundamentalmente, por lógicas assimilacionistas, o Outro recusou a “retórica da autenticidade” (Ribeiro, 2005: 84) ao desafiar os regimes de representação onde foi previamente colocado, desarticulando o discurso colonial ao escapar a representações apriorísticas através da natureza dinâmica das suas identidades e das suas culturas (Bhabha, 2007b).

Nesse sentido, esse processo de tradução cultural, como qualquer outro, implicou transformação, quer dos significados ‘originais’ da cultura a entender, quer dos sistemas representacionais de quem a interpretou, isto é, “uma traição de qualquer

intenção ‘original’ ou ‘autêntica’” (Chambers, 2001: 49). Essa transformação derivou de encontros entre diferentes culturas em “zonas de contacto” no sentido de serem espaços de transculturação onde ocorreram processos de reconfiguração, de conflito e de trocas, e se recriaram relações de poder (Pratt, 1991: 36). Por isso mesmo, a recolha de Folclore Musical Indígena mostrou-se um exercício performativo e criativo situado, diria, num “terceiro espaço” que Homi Bhabha (1990) define como um espaço de hibridação, “[...] diferente, algo novo e irreconhecível, um espaço de conflito, mediação, negociação e ressignificação” (Bhabha, 1990: 211). Os significados que se produzem nesse ‘terceiro espaço’ resultam da constante tensão entre forças desiguais de poder e de diversas agencialidades, e situam-se na fronteira entre diferentes quadros de referência onde as culturas em contacto recusaram “qualquer princípio de síntese ou de assimilação que possa representar uma forma de canibalização, potenciando toda a escala das interacções” (Ribeiro, 2005: 84).

Nos encontros e desencontros das recolhas da Missão, as identidades de colonizador e de colonizado, apesar de situadas em relações extremamente desiguais de poder, não surgiram experienciadas de forma rígida e estanque, e antes construídas em interdependência, em hibridez, em ambiguidades e numa rede de relações fruto de estratégias criativas tecidas de parte a parte. Com efeito, “o espaço híbrido cria abertura pelo modo como descredibiliza as representações hegemónicas e, ao fazê-lo, desloca o antagonismo de tal modo que ele deixa de sustentar as polarizações puras que o constituíram” (Santos, 2001: 33). A análise do processo de coleta das canções evidenciou a impossibilidade da reificação cultural, mostrando vários mecanismos complexos de resistência – quer da parte da Missão, quer da parte das populações negras angolanas – e com isso a fragilidade do ‘pensamento abissal’ e a força da voz dos sujeitos africanos. As dinâmicas de poder mostraram-se complexas e matizadas, contrariando identidades coloniais homogêneas e divisões estanques entre o “nós” e o “eles” a favor de fronteiras identitárias que se iam dissolvendo e reforçando ao longo das interações (Lundqvist, 2018: 285).

Sugere-se, assim, que a Missão de Folclore parece ter funcionado, simultaneamente, num espaço de controlo e num espaço onde se iam abrindo brechas para a expressão de subjetividades e de vozes que eram quotidianamente silenciadas. A coleta das canções revela ter funcionado como um lugar onde se expressaram as heterogeneidades e as ambivalências presentes “nas disjunções, zonas de sombra que



criam espaços de manobra para contestar as relações hegemónicas” (Santos, 2001: 34). Essas complexidades vão ser inquiridas ao longo da segunda parte deste estudo. No que consta ao capítulo seguinte, procurarei entender de que formas as canções classificadas como Folclore participaram, nos seus contextos coloniais de origem, nas dinâmicas do quotidiano dos/as africanos/as, de forma a responder à seguinte questão: até que ponto as canções vividas no contexto das aldeias, e não apenas no seio do processo da sua constituição em Folclore, revelam agencialidades e mecanismos de resistência à ação colonial da Diamang, em particular mediada pelo trabalho contratado/forçado? Através da análise de algumas canções, o próximo capítulo explora práticas de denúncia e de consciencialização da subalternidade vivida.

## PARTE II: *Myaso wa cipale*



**Figura 34** - *Um grupo gravando Folclore Musical. 1949*



## CAPÍTULO 4

### Subalternização, Trabalho Forçado e Resistências

#### Introdução

A análise da institucionalização das culturas musicais da Lunda em Folclore vem mostrando que se tratou de um processo, por um lado, fruto da justaposição de dimensões de exploração laboral e económica com dimensões de âmbito cultural e científico e, por outro, caracterizado na articulação de mecanismos de controlo colonial com agencialidades de africanos/as. Em particular, a produção colonial das canções em coleções musicais revelou as formas contraditórias e ambíguas pelas quais as comunidades de *indígenas* e os seus saberes musicais foram sendo alvo quer de tentativas constantes e insistentes de reificação cultural e de silenciamento que lhes negou a natureza contemporânea, quer de atitudes que evidenciam o lado agente e ativo destes sujeitos na modernidade ocidental colonial. Com efeito, não obstante a coleta musical ter transformado, no final, as canções em trechos musicais ‘tradicionalistas’ e ‘autênticos’ de Folclore Musical de Angola, as próprias canções não só retratam diversas experiências de sujeitos criativamente engajados no processo colonial, como parecem ter funcionado para os/as *indígenas* como formas de ação e de resistência face ao quotidiano marcado, sobretudo, por práticas coloniais de exploração laboral.

Este capítulo visa compreender como experiências individuais do colonialismo foram apropriadas coletivamente e convertidas em narrativas que, através das canções, reconheceram e tornaram inteligíveis realidades coloniais vividas como violência e resiliência. Simultaneamente, indaga-se até que ponto essas canções funcionaram como mecanismos de resistência ao facilitarem a produção, a partilha e a disseminação no espaço de “identidades subalternas”, denunciando violências e revelando vozes questionadoras e subversivas do sistema moderno colonial capitalista (Santos, 2001: 46). Nesse sentido, esta análise pretende oferecer um contraponto aos capítulos anteriores. Privilegiando as vozes dos sujeitos negros africanos manifestadas na música coletada, pretende-se mostrar como as próprias canções, registadas e difundidas no

idioma do ‘folclore colonial’, podem ser simultaneamente interpretadas como veículos e agentes de crítica e de dissidência à ordem colonial da própria Diamang por possibilitarem, especificamente, a denúncia e a consciencialização coletiva da subalternidade vivida.

À semelhança de parte do repertório musical popular dos Tucokwe que foi gravado pela Missão, as canções, os ritmos e as danças das colónias europeias da África Subsaariana de origem *bantu* expressam uma realidade colonial marcada pela industrialização, pela tecnologia e por lógicas da modernidade capitalista de que as populações autóctones foram sujeitas (Kubik, 2010: 30). Trata-se, acima de tudo, de vivências que foram disseminadas no espaço e no tempo pelos trajetos dos homens contratados e dos seus familiares que, como migrantes forçados ou voluntários, levavam consigo as canções e a sua cultura para o contexto das minas, dos campos agrícolas e das cidades (Bender, 1991: 172-173). No leste angolano, as experiências do trabalho forçado/contratado (*cipale*) implicaram relações intersubjetivas entre vários agentes coloniais – Sobas, Chefes e funcionários de Posto Administrativo, capitas, cipaio e trabalhadores/as – e são hoje lembradas como vivências de um período da história angolana que ficou marcado nas mentes e nos corpos pelas ‘palmatoadas’ (castigos corporais) e pelos trabalhos perçecionados como escravidão. Todavia, não significa que as memórias coloniais inscritas nestes passados musicais se refiram exclusivamente a experiências de violência, pois contemplam, na verdade, um conjunto de narrativas de cariz polifónico e multivalente (Bithell, 2006: 12). Contudo, é certo que estas canções transportaram os/as interlocutores/as angolanos/as para um tempo de adversidades e que importa analisar neste capítulo.

Partindo de canções *cokwe* gravadas pela Missão durante a década de 1950, ao longo do capítulo analisam-se quatro *myaso*. Na canção “*Ucambulula Ngana Sanza*” analisam-se as dinâmicas do poder local africano e do poder colonial administrativo de forma a perceber as relações coloniais entre os Sobas, os Chefes de Posto e as populações de *indígenas*, destacando-se a natureza ambígua dos Sobas no seio das suas aldeias. Na canção “*Mbuila*” abordam-se as relações entre as aldeias e os *indígenas* que trabalhavam no policiamento das populações, procurando entender o papel desses funcionários coloniais no regime laboral forçado e, igualmente, as ambiguidades que os caracterizavam. A canção “*Txipale mu Congomonje*” centra-se no recrutamento coercivo para o trabalho contratado nas minas da Companhia, e ex-

ploram-se algumas das violências desse processo no que consta, em particular, às migrações forçadas de homens e/ou de casais para as minas. A última canção, intitulada “Seleção de cantares quioscos de txianda”, remete para os trabalhos no contexto das minas, procurando-se analisar a natureza violenta do trabalho contratado e a forma como os trabalhadores lidavam com as suas funções nas minas. Para além de contextualizar histórica e etnograficamente as narrativas que veiculam, e compreender as relações intersubjetivas que retratam, em cada *mwaso* procura-se explorar imposições e ações de resposta, e averiguar de que formas as canções atuaram enquanto forças de poder e de contrapoder no seio dos contextos coloniais a que as canções aludem.

Através de uma abordagem textual, contextual, histórica e antropológica, a análise das quatro canções é feita pelo recurso a documentação do arquivo colonial da Companhia (relatórios de vários serviços, notas etnográficas, publicações, fotografias), e a literatura colonial (documental, contos e poesia). Essa análise é complementada e/ou confrontada com as memórias orais a que tive acesso, em Portugal e em Angola, e que foram complementadas com lembranças desencadeadas a partir das canções que os meus interlocutores ouviram a partir do arquivo sonoro digital da Companhia. A interpretação das letras e das histórias de cada canção considera, também, outras canções coletadas ao longo das campanhas da Missão que se mostram pertinentes para a análise. Com a devida ressalva para a complexidade e a natureza fragmentada das narrativas históricas, metafóricas e simbólicas expressas na linguagem poética e culturalmente codificada das canções, a análise destas canções é apenas uma tentativa de interpretação que visa, quando possível, assinalar as ‘ausências’ que constam das narrativas documentadas pela Missão.

#### 4.1. “*Ucambulula Ngana Sanza / Dirás ao Ngana Sanza (nome de soba)*”<sup>408</sup>

Esta canção foi registada durante a quinta campanha de recolha em 1954, na região do Posto Administrativo do Lóvua, Circunscrição do Chitato, sobado de Txicunha (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 718). Foi gravada como canção que acompanha a dança

<sup>408</sup> Ao longo deste capítulo e do próximo, relembro que a referência aos materiais de arquivo e às transcrições das letras das canções *cokwe* efetuadas pela Missão respeita a ortografia colonial adotada. Na referência à cultura *cokwe* e às citações do discurso direto dos interlocutores sigo a grafia do *ucokwe* regulada pelo Alfabeto Africano de Referência adotado em maio de 1987 em Angola.

Ciyanda, cantada pela solista Naiéssua e por um coro de mulheres (idem: 720).<sup>409</sup> A partir desta canção analisam-se as relações institucionais de poder ao nível da aldeia, procurando averiguar percepções dos/as *indígenas* sobre a atuação dos Sobas e dos Chefes dos Postos Administrativos. Procura-se, também, indagar acerca dos comportamentos da autoridade tradicional face ao exercício do aparelho colonial administrativo.

*Ucambulula é,  
Mutxima ngúri nauò,  
Ucambulula é,  
Mutxima ngúri nauò,  
Txindele menda mu uanda,  
Ngana Sanza mendela hache é,  
Ai é hé hé,*

*Dirás é,(ou vai dizer)  
No coração eu tenho isto,  
Dirás é,  
No coração eu tenho isto,  
O branco levado em tipóia,  
Ngana Sanza a andar a pé é,  
Ai é hé hé,*

CORO:-  
*Ucambulula é,  
Mutxima nária nauò,  
Ucambulula é,  
Mutxima nária nauò,  
Txindele menda mu uanda,  
Ngana Sanza mendela hache é,  
Ai é hé hé,*

CORO:-  
*Dirás é,(ou vai dizer)  
Estou a comer com isto no coração,  
Dirás é,  
Estou a comer com isto no coração,  
O branco levado em tipóia,  
Ngana Sanza a andar a pé é,  
Ai é hé hé,*

[Repetição da 1ª estrofe, e segue-se a sequência coro – solista - coro com a 2ª estrofe].  
(UC / AD, MRFM 5 R, 1954: 718-719)

Com um texto claro, sem muitos sentidos escondidos ou histórias sobrepostas, esta canção tem como mote o uso de um meio tradicional de transporte em Angola, a

<sup>409</sup> Classificada na coleção QUI-338, gravada na fita magnética nº 5 e associada ao disco nº 710, faixa nº2. Divulgada em Janmart *et al* (1961: 277). Ver o texto publicado da canção em <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/diamang/diamang-vFMA-1&p=282>>. Ouvir aqui: [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_1964\\_011\\_005\\_025](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1964_011_005_025)

designada tipoia. Num diálogo entre a solista e o coro repetem-se cinco vezes dois versos, o que revela a sua importância no seio da canção: “*Txindele menda mu uanda, Ngana Sanza mendele hache*”, ou seja, “O branco levado em tipoia, Ngana Sanza a andar a pé”. Esses versos são acompanhados da interjeição “*Ai*” em conjunto com as interjeições “*é*” e “*hé hé*” e exprimem sentimentos de tristeza e de desaprovação, desagrado e repulsa, respetivamente (Barbosa, 2012: 134).

A história registada pela Missão informa que esta canção é originária da aldeia Ngana Sanza, da região do Lóvuá, e retrata o tempo da ocupação militar portuguesa da Lunda (idem). Sucintamente, a história refere-se ao dia em que o Soba grande<sup>410</sup> *Ngana Sanza* – que nunca tivera respondido aos apelos do Posto para lá comparecer – foi visitado pelo então comandante do Posto Administrativo e preso, tendo sido levado a pé e não de tipoia, como Ngana Sanza esperaria ser transportado enquanto Soberano. Nesse momento, o Soba pede a um dos rapazes que o acompanhavam nesse trajeto para ir à aldeia e para explicar com todos os pormenores à sua população a situação angustiante e dramática que estava a viver, o seu receio e desgosto, não sabendo o que se iria passar consigo no Posto (idem).

No âmbito do contexto social e cultural *cokwe*, a tipoia é um objeto constituído por uma rede feita com um tecido de malha larga chamado de *wanda* e usado também na pesca (Barbosa, 1989: 15; 2011: 380). Conhecida como *wanda* ou “*uanda*” (tal como registado pela Missão), e designada pelos portugueses como tipoia [e adotada pela língua *cokwe* como *cipoya*], essa rede é suspensa numa espécie de bordão e transportada aos ombros de dois ou mais homens (Bastin, 2010: 208-209). Nas sociedades *cokwe* contemporâneas da ocupação colonial, a tipoia servia como meio de transporte de pessoas, entre as quais doentes e cadáveres, e era usada por autoridades tradicionais como meio de deslocação e símbolo de prestígio. Por isso, o transporte de pessoas em tipoia consiste numa representação pictórica bastante comum em esculturas, concretamente em pormenores esculpidos nas travessas das cadeiras dos chefes tra-

---

<sup>410</sup> A designação de Soba grande significa Chefe da terra que em *ucokwe* é *Mwanangana* (Barbosa, 2011: 414), e pode ser usada também como o equivalente a Chefe dinástico ou Rei (Areia, 1985: 533). Na hierarquia das autoridades tradicionais, logo a seguir ao Soba grande vem o Soba, ou *soma* em *umbundu*, que corresponde a Régulo ou a Chefe de uma aldeia (Barbosa, 1989: 526; 2011: 414). Abaixo do Soba está o Sobeta e que pode significar também Chefe de aldeia a que os Tucokwe chamam comumente de *Mwata* (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 179).



dicionais que representam situações alusivas ao quotidiano da aldeia (Bastin, 2010: 208-209). Da mesma forma, existem canções específicas que eram cantadas pelos tipoeiros (os carregadores ou serviçais) para facilitar o ritmo da marcha.<sup>411</sup>

Relativamente aos Sobas, o uso da tipoia servia como forma de tornar público o poder e o respeito que o Soba exercia junto da sua população. E se na própria aldeia, é o colono que anda em tipoia e não o Chefe da aldeia, tal situação ia contra os valores costumeiros de dignidade e respeito, onde a tipoia, pela perspectiva dos Tucokwe, passa a significar o desempoderamento do Soba e o empoderamento do europeu. Ao mesmo tempo, convém ressaltar o seguinte. Ao nível do quotidiano, o uso da tipoia pelos europeus nem sempre corresponderia a uma estratégia política para fragilizar o poder dos soberanos tradicionais. Ao invés, não passava de uma expressão da fragilidade do poder colonial no que consta à ausência de infraestruturas e de tecnologia que facilitasse a deslocação no terreno. Tendo sido praticamente o único meio de transporte disponível e viável em regiões angolanas de difícil acesso, Alberto Rosa, um cabo-verdiano ex-trabalhador “assimilado” da Companhia<sup>412</sup>, recorda o uso frequente da tipoia pelos funcionários coloniais na Lunda, sensivelmente até à década de 1950:

*Naquela altura, mesmo o Chefe de Posto andava era de tipoia, portanto não havia estrada, não havia carro. [...] O Administrador de Concelho, de Circunscrição... tinha 1 carrinha para a Administração. Era ele... e muitas vezes se tinha de deslocar-se aqui [ao Dundo], a Saurimo, por exemplo... ou ia eu, ou ia o Secretário, ou o Chefe de Posto, mas era 1 carro para a Administração. O Chefe de Posto, se tivesse que ir lá no Cachimo, ou não sei aonde, vinha de tipoia, até apanhar uma boleia da Diamang. Porque mesmo alguns trabalhadores [empregados] da Diamang*

<sup>411</sup> Nas coleções musicais, essas canções foram classificadas como “cantigas para acompanhar as tipoias”, especificando quando transportam Sobas ou “brancos”. Podem integrar e combinar os seguintes instrumentos: tambor, campainhas, quissanje, cesto com pedrinhas e palmas. Os temas a que aludem retratam diversas situações, tais como morte de Sobas, disputas entre Sobas, posse e roubo de terras, vida conjugal, elogios e autoridade a/de Sobas, perda de poder de Sobas, abusos de poder de Sobas, saudades, fugas e prisões de *indígenas* (UC/AD, MRFM 1R-7R, 1950-1963).

<sup>412</sup> AR nasceu em 1929 em Cabo Verde, tendo emigrado para Angola em 1949, para trabalhar no Dundo. Tinha a condição de “assimilado” por ser emigrante cabo-verdiano. Trabalhou na Diamang como administrativo na SPAMOI de 1949 a 1953; foi capataz-adjunto nas minas de 1953 a 1957; e gestor na Secção de Víveres e Mercadorias até 1983. Em 2014 ocupava o cargo de Assistente Técnico no Gabinete de Estudos e Planeamento do Governo Provincial da Lunda Norte, no Dundo, onde residia.

*que estavam lá para o mato, também andavam de tipoia. [A tipoia] tinha quatro homens. Era uma equipa de oito que se revezavam de quando em vez. (AR, 27/08/2014, Dundo)*

Não obstante os vários sentidos que o uso da tipoia pode ter tido, esta canção fala de relações de poder profundamente hierarquizadas entre brancos e negros, entre o poder tradicional e o poder administrativo, sendo dessa forma que é hoje recordada. Para Catele Jeremias, neto de um Soba de uma aldeia próxima de Saurimo<sup>413</sup>, esta canção é “uma comparação entre o branco e o Soba da aldeia” onde se fala de uma “injustiça” e de uma “mágoa”:

*Esta é a frase que explica a mágoa: “mutxima ngúri nauò”. Quer dizer: ‘Está aqui dentro. Está no meu coração. Aqui dentro está a mágoa. Explica porque este camarada aqui – cindele, o branco – anda na tipoia levado e o Soba anda a pé? Então isto magoa-me. Essa injustiça magoa-me tanto... vá explicar bem isso.’ [...] “Mutxima nária nauò”. Quer dizer: ‘Mesmo quando eu como, isso está sempre comigo. Em qualquer momento. Mesmo quando estou alegre eu não consigo estar bem por causa dessa injustiça.’ É essa reclamação que se faz aqui. [...] As pessoas tinham consciência, mas não tinham como reclamar diretamente... (CJ, 14/07/2015, Lisboa)*

Ao contrário da interpretação de Pinho Silva, esta canção é interpretada por Catele como um protesto, onde destaca a expressão “Ucambulula” que significa a exigência de um pedido de explicações. Esse pedido parece ser dirigido a quem aprisionou o Soba para que justificasse, perante si e a sua aldeia, a humilhação pública de que estava a ser alvo, e não dirigido à população da aldeia como forma de aviso sobre o que estava a ocorrer com o Soba, tal como registado pela Missão. Ou seja, ao invés do sentido com que foi traduzido – “Dirás (ou vai dizer)” –, significa: “Explica bem”, mais tarde retificado no resumo da história da canção (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 720), mas que não chega a ser introduzido dessa forma na publicação de 1961.

Também, Pinho Silva, ao mencionar que esta canção retrata, simplesmente, a repreen-

<sup>413</sup> CJ nasceu em Saurimo, Lunda Sul, em 1984. O seu avô foi Soba durante as décadas 1950 e 1960. É mestre em Tradução Linguística (especialidade *Cokwe*-Português) e investigador de doutoramento na mesma área na Universidade de Lisboa, Portugal, residindo à data entre Luanda e Lisboa.

são de um Soba que não obedeceu às ordens do Chefe de Posto, está a documentar esta canção como uma celebração da superioridade do poder colonial e da submissão das autoridades tradicionais, e não como um legado histórico da “reclamação” e da “injustiça”, como Catele interpreta, sentidas pelos Tucokwe em relação à autoridade colonial. É nesse sentido que a tipoia surge na canção como uma metáfora. A canção expressa uma consciencialização de uma injustiça, no fundo, de ações de subalternização da autoridade tradicional face à administração colonial simbolizadas, neste caso, pelo uso de um meio de transporte. Como sintetiza Domingos Cutwnga quando ouviu esta canção: “quem andava de *cipoya* era o colonizador, que estava cá naquela altura”. (DC, 24/08/2014, Saurimo)

Portanto, apesar de ter sido um meio de locomoção que se banalizou entre os europeus em Angola até ao colonialismo moderno, a tipoia ocupou um lugar de distinção social que foi além do seu uso utilitário para ser agente simbólico de relações de poder. No fundo, esta canção retrata e lamenta a perda de poder simbólico da autoridade tradicional e, ao mesmo tempo, dá a voz a alguém (um Soba, uma aldeia) que sente indignação e pede explicações, reclamando por dignidade e respeito perante aquilo com que não se conforma. Como diz Catele, havia consciência da injustiça e das desigualdades de poder, “mas não tinham como reclamar diretamente”, e então cantavam.

Tendo em conta as origens da canção e o facto de continuar a ser cantada durante a década de 1950, essa mensagem pode ser interpretada quer a partir dos contextos vividos durante a ocupação militar da Lunda, ou seja, no início da colonização efetiva do interior de Angola, quer a partir das experiências vividas durante a ação colonial da Companhia. Ao longo do tempo, esta canção foi adquirindo várias camadas de significado, mas que têm como denominador comum a continuidade de tensões entre as forças de opressão do poder administrativo europeu e as forças de oposição oriundas do poder tradicional e das comunidades autóctones. Nesse longo processo de resistência às forças coloniais, o processo da ocupação colonial do nordeste, sedimentado no início da primeira metade do século XX, foi sendo fruto de várias tentativas de conquista. Destacam-se as expedições políticas de índole militar e/ou científico<sup>414</sup> e as designadas Campanhas de Pacificação de finais de oitocentos que, a par da inserção do ‘imposto indígena’, da construção de infraestruturas e do recrutamento para trabalho forçado, visaram a delimitação, a ocupação e a exploração dos territórios atribuídos a Portugal na Conferência de Berlim em 1884-85 (Neto, 2012: 88-89, 92). Como umas

das consequências, em 1885 foi criado o Distrito da Lunda (Manassa, 2011: 42).

Desde esse período de ocupação política e militar da Lunda de finais do séc. XIX e inícios do séc. XX, até à fixação da Companhia, as populações autóctones – nomeadamente de origem *cokwe* – exerceram uma forte resistência ao domínio português, facto que fez com que a Companhia apenas se fixasse definitivamente na Lunda em finais da década de 1920 (Porto, 2009: 7). Importa, neste momento, salientar que a região leste pré-colonial era habitada maioritariamente pelos Tucokwe que, até hoje, continua a ser o grupo de maior influência cultural e política nas províncias do leste de Angola, estendendo-se também à província do Bié, à República Democrática do Congo (RDC) e à Zâmbia (Manassa, 2011: 39; Fernando, 2013: 40).

Os Tucokwe são oriundos do grande movimento migratório iniciado no século XVII organizado por várias chefias originárias do Estado ou Império Lunda [Ruund]<sup>415</sup> e que se estendeu, durante três principais marchas migratórias ao longo desse século, a todo o leste angolano, acabando por fragmentar o Império cuja Mussumba (sede) estava situada no Katanga (atual RDC) (Fernando, 2013: 35, 40). A localidade de Muwewe, na atual Lunda Sul, passou a funcionar como “uma espécie de capital política” onde os chefes se reuniam para planificar a ocupação do território, sendo hoje “um local de memória histórica, em Angola, da expansão dos Tucokwe” (idem: 41) que se foram mesclando com os outros povos que residiam na região.<sup>416</sup> (Fig. 35) Porém, apesar de terem origem lunda, os Tucokwe adotaram este nome para “resignarem o poder Ruund” e para criarem “a sua autonomia política e soberania” (idem: 40). É deste processo histórico que se formulou a identidade cultural e o termo Lunda-Cokwe que caracteriza e designa a atual região das Lundas e do Moxico (idem: 34).

<sup>414</sup> Entre as expedições militares e culturais à Lunda, destaco a do Governador de Tête de Moçambique (1831), do sertanejo José Gonçalves (1841), de Silva Porto (1849), de Hermenegildo Capello, Alexandre Serpa Pinto e Roberto Ivens (1877), e a expedição científica organizada pelo Estado português (1884-1887) à Mussumba (capital do Império Lunda, no Katanga) chefiada por Henrique Augusto Dias de Carvalho (Sousa, 2012c: 201-202).

<sup>415</sup> A palavra *ruund* [ou também *ruwund*] (lunda) significa “amizade” na língua *ruund* (Fernando, 2013: 34).

<sup>416</sup> As populações Tucokwe são o resultado da interação e mistura interétnica entre a vaga migratória do Império Lunda e os povos da região leste de Angola, entre os quais os Mbunda, Luvalé, Lucazi, Minungu, Xinji, Imbangala e Ngangela, e que acabam por se constituir como os povos aparentados dos Tucokwe (Fernando, 2013: 34). Segundo Fernando, não obstante terem línguas distintas, todos esses povos partilham com os Aruund os mesmos ancestrais (idem).



seus territórios e exploração agrícola e mineira” (Sousa, 2012c: 211).

Os confrontos começaram em dezembro de 1908 com o ataque de Khelendende ao acampamento português, onde acabou por morrer o alferes Macedo que chefiava uma das primeiras investidas militares à Lunda (Manassa, 2011: 83). Esta Batalha, auxiliada por forças militares belgas, ficou marcada por um forte confronto que durou entre julho e setembro de 1920 (Sousa, 2012c: 214), tendo vindo finalmente a terminar em 1922 com a retirada do Soba Khelendende para o então Estado Independente do Congo (Manassa, 2011: 87). Se lembrada entre os Tucokwe como uma expressão da resistência anticolonial, essa batalha foi tornada símbolo das Campanhas de Pacificação e de ocupação pela defesa da Pátria Portuguesa, tendo a Companhia construído em 1959, no Luxico, um memorial em homenagem ao alferes Macedo e a todos os portugueses que combateram pela Pátria (UC/AD, RAMD, 1959: 16). Curiosamente, segundo fontes de história oral pesquisadas pelo Museu Regional do Dundo em 2005, o início destes confrontos teve origem numa situação motivada pelo poder simbólico da tipoia. Fonseca Sousa menciona que:

*[...] “o soberano Khelendende teria contactado o alferes João de Macedo para se inteirar das suas intenções no território cujo domínio lhe pertencia. O alferes e suas tropas não respeitaram essa intenção pacífica do soba e [...] na presença dos seus súbditos, quebraram a tipoia de que se fazia transportar.” O soba voltou irado para a sua aldeia, reuniu os seus homens, [...], armou-os e preparou-os psicologicamente para a vitória no confronto armado que teriam com os portugueses.* (Sousa, 2012c: 210)

Salienta-se também, entre outros<sup>417</sup>, a ação do Soba Kamba Ngunza – ou Ngunza Kawona – de origem lunda-cokwe que, a par de Khelendende, exerceu fortes investidas guerreiras para travar o avanço das prospeções e explorações mineiras da Companhia nas suas terras, na região do Cambulo, no nordeste da Lunda (Tavares,

---

<sup>417</sup> Destaco o Soberano Muatxissengue [Mwacisenge], designado como o Soberano dos Tucokwe que, após as vagas migratórias que fragmentaram o Império Lunda sediado no Katanga, se fixou no Sul da Lunda, na região do rio Itengo, próximo de Saurimo, onde reside até hoje como o chefe supremo dos Tucokwe. A sua rebeldia face às Campanhas de Pacificação e de ocupação foi feita desde 1915, tendo-se rendido em 1919 como resultado da ação de uma coluna militar que ocupou e incendiou as suas terras para, assim, instalar na região um Posto Administrativo (Bevilacqua, 2016: 48-50).

2009: 150; Manassa, 2011: 87; Sousa, 2012c: 214; Bevilacqua, 2016: 53). Como documenta Pélissier, em 1919 o Soba Ngunza foi alvo de uma forte operação militar por parte do Governo Colonial e da Companhia que durou cerca de dois anos, o que obrigou à sua fuga para o Congo (Pélissier, 1986 *apud* Sousa, 2012c: 215). A esse respeito, destaco uma canção gravada pela Missão intitulada “*Ngunza ualonza nhi indele*” / Ngunza fez guerra com os brancos<sup>418</sup>, uma canção de *cisanji* cuja história fala de um Sobeta que ao enfrentar a ocupação militar na Lunda terá fugido para o Congo Belga (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 136). Nesse sentido, pode tratar-se do mesmo Soba e representar uma canção de louvor à ação de resistência anticolonial.

Portanto, a canção “*Ucambulula Ngana Sanza*” servia, em 1954, como memória coletiva da resistência à ocupação colonial e como mecanismo de ressignificação de novas vivências que mostravam a perpetuação de velhas situações de opressão, de exploração de terra e de recursos humanos, porém, reguladas à luz de novas estratégias de dominação. Particularmente em Angola, essas estratégias passaram, a partir da Reforma Administrativa Ultramarina – RAU – de 1933, pela subordinação política e jurídica das populações de *indígenas* (Florêncio, 2011: 103), o que permitiu, num contexto de debilidade do Estado português em governar eficazmente as suas colônias, “controlar os territórios e as populações africanas através do recurso, controle e manipulação das suas autoridades políticas africanas” (idem: 105).

Nesse sistema, os Sobas passam a integrar o aparelho administrativo colonial organizado em Distritos e estes, por sua vez, em divisões administrativas estruturadas em sedes de Concelho, de Circunscrição, de Postos Administrativos, e em povoações (centros urbanos) e sobados (conjunto de aldeias sob a autoridade de um Soba). Num sentido também descendente da escala hierárquica, essa estrutura administrativa regional era constituída por funcionários coloniais que assumiam as funções de Governadores de Distrito, Administradores de Circunscrição e de Chefes do Posto Administrativo, estando estes últimos incumbidos de fazer cumprir plenamente as ordens que recebiam junto dos sobados e das povoações que estivessem sob a sua autoridade administrativa. Nessa estrutura, os Sobas, apesar de verem reconhecido o exercício da sua autoridade política nas suas aldeias, foram constituídos como agentes intermediários ao assumirem para com o Estado uma

---

<sup>418</sup> Coleção QUI-377, disco n° 729, faixa n°2.

série de deveres (Florêncio, 2011: 103-104). Esses deveres contemplam, entre outros publicados na RAU, “a obrigação de obedecer fielmente às autoridades administrativas portuguesas”, “manter a ordem na sua regedoria”, “fornecer homens para a polícia e o exército”, “impedir o comércio e fabrico de bebidas alcoólicas, e venenos”, “incitar as populações a praticarem o tipo de agricultura que a Administração aconselhar” (idem: 104).

Mateus Segunda Chicumba<sup>419</sup>, tendo como referência o seu pai que, depois de trabalhar numa empresa de serração no Luau, no Moxico, foi Soba e fundador da aldeia Civumbi, especifica algumas das obrigações coloniais dos Sobas. Era no Posto que recebiam as ordens para concentrarem os habitantes das suas aldeias para recenseamentos anuais e para formar contingentes de homens para os trabalhos forçados que o Chefe de Posto exigia de forma a responder a exigências do Governo Colonial ou de empresas concessionárias, como a Diamang. Também, cabia aos Sobas denunciar fugitivos e infratores, por exemplo, por não terem a Caderneta do Indígena atualizada, o que levaria a uma pena que os *indígenas* tinham de cumprir em trabalhos forçados, inclusive Sobas. (MSC, 13/07/2015, Lisboa) Nesse sistema de vigilância extrema, a Caderneta do Indígena, um documento instituído a partir de 1928 pelo Código do Trabalho dos Indígenas, servia como cartão de identificação dos trabalhadores *indígenas* e, acima de tudo, de registo do cumprimento das suas obrigações laborais, dos locais de trabalho e como comprovativo do pagamento anual do ‘imposto indígena’ (Cruz, 2005: 154-155).

Convém salientar que esse documento foi lembrado com frequência pelos meus interlocutores angolanos que o viam como símbolo de uma violência simbólica, psicológica e física. Sobretudo, como marco visível de um racismo institucional e de um silenciamento dos/as africanos/as que ia estruturando o quotidiano dos/das *indígenas* não só pelos deveres que lhes impunha, mas, acima de tudo, pela representação que fazia das pessoas negras. É exatamente essa questão que é evocada por Mateus ao lembrar a última vez que esteve com o seu pai ainda em vida, em fevereiro de 1982: “O meu pai tinha a Caderneta onde tinha uma fi-

---

<sup>419</sup> MSC nasceu em Luau, Moxico, em 1965. O seu tio trabalhou nas minas da Diamang entre as décadas de 1950 e 1960. É docente universitário em Angola e, em 2014, era investigador de doutoramento na área de línguas, educação e cultura na Universidade de Lisboa, Portugal, tendo defendido a sua tese em 2019. (Nota biográfica já referida anteriormente).



gura negra com cauda, na capa. [...] E o meu pai ainda tinha aqueles impostos todos guardadinhos! Daquela época! [...] Era ofensivo. Pensava-se que o preto tinha cauda! [...] E era comum, né?” (MSC, 14/03/2015, Lisboa) Esse passado que não se esquece é marcado, assim, pela representação da violência e, sobretudo, pela violência da representação exercida por um esvaziamento da humanidade dos sujeitos negros, relegados ao universo animal e irracional através de uma caricatura. Ao longo do regime colonial português, esse processo que concebeu o Outro como margem através de um pensamento evolucionista e estereotipado foi sendo o resultado de um exercício de colonialidade (do poder, do ser e do saber) que construiu a desigualdade social como algo natural, inquestionável, algo “comum” como informa Mateus. A Caderneta do Indígena é, pois, uma das formas como a exclusão se tornou real e operativa no sistema colonial português, precisamente porque ao mesmo tempo fortalecia a racionalidade moderna ocidental.

De forma complementar a todas essas experiências de subalternidade alicerçadas numa hierarquização política, social e existencial, a autoridade colonial era também legitimada pelo recurso à própria violência física perante resistências das chefias tradicionais e das restantes populações. Portanto, em caso de incumprimento dos deveres do Soba, a administração colonial procederia a sanções que seriam aplicadas através da estrutura mais próxima às aldeias, e que era assumida pelo Chefe de Posto. Com efeito, o Posto Administrativo é hoje recordado como tendo sido o lugar mais temido pelos/as *indígenas*. Mateus lembra que a gravidade dos castigos dependia dos abusos de poder frequentemente cometidos pelo Administrador ou pelo Chefe de Posto. (MSC, 13/07/2015, Lisboa) Esses castigos poderiam implicar torturas com chicote e “surras” dadas pelo cipaio com a moça ou com a “palmatória”, levando por vezes a mortes, assim como as suas famílias e aldeias podiam ser alvo de represálias.<sup>420</sup> Assim, Mateus sintetiza: “se fosses presente ao Chefe de Posto, era... Já sabe que alguma coisa ia acontecer... de ruim, é óbvio.” (idem)

<sup>420</sup> Essas situações vêm igualmente documentadas nos relatórios dos serviços de segurança da Companhia (Secção de Informações e Diligências – SID) em arquivo na Universidade de Coimbra, onde se podem observar registos acerca de mortes de *indígenas* motivadas por castigos severos aplicados nos Postos Administrativos da área de Concessão, mas também cometidos por outros funcionários coloniais e por colonos em funções na Companhia. (UC/AD, SID, cx.15)

Para lá da canção *“Ucambulula Ngana Sanza”*, e da *“Ngunza ualonza nhi indele”* referida atrás, saliento outras canções que, segundo os dados apurados pela Missão, especificam várias outras resistências de Sobas e das aldeias, e consequentes punições. A canção *“Ucamburia Xambingo”* (*“Vai dizer ao Xambingo”*) fala de uma mulher que pede para que venham libertar o Soba Muatxissua, preso por não ter pago o ‘imposto indígena’; a canção *“Satxissenga jinacangana”* (*“Satxissenga caiu em desgraça”*) expressa um lamento profundo sentido pela população de uma aldeia pelo facto de o Soba Satxissenga ter perdido o poder de outrora, tendo sido preso quando regressou à sua aldeia depois de ter fugido por ter recusado a entrega dos 100 homens que o Chefe de Posto lhe tinha pedido; a canção *“Muangonga”* canta a dor de alguém que lamenta não se ter despedido do Soba Muangonga que fugiu para o Congo Belga, tendo levado consigo a sua população precisamente como forma de resistir à submissão e à humilhação que iria estar sujeito por ter recusado a aceitar os tratamentos e os exames feitos às suas aldeias no âmbito das campanhas da Doença do Sono organizadas pelos Serviços de Saúde da Companhia<sup>421</sup>; a canção *“Quéchi mucanda”* (*“Não tem carta”*) alude a insistentes fugas de um homem sempre que o Chefe de Posto visitava a aldeia, uma vez que não tinha atualizada a Caderneta do Indígena; por fim, a canção *“Mbangó”* que alude a um pedido ou conselho de mulheres a um Chefe de Posto do então Congo Belga, a quem chamavam Mbangó e apelavam para que não fosse violento nas aldeias onde viviam.<sup>422</sup>

Na Concessão, num contexto caracterizado pela violência da subordinação das che-

<sup>421</sup> Os Serviços de Saúde da Diamang estavam distribuídos por Postos Administrativos (Lóvuá, Chitato, Luachimo, Cambulo, Canzar, Camissombo, Sombo, Cachimo, Luia e Capaia) e incluíam hospitais (centrais e não centrais), dispensários, dispensários-enfermarias e postos médico-sanitários (Varanda, 2006). Eram organizadas campanhas médicas de profilaxia, de vacinação, de prevenção e tratamento de doenças, de apoio à maternidade e inspeções sanitárias feitas aos trabalhadores recém-chegados ao Dundo, o que implicava uma rigorosa vigilância dos trabalhadores, das grávidas, dos latentes e das crianças (idem). Para essas práticas era necessária a realização de recenseamentos demográficos que visavam o registo da população, quantificar nascimentos e óbitos, e mapear possíveis focos de doenças com o auxílio dos postos médico-sanitários da Diamang, controlando dessa forma epidemias e assegurando uma reserva de homens aptos para integrarem os contingentes de mão-de-obra para a Companhia (Varanda, 2006: 126, 139, 157, 225).

<sup>422</sup> Coleção QUI-13, disco n° 364, faixa n°1; Coleção QUI-306, disco n° 694, faixa n°1; Coleção QUI, disco n°505, faixa n°1 – Apesar de haver registo sonoro em arquivo, o disco onde estava a canção foi eliminado da coleção devido a “defeitos de fabrico em Espanha” (UC/AD, RFM RE 3R Vol. III., 1957: 1628); Coleção QUI-213, disco n° 647, faixa n°2; Coleção QUI-281, disco n° 681, faixa n°2. ( UC/AD – RFM RE 3R, Vol. I, 1957: 489; MRFM 5R, 1954: 609; idem 3R, 1952: 695; idem 5R, 1954: 258, 512)

fias tradicionais à Companhia, os Sobas tinham igualmente de proceder a negociações com a Diamang como forma de resistir à desagregação do seu poder político e das suas comunidades, bem como essas relações de colaboração partiam da própria empresa de forma a garantir o controlo das populações. Por exemplo, a já mencionada gratificação dos Sobas colaboradores da Companhia com os mantos “mucambos” e com as fardas militares; e com dinheiro e medalhas distribuídos no dia da Festa Grande no Dundo. Também, esse “sistema de recompensas” integrava a oferta de outros presentes como viagens, máquinas de costura, colchas e candeeiros desejados pelos próprios *indígenas* enquanto bens novos e modernos (Bevilacqua, 2016: 287, 335). Assim, ao longo do tempo, e como constatou Juliana Bevilacqua, as relações entre a Companhia e os Sobas foram construídas com base tanto em violências dirigidas aos Sobas e às suas populações<sup>423</sup>, como em negociações e colaborações estratégicas úteis a ambos os agentes da situação colonial (idem: 276). Segundo Fernando Florêncio, essas performances existiram, igualmente, no restante território angolano e possibilitaram, “paradoxalmente, a salvaguarda da continuidade do modelo de organização “indígena” e do modelo de administração colonial, e a intermediação institucional entre esses dois universos, entre colonizados e colonizadores” (Florêncio, 2011: 105). Com efeito, os Sobas eram percebidos pelas suas comunidades como figuras ambíguas que tanto tutelavam o bem-estar da aldeia, como estavam ao serviço do regime colonial.

Assim, os comportamentos dos Sobas colaborantes, nomeadamente nos recrutamentos para o trabalho contratado ou visíveis nas idas frequentes ao Posto, podiam igualmente desencadear desconfianças, suspeitas ou temores no seio das suas comunidades. Nessas situações, os Sobas não eram entendidos como vítimas nem como agentes tutelares da aldeia, mas antes como agentes causadores de violência e de instabilidade na comunidade. Destaco algumas canções ilustrativas.

“*Muquiche ualamba muata*” (“O muquiche bateu no soba”) retrata o desespero da esposa de um Soba que tinha sido espancado por um membro da aldeia que foi escolhido por ele para ir ao contrato, tratando-se de um Soba violento e conflituoso

<sup>423</sup> A autora ilustra essas situações, precisamente, a partir dos registos escritos pela Missão sobre algumas canções gravadas, entre as quais a canção *Ucambulula Ngana Sanza*, porém, e como não se trata do seu objeto de estudo, tece comentários sucintos que não exploram em profundidade os conteúdos e os alcances das canções (Bevilacqua, 2016: 65-66; 91-95).

de quem a população não gostava; *“Saucoque”* fala de saudades sentidas por uma pessoa que teve de ir embora da aldeia por causa das denúncias frequentes feitas pelo Soba Saucoque a respeito de situações de contrabando; *“Mutuia txipale”* (“Vamos para contratados”) expressa a revolta da parte de dois irmãos recém-chegados à aldeia de um contrato de trabalho e que são escolhidos de novo pelo Soba para outro período de contrato, não percebendo a razão dessa atitude; *“Ana malunga”* (“Rapazes”) documenta a ameaça feita por um Sobeta a um rapaz que ficava indiferente à sua chamada em ir para o contrato, fingindo não ouvir o pedido para se juntar ao contingente de contratados; *“Nguandè ndjimbo ngucatunguè rhimbo”* (“Vou pegar no machadinho para construir a aldeia”) fala de um rapaz que lamenta o facto de ser de novo recrutado pelo Soba, pois tinha acabado de regressar, dizendo que iria construir a sua aldeia para se tornar Soba e, assim, não ter de ir ao contrato; *“Rhitenda”* e *“Máhà Rhitenda”* retratam violências cometidas pelo Soba Rhitenda nas suas aldeias, denunciando-o como autor de homicídios nos seus sobados.<sup>424</sup> O Soba Rhitenda, como já mencionado nos capítulos precedentes, foi um importante colaborador do Museu do Dundo, em particular nos trabalhos do Folclore.

Ao mesmo tempo, os Sobas que colaboravam estrategicamente com a autoridade colonial tanto podiam ser alvo de críticas como de elogios por parte da população quando estas reconheciam resultados vantajosos para a sobrevivência e integridade da própria aldeia. Um exemplo ilustrativo refere-se ao comportamento do Soberano Mwachisenge que em 1919, obrigado a render-se às autoridades coloniais, “prometeu acatar todas as ordens do governo”, tendo ficado “satisfeito com a instalação de um posto em suas terras, comprometendo-se a prestar todo o auxílio na sua construção” (Bevilacqua, 2016: 50). Essa sua colaboração com o colonizador foi alvo de apreço pela população, tal como indica a canção *“Muatxissengue”* gravada pela Missão. Na canção é referido que o Soberano participou na angariação de mão-de-obra com a “sua assistência pessoal” para a construção e reconstrução do Posto Administrativo de Saurimo, o que levou as pessoas a cantarem “que Muatxissengue estava a valorizar o posto”.<sup>425</sup>

<sup>424</sup> Coleção QUI-25, disco n° 370, faixa n°1; Coleção QUI-412, disco n° 747, faixa n°2; Coleção QUI-476, disco n° 780, faixa n°1; Coleção QUI-422, disco n° 752, faixa n° 2; Coleção QUI-524, disco n° 804, faixa n° 1; Coleção QUI-41, disco n° 415, faixa n°2; Coleção QUI-88, disco n° 440, faixa n°1. (UC/AD – RFM RE 3R, Vol. I, 1957: 525; MRFM 6R, 1955: 213, 352, 238; 451; RFM RE 3R, Vol. II, 1957: 944, 1136).

<sup>425</sup> Coleção QUI-252, disco n°666, faixa n°2. (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 400)

Salvaguardando uma diversidade de comportamentos entre Sobas, Chefes de Posto e as populações sob sua tutela, não obstante o fim da resistência contra a ocupação militar colonial portuguesa, as populações autóctones da Lunda continuaram a expressar a sua revolta perante a sua subalternização ao jugo colonial, fazendo-o, precisamente, através da música. Particularmente a canção “*Ucambulula Ngana Sanza*” continuou a ser cantada durante o período do colonialismo moderno, adaptando os seus significados a outras circunstâncias para atribuir sentido a experiências similares. Esta canção reflete sobre a década de 1950 enquanto legado de um passado recente que atravessou diferentes gerações e espaços em meio século, transformando esta canção numa espécie de “canção da comunidade” ao transmitir experiências e identificações comuns partilhadas através de uma identidade coletiva produzida e ativada pela música (Ishemo, 1995: 6, 8).

Tal acontece noutras músicas populares *bantu* da África Subsariana colonial, em que as canções se referem originariamente a passados africanos pré-coloniais, mas que continuaram a fazer sentido ser evocados no período colonial (Nketia, 1982: 97).<sup>426</sup> Trata-se do processo seletivo e socialmente engajado que caracteriza a transmissão da oratura, e concretamente em comunidades subalternizadas, descrito por James Scott da seguinte forma: “O que sobrevive e floresce dentro da cultura popular de servos, escravos e camponeses depende em grande parte do que eles decidem aceitar e transmitir” (Scott, 1990: 157). No fundo, esta canção faz parte do património coletivo *cokwe* e apela para a necessária atitude de vigilância, de insurgência e de perseverança dos Tucokwe perante a ação de subordinação dos Sobas ao poder administrativo colonial e, igualmente, remete para os efeitos perversos da regra colonial ilustrados na ação opressora levada a cabo pela própria autoridade tradicional.

---

<sup>426</sup> Nesse sentido, ressalvo também as canções que a Missão gravou sobre o tempo da escravatura, o que vem mostrar a continuidade com o tempo dos trabalhos forçados imposto pelo colonialismo moderno. Trata-se de seis canções gravadas durante a segunda campanha (em 1950, no sul do Moxico) e a quarta campanha (em 1953, no nordeste da Lunda), junto dos Cacangala, Camache e Calutchaje (CAG-19, 232/1; CAX-2, 171/2; LUX-35, 305/1), Lunda-Muatiãnvua e Bena-Nsapo (LUM-55, 520/1, LUM-65, 525/1; BEP-17, 577/1), respetivamente. Essas canções, como não pertencem à coleção QUI, não são aqui analisadas, e também por uma questão de limites de extensão de texto.

#### 4.2. “Mbuila / Nome próprio, masculino”<sup>427</sup>

Esta canção foi gravada durante a quinta campanha de 1954, no sobado de Nanjinga na região do Posto Administrativo do Lóvua, Circunscrição do Chitato, e foi-lhe atribuída a origem na aldeia do Sobeta Xambuâmbua do sobado de Namuchinda da mesma região administrativa (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 175, 177). É uma canção que acompanha a dança Ciyanda e é cantada pela solista Ndongo e por um coro de vozes de mulheres (idem: 175).<sup>428</sup> Nesta canção exploram-se as relações entre as comunidades de *indígenas* e os funcionários coloniais designados pelo aparelho colonial como cipaios e/ou capitas. Importa, em concreto, explorar as perceções locais sobre esses sujeitos e as diversas ações de resposta quer de capitas/cipaios, quer das populações que estes agentes policiavam.

*Ielé,*  
*Txiuma atanga Mbuila*  
*Culóvua aco é ielé,*  
*Txiuma atanga Mbuila,*  
*Culóvua aco é ielé,*  
*Cúria canaua*  
*Nhi acueno é,*

*Ielé,*  
*Coisa que fez Mbuila*  
*Lá no Lóvua é ielé,*  
*Coisa que fez Mbuila*  
*Lá no Lóvua é ielé,*  
*Come bem*  
*Com os companheiros é,*

CORO:-  
*Uohó,*  
*Txiuma atanga Mbuila*  
*Culóvua aco é uohó,*  
*Txiuma atanga Mbuila*  
*Culóvua aco é uohó,*  
*Ucária capema*

CORO:-  
*Sim senhor,*  
*Coisa que fez Mbuila*  
*Lá no Lóvua é sim senhor,*  
*Coisa que fez Mbuila*  
*Lá no Lóvua é sim senhor,*  
*Vai comer bem*

<sup>427</sup> Esta canção foi referida e sucintamente analisada no meu artigo: Valentim (2015a).

<sup>428</sup> Classificada na coleção QUI-186, gravada na fita magnética n.º 1 e associada ao disco n.º 634, faixa n.º1. Divulgada em Janmart *et al* (1961: 104). Ver o texto publicado da canção em <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/diamang/diamang-vFMA-1&p=109>>. Ouvir aqui: [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_1964\\_011\\_001\\_033/](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1964_011_001_033/)

*Nhi acueno é.*

*Com os companheiros é.*

*SOLISTA:-*

*Uaia,  
Txiuma atanga Mbuila  
Txiuma aringa mama,  
Txiuma atanga Mbuila é  
Txiuma aringa uohó  
Cúria canaua  
Nhi acueno é,*

*SOLISTA:-*

*Foi (verbo ir),  
Coisa que fez Mbuila,  
Coisa que praticou, minha mãe,  
Coisa que fez Mbuila  
Coisa que praticou sim senhor,  
Come bem  
Com os companheiros é,*

*CORO:-[...repete a 2ª estrofe]*

*SOLISTA:-*

*Uohó,  
Txiuma atanga Mbuila  
Culóvua aco é uohó,  
Txiuma atanga Mbuila  
Culóvua aco é uohó,  
Cúria capema  
Nhi acueno é.*

*SOLISTA:-*

*Sim senhor,  
Coisa que fez Mbuila  
Lá no Lóvua é sim senhor,  
Coisa que fez Mbuila  
Lá no Lóvua é sim senhor,  
Vai comer bem  
Com os companheiros é.*

*CORO:- [... repete a 2ª estrofe] (UC / AD, MRFM 5R, 1954: 175-176)*

A canção centra-se em Mbuila que parece ter tido um comportamento ocorrido no Lóvua e que a população não aprovou. Esse sentido de repulsa e censura é realçado pela suposta gravidade dessa ocorrência visível pela repetição excessiva do verso “*Txiума atanga Mbuila*” na terceira estrofe. Esse verso surge intercalado com “*Txiума aringa mama*” e “*Txiума aringa uohó*” onde se recorre a interjeições que revelam reprovação e provocação, esta última expressa no “*Uohó*” que a Missão traduziu para “*Sim senhor*”. Esse comportamento, supostamente agressivo, de Mbuila vem seguido de um conselho que a comunidade expressa em três versos muito semelhantes entre si: “*Cúria canaua nhi acueno*”, “*Ucária capema nhi acueno*” e “*Cúria capema nhi acueno*”.

De acordo com a história contada a Pinho Silva, a situação que deu origem a esta canção consiste num episódio que envolveu Mateus Mbuila, um *indígena* que trabalhava no Dundo como capitão no Serviço de Representação da Diamang e que, enquanto agente de segurança da Companhia, foi exercer a sua função no Posto Administrativo do Lóvua (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 176-177). Na região para onde foi destacado, Mateus Mbuila acabou por observar várias infrações cometidas nas aldeias, entre as quais o fabrico de bebidas destiladas, como a aguardente, acabando por reportar essa ocorrência. Isso gerou a repressão das pessoas envolvidas e, consequentemente, a revolta no seio da população que se voltou para Mateus Mbuila, dizendo:

*[...] é melhor ficares bem aqui e comeres bem (viveres bem) com os outros, com os companheiros. No Dundo, antes de vires para o Lóvua, assim to recomendaram. Coisa que fizeste – prender as pessoas e levá-las à autoridade – é lamentável e desgosta toda a gente. A ação que praticaste não é correcta, na nossa maneira de ver (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 177).*

Apesar de a letra da canção ser omissa em relação à “coisa que fez Mbuila” como também à sua atividade profissional, Neto Bernardo, tendo como referência as memórias do seu tio-avô que foi cipaio<sup>429</sup>, chama a atenção para o seguinte:

*São histórias que aconteceram. Só o facto de dizerem kulya kanawa, essa palavra aqui... Essa palavra já significa muita coisa. É a expressão mais base de todas que está aqui. Porquê? Porque isto pode ser um facto real e uma advertência ao mesmo tempo, ao mesmo cipaio, dizer: ‘kulya kanawa, você deve-se comportar bem com os outros e também não perder tempo’, pode ser assim. ‘Comporte-se bem com os outros porque isso [o teu trabalho] pode vir a acabar um dia... [...] O facto de tu seres cipaio, isso não significa que você não deve mais comer bem com os outros ou que não pode-se comportar bem com os outros. Deve-se comportar [bem] sempre com os outros!’ Kulya kanawa, essa é a palavra-chave nessa música. (NB, 14/08/2014, Saurimo)*

---

<sup>429</sup> NB nasceu em Saurimo, Lunda Sul, em 1982. Durante a década de 1950, o seu avô foi trabalhador nos armazéns da Diamang e o tio-avô foi cipaio. Em 2014 trabalhava como mecânico numa oficina de automóveis em Saurimo, onde residia.



A expressão “cúria canaua” – *kulya kanawa* – pode ser traduzida de forma linear como comer “bem, como convém” (*kanawa*) ou “convenientemente” (*kapema*)’ (Barbosa, 1989: 157, 418), em que o ato de comer (*kulya*) significa um ato de socialização.<sup>430</sup> Como tive oportunidade de presenciar durante o trabalho de campo, trata-se de uma expressão emblemática *cokwe* bastante usada no dia-a-dia nas Lundas. Já a expressão *ukalya kapema* (“*ucária capema*”) que surge na segunda estrofe, segundo Catele, revela um sentido mais impositivo, ou seja, “deves comer bem com os outros”, uma espécie de “mandamento”. (CJ, 15/04/2014, Lisboa) Assim, o sentido geral a retirar dessas expressões centra-se na tentativa de que Mbuila mude de comportamento no sentido de não reprimir os seus companheiros e parceiros (“*acueno*”), interagindo de forma harmoniosa e digna de acordo com as regras sociais de conduta: *kulya kanawa nyi akwenu*. Portanto, esta canção enfatiza claramente um sentido de etnicidade ao chamar a atenção para a prática de um princípio moral e fundamental que distingue a comunidade *cokwe*, funcionando como um “marcador identitário” ao sinalizar fronteiras simbólicas entre diferentes grupos e atores sociais (Stokes, 1997: 8).

Simultaneamente, como mencionou Neto, essa advertência tem em si subjacente a consciência coletiva de que todos – cipaios, capitas e restantes *indígenas* – estavam sob o jugo colonial, onde a ação repressiva de Mbuila podia ser efêmera uma vez que ele, à semelhança dos seus companheiros, estava também como subalterno ao europeu.<sup>431</sup>

---

<sup>430</sup> Na cultura *cokwe* o verbo comer pode ter vários sentidos tais como “pastar; corroer, carcomer, devorar, consumir, gastar; matar, destruir” (Barbosa, 1989: 298). Portanto, o seu significado depende do contexto em que é usado, sendo também uma metáfora que tanto pode significar dois cenários opostos: felicidade, paz, bem-estar ou infelicidade, destruição e morte. Por exemplo, segundo os meus interlocutores *cokwe*, o sentido de ‘comer’ como ‘destruir’ é usualmente aplicado quando se indica a ação de comer uma coisa à partida não comestível (papel, objetos, máquinas, etc.) ou, então, a vida de alguém, esta última bastante usada quando se refere a práticas de sortilégio onde o ato de comer é sinónimo de um homicídio.

<sup>431</sup> Ver, a este propósito, a literatura de Castro Soromenho, jornalista, escritor e ex-funcionário da Diamang durante a década de 1930. O autor explora e reflete, entre outras coisas, sobre as complexidades da identidade de cipaios e capita no contexto das relações coloniais vividas entre a população, o Estado e a Diamang, no então distrito da Lunda. Refiro-me à trilogia da qual fazem parte os livros *Terra Morta*, publicado pela primeira vez em 1949; *Viragem*, em 1957; e *Chaga*, em 1970 (Soromenho, 1988a, 1988b, 1988c). Esses livros retratam uma pletora de violências e de medos que viveram todos os que fizeram parte do sistema colonial português na Lunda, com relevo para a vida quotidiana dos colonos e funcionários coloniais, e para a brutalidade das violências cometidas sobre cipaios e capitas, e destes para com os/as restantes *indígenas*.

Dai o conselho: “Comporte-se bem com os outros porque isso [o teu trabalho] pode vir a acabar um dia...” (NB, 14/08/2014, Saurimo) Dessa forma, por um lado, esta canção remete para complexidades e tensões que caracterizavam as relações desiguais de poder entre africanos e europeus. Com efeito, as relações de poder vividas entre os próprios *indígenas* foram reconfiguradas em virtude, sobretudo, do regime colonial moderno capitalista que impôs o trabalho assalariado (forçado ou livre) aos negros africanos, que criou não só ‘trabalhadores contratados’, mas também ‘capitas’ e ‘cipaios’ (Valentim, 2015a: 85). Por outro lado, e de forma justaposta, esta canção convoca um conjunto de experiências de violências físicas, simbólicas e epistémicas que ocorreram num tempo norteado por uma vigilância extrema, ardilosa e silenciosa em que todos, mas particularmente os/as *indígenas*, eram alvo de suspeição, o que exigia diversas estratégias de controlo e de resistência. É sobre essas questões que se centram as próximas secções.

#### 4.2.1. Os capitas e os cipaio como agentes opressores

Sucintamente, o termo cipaio [*xipayi* em *ucokwe*] é um nome português dado ao homem negro, africano, que era recrutado para integrar a força policial do Governo Colonial. A palavra capita deriva da palavra *kapita* [sendo o plural *tupita*] que significa morfológicamente aquele que é dono, que possui, que tem ou adquiriu algo; que se tornou rico (Barbosa, 1989: 449). Segundo os meus interlocutores *cokwe*, esse vocábulo tem origem no contexto da escravatura e designava quem era ‘dono’ de pessoas escravizadas. Depois, serviu para designar uma espécie de capataz que tanto estava ao serviço do Soba na qualidade de executor dos seus pedidos (idem: 449), como ao serviço dos colonos, da administração colonial ou de empresas privadas.

Assim, no seio do aparelho colonial português, eram os cipaio que, acompanhados por capitas, se deslocavam a pé no terreno, cumprindo missões de recrutamento para trabalho contratado, de busca de fugitivos e de verificação de infrações perante o Estado. No decorrer dessas tarefas, cabia aos cipaio levarem ao Posto Administrativo as pessoas que os capitas denunciavam ou perseguiam para serem interrogadas, presas e castigadas pelos cipaio de acordo com o que decidia o Chefe de Posto ou o Administrador. Os capitas vigiavam, também, tarefas laborais e por isso, ao contrário dos cipaio, eram por norma recrutados na região onde exerciam as suas funções, uma vez que poderia ser útil o facto de conhecerem bem o território

assim como as línguas vernáculas, monitorizando de forma mais eficiente possíveis comportamentos subversivos.

Na Concessão, os *capitas* faziam parte da força policial da Diamang designada inicialmente como Direção do Serviço de Representação (DSR) e estruturada, a partir de 1957, como Secção de Informações e Diligências (SID). A sua função visava cumprir “duas missões principais: preventiva e repressiva” no intuito de manter “disciplinada a população da região” e toda a segurança na ZUP, “quer as pessoas, quer os bens (mais propriamente dito, os diamantes)”.<sup>432</sup> O âmbito da prevenção assentava em “duas premissas: a informação e a vigilância”, tendo sido criado o Corpo de Guardas sob a orientação de comandantes (instrutores europeus), e auxiliado por uma “rede de informadores indígenas” que complementam a “rede de informadores europeus” com vista a “[...] um melhor conhecimento de muitos aspectos da vida indígena [...]”.<sup>433</sup> A esse respeito, o então chefe da SID, o empregado Ruas, espera ter o auxílio do Conservador do museu, “Sr. Redinha, cuja colaboração sob esse aspecto nos há-de ser frequentemente útil”, como também sugere que os *capitas* e os informadores visitem com mais frequência as aldeias, “estimulando a conversa amena a que o indígena é tão propício” e “a informação espontânea”. E acrescenta: “Ao mesmo tempo [...] conseguimos com essa meia-intimidade, que o indígena nos encare com menos hostilidade, que nos olhe com mais confiança, que nos considere útil para a solução dos seus problemas”.<sup>434</sup>

Os Guardas da Concessão podiam auxiliar os *cipaios* que trabalhavam para o Governo nos Postos Administrativos situados na Concessão. Mas, sobretudo, eram os vigilantes da Companhia e atuavam nas aldeias, nas minas (onde eram conhecidos mais como *capatazes*), nas prospeções mineiras, nos campos agrícolas, nas pontes, em caminhos, em povoações, em jangadas e nos postos de fronteira que delimitavam a ZUP e onde vigiavam as circulações de pessoas entre Angola e o Congo

---

<sup>432</sup> (UC/AD, SID, cx. 32, DGL, Correspondência Sede-Dundo, 1929-1966: Informação nº2-SR-56, 23/03/1956, p.5, p. 1) No entanto, as práticas repressivas efetivas estavam a cargo dos empregados (europeus) que, devidamente providos de armas oferecidas pela Companhia para defesa individual, integram o designado Corpo Europeu de Resistência (Idem: Informação nº3-SID/57 de 22/03/1957, pp.8-9).

<sup>433</sup> Idem, p.6

<sup>434</sup> Idem, p.10

Belga, com especial atenção para as deserções.<sup>435</sup> (Fig. 36-37) Os guardas circulavam entre destacamentos que serviam os grupos das explorações mineiras, entre os quais o destacamento do Dundo, do Camissombo, de Andrada, do Luxilo, de Cas-sanguídi, de Fucaúma, do Luaco (Mussolégi), de Malúdi, de Casala, do Cossa e dos Postos de Fronteira.<sup>436</sup> Tinham também a seu cargo a vigilância das cerimónias festivas da Festa Grande no Dundo, e eram os elementos constitutivos do Grupo Coral de Trabalhadores (ou Orfeão dos Trabalhadores)<sup>437</sup>, sob a orientação de Lino Vicente e de Pinho Silva. Nesse contexto panóptico de uma monitorização extrema que tanto é visível como é marcadamente invisível por tentar ser omnipresente, o Corpo de Guardas visava, para além de uma vigilância efetiva, atuar pela intimidação ao pretender mostrar uma hegemonia do poder colonial, isto é, “criar no espírito da população a ideia verídica de que estamos atentos a tudo e de que não valerá a pena empreender proezas [...]”.<sup>438</sup>



**Figura 36 - Andrada, Capatazes da DSR. 1947**

<sup>435</sup>Idem: “Constituição e Regulamento Geral do Corpo de Guardas do Serviço de Representação”, 26/03/1957, pp.1-2

<sup>436</sup> Idem

<sup>437</sup> UC/AD, SID, cx. 15, DSR, Relatórios Mensais e Anuais, 2ºVol: RM Junho 1959

<sup>438</sup> UC/AD, SID, cx. 32, DGL, Correspondência Sede-Dundo, 1929-1966: Informação nº2-SR-56, 23/03/1956, p.5



**Figura 37** - *Um capataz vigia caminhos de passagem para o Congo [...]. 1966*

O Corpo de Guardas cumpria funções de segurança da população negra, bem como de “fiscalização da conduta de europeus para com indígenas”<sup>439</sup>, mas atuava fundamentalmente ao nível da “disciplina dos indígenas.”<sup>440</sup> Entre várias obrigações, destaco o dever de “reprimir o tráfico ilícito de diamantes, denunciando-o e dedicando toda a sua argúcia e zêlo ao impedimento de tal actividade criminosa”, “deter os indígenas que surpreender em flagrante delito”, “reprimir o contrabando”, “colher o maior número de informações possível acerca da vida indígena”, “respeitar todos os europeus”, “não abusar de bebidas alcoólicas”, “andar asseado, barbeado e uniformizado” e “reprimir o fabrico clandestino de bebidas fermentadas”, uma vez que o seu consumo poderia provocar mais indisciplina.<sup>441</sup>

---

<sup>439</sup> Idem, p.1, Anexo fls.2-3

<sup>440</sup> Idem, pp.10-11

<sup>441</sup> Idem: “Constituição e Regulamento Geral do Corpo de Guardas do Serviço de Representação”, 26/03/1957, pp.2-3

Assim, coincidindo com a atitude do capita Mbuila que consta na história da canção, a proibição da produção de bebidas destiladas integra a “repressão de actividades ilícitas” no âmbito da “disciplina de indígenas e assimilados”.<sup>442</sup> A respeito da destilação de aguardente, o professor Manuel Laranjeira Areia<sup>443</sup> recorda que a “cerveja do mato, a cerveja tradicional” sempre se produziu apesar de ser muito controlada. (MLA, 28/05/2015, Coimbra) De facto, de acordo com informações documentadas pelos SID, havia muita dificuldade em eliminar a prática do fabrico de aguardente de milho, como em travar o subsequente contrabando, uma vez que os *indígenas* compravam aguardente no Congo Belga para vender em Angola a 300% de lucro, o que levou a intensificar as gratificações aos “auxiliares indígenas” que se esforçavam em denunciar tais práticas.<sup>444</sup>

Com efeito, os/as *indígenas* percecionavam os agentes da autoridade policial como os responsáveis por muitas das indignações geradas no seio das aldeias. Para além da canção “*Mbuila*”, destaco outras canções que documentam possíveis situações de violência geradas por cipaio e/ou capitas. A canção “*Iámi mungutxiaco*” (“Eu também vou lá”) expressa o lamento de uma mãe perante a ação de um cipaio em ter perseguido e prendido o seu filho que tinha tentado fugir ao recrutamento para trabalho contratado, expressando também a sua vontade em ir atrás do seu filho; “*Halocola*” (“Já furou”) fala sobre a violação sexual de uma mulher por um cipaio; “*Capatxieca, ngutambulè cama*” (“Capatxieca (disse), recebe-me, tira-me daqui, por favor”) retrata o desespero de um homem que foi preso e agredido por um cipaio; e por fim “*Upi uámi*” (“Fealdade minha”) é uma canção de revolta face à ação de um cipaio em ter prendido dois homens pela falta de um “guia de autoridade” ou Guia de Marcha, obrigatório para quem quisesse circular entre diferentes localidades e, em especial, dentro da ZUP da Concessão, pelo que se revoltam e pedem que

<sup>442</sup> Idem: Informação nº3-SID/57, 22/03/1957, Anexo fl.2

<sup>443</sup> MLA nasceu em 1937. É professor catedrático aposentado do Departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra. Licenciado em Ciências Biológicas pela Universidade de Coimbra, em Ciências Sociais pela Universidade Livre de Bruxelas, realizou na Universidade de Coimbra a sua tese de doutoramento em Antropologia sobre os cestos de adivinhação dos Tucokwe, tendo publicado o livro *Les symboles divinatoires* em 1985. Nesse âmbito, realizou trabalho de campo no Museu do Dundo durante a década de 1970. Em 2015 residia em Coimbra. (Nota biográfica já referida anteriormente)

<sup>444</sup> UC/AD, SID, cx. 32, DSR, Relatórios Mensais da Secção Especial, 2º Vol: RM Maio 1948, RM Setembro 1949

amarrem os capitas de Capaia com lenços de bolso, ou seja, para que os mantenham sempre debaixo de olho por não serem pessoas de confiança.<sup>445</sup>

A eficácia dessa ação opressora não pode ser dissociada do uso do uniforme concebido como um dever disciplinar. Não só na Concessão como no restante território colonial angolano, essa obrigação foi para além de um simples requisito militar imposto a cipaios e capitas. A farda da ‘polícia indígena’ consistiu num símbolo eficaz no processo de subalternização ao tornar visível a submissão de todos os sujeitos negros à regra colonial. Não é por acaso que essa indumentária não foi esquecida pelo Museu Regional do Dundo, que a expõe na Sala Colonização e Resistência da Exposição Permanente “Memória Viva da Cultura da região Leste de Angola”.<sup>446</sup> (Fig. 38) Juntamente com outros símbolos da opressão colonial, esse passado de violência é evocado para celebrar a memória dos povos oprimidos da Lunda, de forma a torná-la “viva” para as novas gerações que, segundo informações do diretor, visitam o museu com frequência e muita curiosidade, aliás, como pude constatar durante esta visita. Durante a visita guiada ao museu, o professor Fonseca Sousa<sup>447</sup> descreve os “instrumentos de repressão” que

<sup>445</sup> Coleção QUI-258, disco n° 670, faixa n°1; Coleção QUI-342, disco n° 712, faixa n°2; Coleção QUI-473, disco n° 778, faixa n°2; Coleção QUI-455, disco n° 769, faixa n°1. (UC/AD – MRFM 5R, 1954: 420, 731; idem 6R, 1955: 347, 309)

<sup>446</sup> Durante o período da pós-independência, marcado pela guerra civil e pela reestruturação do país, o museu continuou a guardar o acervo e a receber visitas pontuais, mas em 2003 encerrou oficialmente as portas ao público. Reabre em 2012 como Museu Regional do Dundo com a Exposição Permanente “Memória Viva da Cultura da Região Leste de Angola”, no âmbito do programa de recuperação e de renovação do museu dirigido pelo Ministério da Cultura de Angola. Esta exposição permanente centra-se, sobretudo, no património cultural dos Tucokwe e contempla Salas expositivas organizadas pelos seguintes núcleos temáticos: “História e expansão dos povos Aruund, Tucokwe e povos aparentados”; “Arqueologia e Regime comunitário primitivo”; “Organização social”; “Habitação”; “Organização política do poder tradicional”; “Decisão política na aldeia” (com a exibição de uma *cota*); “Caça e Atividades Domésticas”; “Indústria e das Atividades Económicas”; “Siderurgia”; “Artes performativas e Atividades Lúdicas”; “Crenças religiosas e medicina tradicional”; “Ritos iniciáticos”; “Sortilégio”; “Indústria mineira”; “Usos do diamante” e “Colonização e Resistência”.

<sup>447</sup> FS nasceu na aldeia de Biúla, no município do Dala, na Lunda Sul, em 1963. Concluiu a sua licenciatura em Ciências Sociais no Brasil e desempenhou várias funções no Governo Provincial da Lunda Norte, nomeadamente no âmbito da Cultura e da Educação. Em 2014 era Professor Universitário na Universidade Lueji A’Nkonde (ULAN) no Dundo onde lecionava sobre Cultura e Língua *cokwe*, investigador no CEDES (Centro de Estudos de Desenvolvimento Social) da ULAN e Diretor Geral do Museu Regional do Dundo. Residia no Chitato, próximo do Dundo.

compõem esta ala da sala dedicada à colonização portuguesa. Destaca os mapas das divisões administrativas coloniais das Lundas e os elementos produtores de legislação colonial, tais como o Boletim Oficial de Angola e a Carta Orgânica do Império Colonial Português, e noutra vitrina consta a Caderneta do Indígena descrita como “um estatuto segregacionista”. A parede exhibe, para além da farda do cipaio, a Bandeira da Monarquia e a Bandeira da República Portuguesa. Numa mesa no centro da sala está uma réplica em miniatura do Posto Administrativo, à frente da qual está um mastro com a Bandeira de Portugal e uma “moca dos cipaio” que, tal como “a palmatória” e outros instrumentos, é símbolo de tortura e de coerção que caracterizou o passado colonial de Angola, e da Lunda em particular. (Fig. 39) (FS, 27/08/2014, Dundo)



**Figura 38** - Farda do cipaio exposta na Sala Colonização e Resistência.  
Museu Regional do Dundo, 2014.





**Figura 39** - *Posto Administrativo Colonial (Reconstituição) e Moca – Instrumento de Tortura* expostos na Sala Colonização e Resistência. Museu Regional do Dundo, 2014.

#### 4.2.2 Os capitas e os cipaiois como sujeitos subalternos

Como revelado pela canção “*Mbuila*”, os capitas e os cipaiois eram vistos como *indígenas* que serviam os interesses do colonizador. Quer dizer, como pessoas que são membros da aldeia perante a qual tinham deveres, que são subalternas às lógicas da autoridade colonial e que, em nome do sistema que as reprime, oprimem as suas próprias comunidades e não respeitam as lógicas costumeiras a que pertencem. Ao mesmo tempo, os capitas e os cipaiois, ao serem, simultaneamente, *indígenas* e membros da força policial, eram percebidos pela administração colonial como indivíduos não fiáveis e “facilmente subornados” (Furtado, 2014: 93), como também pela *Diamang*, para quem “ser indígena, é ser suspeito”<sup>448</sup>. Pelo contrário, no seio das aldeias o *indígena* não era sinónimo de subjugação, mas enquanto capita ou cipaio, e por vezes enquanto Soba, era visto,

<sup>448</sup> UC/AD, SID, cx. 32, DGL, Correspondência Sede-Dundo: Informação nº3-SID/57 de 22/03/1957, p.4

simultaneamente como sujeito opressor e subalterno. Assim, essa ambivalência que articulava identidades rivais entre si era geradora de tensões e conflito, espoletando desconfianças e mal-estar quer da parte da autoridade colonial, quer da parte das populações africanas. É o que surge claramente num excerto do livro *Viragem* de Castro Soromenho, em que o secretário António Alves se dirige para o capita Santo gritando:

*Todos os sipaios mentem. Eles mentem aos brancos do Governo e mentem aos sobas e a todos os negros. Os capitas fazem a mesma coisa. Mentem porque são ladrões e dizem aos sobas que falam em nome do chefe de posto. Andam sempre a roubar em nome do branco. É por isso que os negros pensam que há brancos que roubam.* (Soromenho, 1988b: 157)

Essas representações veiculadas quer por canções, quer pela literatura colonial, levaram à construção de um determinado senso comum que se sedimentou na oratura angolana. Mateus lembra um conto que ouvia muito aos mais-velhos no Moxico e cujo protagonista era um cipaio que, ao trair a confiança de um seu amigo, veio confirmar a desconfiança que todos, incluindo o Administrador, sentiam em relação a ele.<sup>449</sup> E recorda como a socialização com os cipaio e seus familiares estava, na verdade, alicerçada em receios partilhados um pouco entre todos e transmitidos às novas gerações:

*Os cipaio eram um grupo de indivíduos que serviam os interesses coloniais. Então faziam tudo por tudo para levar a política colonial às comunidades. E eram adversos, não é? [risos] Porque há um princípio que diz: 'Nunca podes ser amigo de cipaio'. [risos] Havia esse preconceito, ou conceito. Porque qualquer situação ele pode-te denunciar! Não vai dizer: 'Esse é meu amigo!'. Vai-te denunciar... [...] Toda a família do cipaio era conotada ao cipaio! Porque... eu conheci muitos familiares de cipaio – até meus amigos – a gente nem ia sequer em casa deles! [risos]*

<sup>449</sup> O conto narrado pelo Mateus corresponde a uma versão do conto “Em *kapita* e na esposa nada de confiar” que integra a coletânea de 300 contos recolhidos em 1990 pelo Padre Adriano Correia Barbosa na Missão Católica do Léua, próximo de Luena, na província do Moxico (Barbosa, 1990: 489-491). A história foi contada ao Padre Adriano por Enoque Samukula e, apesar de envolver um capita e não um cipaio, e ter algumas diferenças no enredo, transmite a mesma lição de moral.

*Nossos pais não deixavam. [...] Na zona onde eu vivi, ultimamente, já na periferia da sede do Luau... [no Moxico] nós vivíamos no Bairro Caleje, a escassos 2 km da sede. Havia um pequeno riacho, e do outro lado estava o Cabo – era o responsável pelos cipaiais lá na Administração. [risos] E então nós não íamos aí! Ele tinha filhos, tinha filhas... o rapaz era Adão e a menina chamava-se Eva. E eram nossos colegas na escola. E eles atravessavam o rio, vinham pra escola (a escola ficava no outro lado, onde nós estávamos), mas nós não íamos a casa deles! Eles é que vinham, ficavam connosco, no intervalo nós íamos, inclusive, pra nossa casa beber água, comíamos qualquer coisa (ginguba), e depois voltávamos para a escola, naquele período de intervalo... mas nós nunca fomos a casa deles! (MSC, 14/04/2015, Lisboa)*

A esse respeito, na coleção QUI destaco algumas canções que ilustram situações semelhantes. A canção “*Mama ia?*” (“Quem é minha mãe?”) cuja história expressa a revolta de uma mulher por estar a ser alvo de críticas e de má reputação na cidade para onde foi viver com um cipaio; e a canção “*Chicumbanguije unatumina Chausa-que*” (“Chicumbanguije mandou Chausaque”), documenta a desconfiança gerada entre os próprios cipaiais/capitas ao falar de uma transferência de um dos Guardas da Concessão, Chausaque, da região do Dundo para Luanda, e que a população da aldeia supõe que tivesse sido por causa de uma denúncia de outro colega, Chicumbanguije, comandante na Guarda e seu superior.<sup>450</sup>

Tendo como ponto de partida a canção “*Mbuila*”, Manuel Laranjeira Areia lembrou que a fraca reputação dos cipaiais podia estar, igualmente, relacionada não apenas com uma questão do exercício da repressão colonial, mas com uma questão política da sucessão do poder linhageiro. O professor lembra o que observou na aldeia Sataмбуé, perto do Dundo, numa das temporadas do seu trabalho de campo na década de 1970,

*Se o Soba que o administrativo escolhe é o mesmo que tem direito por hereditarie-  
dade na aldeia – portanto, o Soba não cai do céu; o Soba vai ser o sobrinho, o filho*

---

<sup>450</sup> Coleção QUI-457, disco nº 770, faixa nº1; Coleção QUI-15, disco nº 365, faixa nº1. (UC/AD – MRFM 6R, 1955: 313; RFM RE 3R, Vol. I, 1957: 493)

*da irmã... o sistema matrilinear – [...] ele é bem aceite. E, normalmente, o capita ou os cipaiois estão de harmonia com ele e, portanto, em geral, não querem conflitos entre o Soba e os cipaiois. Mas nalguns casos [...] o Soba era imposto pelo administrativo e o Soba tradicional era reconhecido por alguns, mas não mandava nada. Portanto, havia uma tensão entre o Soba por direito (o tradicional) e o Soba imposto pelo administrativo. Então aí havia um odioso contra o Soba [nomeado] e ele escolhia cipaiois que, normalmente, também eram muito mal vistos, até mais do que ele porque, em geral, eram os cipaiois que castigavam e davam as palmatoadas. Então como ele já era o inimigo, já punha os indivíduos ‘maus’, digamos, do ponto de vista local, para se vingarem. [...] Muitas vezes as pessoas fugiam, aldeias que desapareciam [...] ... já traduzia cisões internas. (MLA, 28/05/2015, Coimbra)*

É, precisamente, toda essa complexidade que resultou das implicações do sistema colonialista moderno no sistema costumeiro das comunidades colonizadas que alimentou a oratura *cokwe* a respeito da cautela que as pessoas teriam que ter com cipaiois e capitas. Hoje, os legados dessas situações são visíveis em diversas atitudes, como ilustra um episódio que Neto relata:

*Eu, por exemplo, tenho um exemplo vivo. Duma minha família. Ele estava para ser promovido como Administrador de uma área. Então, houve algumas pessoas dessa aldeia que disseram: ‘Olhe, este aqui, o filho de fulano de tal que foi cipaio, vocês acreditam que essa pessoa veio aqui para... para chefiar, ou seja, para ser Administrador? O que ele vai fazer?’ [...] Mas são coisas passadas... [mas] as pessoas sempre têm isso na mente. (NB, 14/08/2014, Saurimo)*

Não obstante os rumores difamatórios que possam ter sido gerados a partir da carência de fiabilidade atribuída a cipaiois e capitas, a ambivalência que representava e definia estes agentes era reconhecida e, até certo ponto, aceite e banalizada no seio das populações onde viviam. Mateus lembra que “Havia cipaiois que estavam na administração para trabalhar, mas tinha sempre o seu perfil cultural dentro de si. Não abdicava disso por nada, mantinha sempre ligado à sua cultura, tradição.” (MSC, 14/04/2015, Lisboa) Observando a farda como símbolo de poder, quer de repressão colonial, quer de diferenciação social entre os *indígenas* e sinónimo tanto de respeito como de traição, estes agentes são vistos, tanto pelos europeus como pelos africanos, como pessoas que nunca deixaram de praticar a sua cultura e, ao

mesmo tempo, de serem fiéis às suas funções como funcionários coloniais, numa gestão sensível entre a farda e a festa.<sup>451</sup>

Estes sujeitos que circulavam entre dois mundos poderiam incitar a comportamentos não só de suspeita e de reprovação, tal como na canção “*Mbuila*”, como também de elogio, dependendo, fundamentalmente, do equilíbrio difícil conseguido entre o respeito perante os valores costumeiros e o cumprir, dentro do possível, com os deveres da função colonial atribuída no Posto. A canção “*Txissengue*” mostra precisamente isso. Recolhida também na mesma campanha, a canção fala sobre o cipaio Txissengue que trabalhava no Posto Administrativo do Lóvua e que um dia “prevaricou” e o Chefe do Posto “ameaçou-o com a palmatória” e ele fugiu, sendo que nada é dito sobre a causa dessa repreensão (UC / AD, MRFM 5R, 1954: 268). Ao contrário do capita Mbuila, o cipaio Txissengue foi alvo de elogios pela comunidade, porque se distinguia dos restantes cipaio, uma vez que era uma pessoa “que se dá bem com todos, que é desejada na aldeia” porque “trata dos doentes, vai ao adivinhador saber o que eles têm e depois lhes arranja os remédios, enfim, uma pessoa muito estimada” (idem). Ao mesmo tempo, “todos o consideravam e viam a maneira acolhedora como o chefe [do Posto] o tratava, chegando alguns a dizer que o tratava como irmão” (idem). Portanto, Txissengue era um cipaio louvado por todos, porque tanto respeitava as lógicas culturais costumeiras como conseguia cumprir com as suas obrigações no Posto, sendo que quando foi castigado pelo Chefe de Posto e fugiu terá dado origem a esta canção como sinal de um estranhamento e reprovação pública face a esse castigo, ao qual o próprio cipaio terá resistido através da fuga.<sup>452</sup>

Estas narrativas musicais da vida colonial, e como tão bem retrata a canção “*Mbuila*”, mostram que a música servia aos / às *indígenas* como instrumento de ad-

<sup>451</sup> A noção dessa articulação entre a manutenção do “perfil cultural” e o cumprir dos deveres coloniais surge claramente na canção “*Txitacula, txina nvula*” (“*Txitacula*, foge da chuva”), Coleção QUI-142, disco nº518, 2ª cantiga. Entre as várias situações a que alude a canção, saliento a história do cipaio Matemba, “corpulento, disciplinado e zeloso dos seus deveres” em funções no Posto Administrativo de Caximo, “mas quando ouvia um batuque, mesmo que fosse longe” sentia uma “força aliciante” que o puxava como a “corrente do rio que arrasta lentamente” para dançar (UC / AD, RFM RE 3R Vol. III, 1957: 1693). Na festa, “tirava a sua farda e vestia-se com um pano [...] e dançava com entusiasmo, esquecido de tudo e de todos, para depois vestir de novo a farda e voltar a ser o mesmo soldado íntegro de sempre” (idem).

<sup>452</sup> Coleção QUI-217, disco nº 649, faixa nº2. (UC / AD, MRFM 5R, 1954: 265)

vertência e punição. A esse respeito, menciono um episódio dramático ocorrido em 1945 e que está associado às ações de vigilância laboral feitas pelos capitas da Companhia. Ilustra a eficácia simbólica destas canções populares ao atuarem como ferramentas, simultaneamente, de resistência e de regulação através, precisamente, da ironia e do humor, derivando em situações de desespero absoluto da parte de quem se sente visado. Refiro-me ao trabalhador contratado Chico Caquesse, suspeito de participar no tráfico e roubo de diamantes, e por isso mesmo alvo de estreita vigilância a cargo de capitas e de dois ‘informantes indígenas’ ou “agentes secretos” infiltrados na mina.<sup>453</sup> Porém, essa vigilância, iniciada em abril, viria a terminar a meados do mês de outubro por razões que parecem contemplar atritos entre Chico e um capita, e que surgem descritas em tom de escárnio pelo empregado Fernando Rego:

*Este indígena [...] que vinha desempenhando as funções, por assim dizer, de comediante permanente, esperto e dissimulado, [...], pôs subitamente termo à vida a 15 do corrente, enforcando-se numa árvore, perto de sua casa, na aldeia de contratados da mina Icongula. O móbil do seu acto desesperado, segundo se averiguou, foi o seu amor próprio profundamente afectado pelos cantares dos seus companheiros, num batuque, em que CAQUESSE era posto ao ridículo, sob instigação de um seu inimigo de nome PAULO, capita da SPAMOI.*<sup>454</sup>

Não há dúvida de que as canções populares assumiram um papel político e performativo no ato de expor, publicamente, a identidade de pessoas que se deseja respeitar ou repudiar. Dessa forma, e mesmo desconhecendo as canções que foram cantadas e os motivos concretos que levaram ao suicídio de Chico Caquesse, as canções foram ferramentas sociais de inclusão e de exclusão de indivíduos de um grupo, bem como de produção de reflexividade.<sup>455</sup> Por isso, de acordo com Catele, precisamente para proteger a privacidade de algumas pessoas, as canções popula-

<sup>453</sup> UC/AD, SID, cx. 15, DSR, Relatórios Mensais da Secção Especial, 1ºVol: RM Abril, p. 1, 01/05/1945; RM Agosto, p.2, 04/09/1945

<sup>454</sup> Idem: RM Outubro, p.2, 03/11/1945

<sup>455</sup> Castro Soromenho, no livro *Terra Morta*, documenta o efeito reflexivo das canções, tanto das canções de crítica dirigidas a cipaios e a capitas, como também das canções que tinham um efeito perturbador nos funcionários coloniais que, por isso, chegavam a proibir o canto nas vilas onde estavam os Postos Administrativos (Soromenho, 1988a: 49-50).

res podem não identificar propositamente as personagens de quem falam ou para quem estão a transmitir a mensagem, encobrindo a verdadeira identidade da pessoa através do uso do nome genérico Samaringa que tem o sentido de ‘fulano’ ou ‘sicrano’. (CJ, 15/04/2015, Lisboa)

Outras situações de extrema violência associadas à ambiguidade e à ambivalência da identidade dos cipaios/capitas podiam, também, ocorrer no seio familiar. A esse respeito, saliento a canção “*Mbuango quéchi uoma*” (“Mbuango não tem medo”) gravada também no Lóvuá. Esta canção expressa a inquietação de uma mulher chamada Cazomba que está preocupada com o seu irmão, o Sobeta Xatximbare, que ao se recusar fornecer o número de homens pedido pelo Chefe do Posto foi agredido pelo capita Mbuango, marido de Cazomba. A população dizia que Mbuango não receava impor a ordem na aldeia, não tendo medo do perigo, e Cazomba lembrava insistentemente o seu irmão, o Sobeta, de que ele deveria ter obedecido à ordem do Chefe de Posto, ao mesmo tempo que tentava apaziguar a discussão entre os cunhados. Quer dizer, o sofrimento dessa mulher exprime as implicações que as relações de poder coloniais tiveram no seio das relações intersubjetivas e de parentesco na sua família, criando conflitos entre o seu marido e o seu irmão.<sup>456</sup>

Da mesma forma, essas repercussões nas vidas destes trabalhadores podiam deixar mágoas por serem entendidas, pelos próprios cipaios/capitas e familiares, como injustas. Domingos Cutwnga lembra alguns dos momentos mais difíceis do seu pai que, entre as décadas de 1950 e 1960, foi cipaio em Cacolo, na região de Saurimo. (DC, 1/09/2014, Saurimo) Essa memória veio a propósito de quando Domingos ouviu a canção chamada “*Muaca ueza indele*” (“No ano em que vieram os brancos”), e que foi gravada pela Missão com *ndjimba*<sup>457</sup> e apenas com dois versos que se repetem num diálogo entre o solista Sacamueca que ‘lança’ a frase “*Muaca ueza indele*”

<sup>456</sup> Coleção QUI-347, disco n.º 715, faixa n.º 1. (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 745)

<sup>457</sup> *Ndjimba* (marimba) é um xilofone da família dos idiofones muito popular entre os Alunda e os Tucokwe (Janmart *et al*, 1967: 31). As melodias tocadas em *ndjimba* são muito semelhantes às tocadas com *cisanji*, sendo que ambos os instrumentos apresentam também analogias na construção a nível do uso das cabaças como caixa-de-ressonância e da correspondência entre as teclas, apesar de nas primeiras serem em madeira e nas segundas em metal (Redinha, 1988: 131, 134). Por isso, as canções tocadas em *ndjimba* também costumam ser tocadas com *cisanji* e integrar o contexto destas últimas, e que são os serões, depois de jantar, em que a família se reúne à volta da fogueira.

e o coro masculino que responde dizendo “*Tutxócuè iatxina*”, ou seja, “No ano em que vieram os brancos, os quiocos fugiram” (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 175-179).<sup>458</sup> Como tão bem explica Mateus, esta canção celebra um ato de resistência dos Tucokwe ao domínio português:

*Quer dizer, é uma espécie de mensagem pra anunciar que os que estavam, os donos, os que estavam naquele espaço territorial antes dos brancos chegarem eram os Cokwe. Mas mal foram invadidos pelos brancos, esses Cokwe fugiram, quer dizer, abandonaram o espaço que ocuparam. E então, é uma mensagem de alerta, ou de aviso, para que as pessoas pudessem compreender que os espaços onde estavam os brancos eram, inicialmente, dos Cokwe. (MSC, 14/07/2015, Lisboa)*

Esta canção lembrou a Domingos o seu pai, Sacaripa Muassunhengue, e os serões (*kuxikama*) que reuniam a sua família à volta de uma fogueira, onde eram partilhadas experiências à medida que contavam provérbios, contos e cantavam canções, precisamente, tocadas com *cisanji* ou *ndjimba*. Lembrou o seguinte:

*O meu pai cantava esta música. [...] Nos contava a vida como ele viveu naquele tempo... [...] E quando passou à reforma, assim que ele começou a recordar. Começou a recordar, cantava no convívio familiar, e nos contava muita história!... Acerca do trabalho de contratado. [...] Muitas das vezes ele era maltratado, assim que chegasse no bairro, a população num determinado bairro, quando viam ele a chegar, pensavam: ‘Esse é o aliado dos portugueses, por isso mesmo não podemos dar chance de estar aqui no bairro a conviver bem connosco.’ Por isso, fazia o trabalho, recebia as pessoa que estavam preparadas para o contratado e tinha de sair imediatamente [risos] daquela povoação porque sim, era apontado, era apontado o dedo, porque ele está ao lado dos colonialista, esse elemento... (DC, 1/09/2014, Saurimo)*

Este testemunho, para lá de ajudar a perceber o alcance e o lugar da música e da oratura na gestão e na transmissão das experiências e das memórias, oferece informação sobre uma espécie de dupla subalternidade dos cipaios. Quer dizer, os cipaios estavam sujeitos não só a repressões da parte dos seus chefes caso não fizessem cumprir a regra colonial, como também sujeitos à reprovação e à humilhação por parte da comunidade onde viviam. Em verdade, e como já se mostrou atrás, os cipaios/ca-

<sup>458</sup> Coleção QUI-397, disco nº740, faixa nº1.



pitais podiam não estar contra os valores e as liberdades dos/as *indígenas*, apesar de terem de cumprir as ordens dos ‘brancos’, por várias razões. Por exemplo, pelo desejo de poderem usufruir de vantagens de um trabalho assalariado livre (não forçado) e de o desempenharem de forma profissional, garantindo a sua segurança e o bem-estar da sua família. Igualmente, o facto de Sacaripa, o pai de Domingos, cantar uma cantiga que recordava a invasão das terras pelos europeus pode ser sintomático dessa posição ambígua.

Esta violência simbólica e psicológica em relação aos cipaios é, igualmente, recordada como algo que afetou os capitais da Companhia e os seus familiares. É o caso do professor João Manassa<sup>459</sup>, cujo pai era Cabo no Corpo de Guardas da Concessão<sup>460</sup>. Foi no seu gabinete, no Palácio do Governo em Saurimo, que, generosamente, partilhou comigo esse pedaço da sua história de vida. Começa por me dizer que saiu da sua aldeia, situada próximo de Andrada [atual Nzaji, Lunda Norte], aos 14 anos quando completou a 4ª classe, em 1971, tendo vindo para Saurimo. Porque, nas suas palavras, “durante a minha formação até à quarta classe, eu era um estudante negro de quadro de honra! [...] Um estudante brilhante, inteligente! Mas isso não valia para nada, para a Diamang!” (JM, 13/08/2014, Saurimo)

Como lembra, se continuasse a viver na Concessão, e sendo um *indígena* “da região”, teria de trabalhar desde muito cedo na Companhia porque “a Diamang era o maior empregador da região”, o que o impossibilitaria de estudar para lá da quarta classe. No entanto, como bom aluno que era e como filho de um trabalhador ‘diferenciado’, perguntei se não poderia ter ido para o Liceu no Dundo continuar os estudos. Nesse momento, num tom efusivo, confessa o seguinte: “Eu

---

<sup>459</sup> JM nasceu no município do Cambulo, Lunda Norte, em 1957. O seu pai foi trabalhador na SID, entre as décadas de 1960 e 1970. É historiador, professor e político. Em 2014 era Professor Universitário na Universidade Lueji A'Nkonde (ULAN) no campus de Saurimo, e Vice-Governador para o Sector Político e Social da Província da Lunda Sul, em Saurimo, onde residia.

<sup>460</sup> Na escala hierárquica do Corpo de Guardas, as categorias de Cabo e de Cabo Principal estavam acima da categoria de Guarda e logo abaixo da de Comandante, que era europeu. A promoção a Cabo exigia ao *indígena* “saber ler, escrever e falar português”, podendo ser “assimilado”, e implicava competências para poder reprimir outros guardas seus subalternos. (UC/AD, SID, cx. 32, DGL, Correspondência Sede-Dundo, 1929-1966: “Constituição e Regulamento Geral do Corpo de Guardas do Serviço de Representação”, 26/03/1957, pp. 5-6, 10)

não gostava da Diamang! [...] Se já estudou as características do sistema do *apartheid* – discriminação racial na África do Sul – era o que a Diamang aplicava! Na zona da Diamang! Aí tudo estava dividido: pretos e branco.<sup>461</sup> [...] Eu fugi... [...] Eu saí de madrugada com um amigo, entrei num carro, até aqui!” (JM, 13/08/2014, Saurimo)

Portanto, João Manassa fugiu do racismo institucional que caracterizava a Diamang, isto é, que regulava a vivência entre europeus e africanos na área da Concessão na Lunda. Como sintetiza, “Em termos políticos, eu não tinha nada de questão política... não percebia. Mas o tratamento é que... não entrava no meu coração.” Depois de me falar sobre o seu percurso académico e político até hoje – tendo passado pela docência no período da ‘recuperação’ a seguir à pós-independência em Saurimo (em que ficaram sem quadros de professores), depois pelo MPLA, até à formação académica em Luanda e Cuba – voltamos a conversar sobre o seu passado colonial vivido na Diamang. Perante a minha insistência em perceber com maior detalhe as razões da fuga, João Manassa revela outras questões que terão estado na origem dessa sua decisão.

O seu pai, Abreu Sachawana Sapassa, trabalhava na vigilância das aldeias e das minas. Com mágoa e com orgulho recorda uma situação específica de extrema subalternidade que viveu, juntamente com a sua família, relacionada não apenas com a violência racial da Companhia, mas, sobretudo, com o seu pai. Nas suas palavras, “a razão principal é que eu, um dia desses, na localidade de Cassanguídi, nós tivemos uma briga na escola, eu e os meus colegas. Tem um colega de cor branca, um colega de carteira! 1º ano. [...] E lhe bati. Então ele foi queixar ao pai.” Como consequência desse episódio, João conta que o pai desse seu colega veio à escola e que lhe bateu. Por sua vez, os seus irmãos reagiram contra o sucedido e foram ter ao local de trabalho desse senhor, chefe de carpintaria, para obter

---

<sup>461</sup> João Manassa refere-se à divisão racista que a Companhia estabeleceu ao nível da conceção diferenciada de espaços. Para além das escolas, salientam-se os Hospitais-Dispensários e as maternidades para Brancos e para Indígenas; assim como o Cemitério Indígena e o Cemitério para Europeus (Porto, 2009: 211: 343). Sensivelmente a partir de 1960, e intensificado a partir de 1961 com a abolição legal do Estatuto do Indigenato, as Escolas Primárias e de Admissão aos Liceus situadas nos centros urbanos da Concessão e o Liceu no Dundo passam a admitir crianças negras filhas de ‘trabalhadores diferenciados’ ou ‘assimilados’ / ‘evoluídos’ da Companhia, continuando a existir as Escolas do Indígena nas aldeias destinadas aos então designados “nativos” (idem: 524-525).

explicações. Todavia, ou como seria de esperar, essa situação não ficou por aí:

*Três hora depois, três hora depois, estava a PIDE na nossa casa. [...] Aí começou o processo de investigação: se essa atitude do meu pai, da família, tinha alguma conotação política. [...] Bom, fomos transferidos, acabou. [...] Depois da investigação, o diretor da PIDE apareceu, investigação e etc. Aí mesmo o pai já ficou... trabalhar... decisão: vai pra ponte. Pra ponte que vai pra fronteira com o Congo. Então isolaram o pai lá e nós ficamos na aldeia. [...] Foi pra Cassanguídi trazer a transferência, e eu, e os filhos... continuámos a estudar já em Andrada. Mas isolaram o pai, para a ponte, sozinho. Depois da ponte para uma outra ponte! Quer dizer, sanção: não podia ficar próximo dos filhos. Não podia ficar a beneficiar da vila. Então o castigo era só nas ponte, guardar as pontes, no mato. [...] Foram mais ou menos 2 anos. E eu fiquei a estudar, quando voltou, já me encontrou... eu já estava na 4ª classe... e terminei a 4ª classe e fugi à Diamang. (JM, 13/08/2014, Saurimo)*

Tendo em conta a complexidade desses contextos coloniais onde emergiu a canção “Mbuila”, esta canção parece ser o resultado de uma série de contradições e ambiguidades que caracterizam o próprio sistema colonial. Não só expressa a noção coletiva de processos coloniais de subalternização que oprimiam tanto as aldeias como os próprios funcionários *indígenas* que as policiavam<sup>462</sup>, como também a esperança que o sentido de entreajuda e de etnicidade pudessem superar essas violências. Dessa forma, a canção funciona como uma ferramenta de manutenção de identidade cultural e étnica, de capacitação política e de regulação social que dá voz a um protesto e deixa um ensinamento: para que esses agentes, a quem lembra que pertencem à comunidade negra oprimida pelo sistema colonial, nunca esqueçam a importância dos valores costumeiros de amizade e de boa convivência da cultura *cokwe* à qual pertencem, pois, ao contrário do cargo colonial que desempenham, tem raízes e não é efémera.

<sup>462</sup> Na Companhia, cada capita tinha que cumprir um conjunto de deveres que, em caso de infração, poderiam derivar em penas que podiam ir de uma “repreensão simples” à “expulsão”, passando pela situação de “guardas de castigo” (o que parece ter ocorrido com o pai de João Manassa) e pela “perda de gratificação” e “suspensão de actividade e vencimento”. (UC/AD, SID, cx. 32, DGL, Correspondência Sede-Dundo, 1929-1966: “Constituição e Regulamento Geral do Corpo de Guardas do Serviço de Representação”, 26/03/1957, pp.3-4)

### 4.3. “Txipalè mu Congomonje / Contrato no Congomonje”<sup>463</sup>

Esta canção foi registada durante a sexta campanha de recolha na área do Posto Administrativo de Camissombo, Circunscção do Chitato, em 1955, gravada no sobado de Satanda (UC / AD, MRFM 6R, 1955: 186). É uma canção que acompanha a dança Ciyanda, interpretada pela solista Cuindama e por um coro composto por mulheres (idem).<sup>464</sup> Nesta canção analisam-se experiências relacionadas com o recrutamento coercivo para as minas da Companhia. Em particular, a atenção centra-se em algumas das violências desse processo e nas possíveis ações de resposta.

*Mama uó mama é,  
Mama uó mama é,  
Mama uó mama é hé,  
Mama,  
Txipalè mu Congomonje,  
Samaranga  
Canda urianga curia,  
Mama uó mama é,  
Mama,  
Jinacangana,*

**CORO:**  
*Amama uó mama é,  
Amama uó mama é hé,- Bis  
Mama,  
Txipalè mu Congomonje,  
Lunga rhiámi*

*Minha mãe uó minha mãe é,  
Minha mãe uó minha mãe é,  
Minha mãe uó minha mãe é hé,  
Minha mãe,  
Contrato no Congomonje,  
Samaranga  
Não te adiantes a chorar,  
Minha mãe uó minha mãe é,  
Minha mãe,  
Estamos a sofrer,*

**CORO:**  
*Mães uó minha mãe é,  
Mães uó minha mãe é,- Bis  
Minha mãe,  
Contrato no Congomonje,  
Meu homem*

<sup>463</sup> À semelhança da canção anterior, esta canção foi referida e sucintamente analisada no meu artigo: Valentim (2015a).

<sup>464</sup> Classificada na coleção QUI-401, gravada na fita magnética n° 7, correspondente à faixa n° 1 do disco n° 742. Divulgada em Janmart *et al* (1967: 131). Ver o texto publicado da canção em <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/diamang/diamang-vFMA-2&p=134>>.

*Canda urianga curia  
Amama uó mama é hé,  
Mama.*

*Não te adiantes a chorar,  
Mães uó minha mãe é hé  
Minha mãe.*

*Na gravação, o texto acima é cantado três vezes [...].  
(UC / AD, MRFM 6R, 1955: 186)*

A canção transmite um lamento e um desabafo sobre uma situação relacionada com um contrato de trabalho e que provocou uma tristeza profunda. Ao mesmo tempo, uma mulher aconselha o seu marido: “*Lunga rhiámi canda urianga curia*”, traduzido pela Missão para “Meu homem, não te adiantes a chorar”. Recorrendo às interjeições “*mama*”, é expresso um grito de aflição, ao mesmo tempo que se transmitem sentimentos de aversão perante a situação de um contrato de trabalho para as minas de Congomonje.

Segundo Pinho Silva, esta canção tem origem no sudoeste da Lunda, pois terá sido “ouvida pela solista a um grupo de contratados de Cacolo em trânsito”, isto é, a homens recrutados próximo de Saurimo e que tinham atravessado a região do Camissombo em direção ao Dundo (UC / AD, MRFM 6R, 1955: 187). A respeito da história, Pinho Silva indica apenas que um dos homens “[...], sabendo que ia para Congomonje, estava aborrecido. A mulher dizia-lhe para não chorar antes de tempo; que visse primeiro como aquilo era, pois podia ser melhor do que diziam” (idem). Na verdade, esta canção dá voz ao sofrimento de um casal causado por deslocções forçadas, neste caso para a mina Congomonje da Diamang, então situada no agrupamento mineiro da vila de Cassanguídi. É retratada a dor de Samaringa<sup>465</sup> e da sua esposa, que o tenta consolar.

---

<sup>465</sup> Como referido a propósito da canção “*Mbuila*”, “*Samaringa*” expressa, entre outras coisas, a ideia de ‘fulano’ e é usada nas canções sempre que se quer omitir a verdadeira identidade da pessoa envolvida na história que deu origem à canção. Complementar a esta informação é o que indica Pinho Silva, informando que se trata de um nome que se dá a alguém que não se conhece o nome (o tal fulano); como também é um nome usado para indicar um homem que trabalha, ou ainda o nome pelo qual as esposas se referem comumente aos seus maridos (UC / AD, MRFM 6R, 1955: 187).

O trabalho colonial a que os/as *indígenas* estavam sujeitos/as é, tal como a canção indica, designado entre as comunidades angolanas do leste, como “txipalè” – *cipale*. O termo “txipalè” [*cipale*] surgiu logo no início da pesquisa em Angola. Esta palavra era desconhecida dos portugueses com quem conversei e, apesar de constar das letras de algumas das canções em arquivo, não lhe tinha dado relevo, porque não conhecia os seus sentidos e alcances. No dicionário de *Cokwe-Português* do Padre Adriano Correia Barbosa, a palavra significa, entre outras coisas, “contrato colectivo de trabalho” (Barbosa, 1989: 405).<sup>466</sup>

Para os ex-empregados e seus familiares com quem conversei, o trabalho contratado era uma realidade que pareciam desconhecer, uma vez que as minas ficavam afastadas dos centros urbanos onde viviam. Porém, acreditavam que os trabalhadores contratados viriam de fora do Distrito da Lunda. Por exemplo, para Bernardo Reis, geólogo de minas na Companhia e o último Diretor Geral da Companhia<sup>467</sup>, os contratados não eram “os nossos quiocos” porque “o quioco era um povo preguiçoso e que gostava muito de folclore”. Portanto, “iam buscar os trabalhadores longe.” E acrescenta: “Nós tratávamos o negro muito bem [...], não havia trabalho forçado, mas era trabalho duro. [...] Sentiam-se lá bem”. Falando a partir da sua experiência, Bernardo Reis confessa que “não havia discriminação”, frisando que os “pretos tinham muita estima” por si, evidente na forma como o chamavam: “o pai dos pretos”. (BR, 12/04/2016, Braga)

---

<sup>466</sup> Designado como *shibalo* nos estudos contemporâneos feitos sobre Angola colonial, é a expressão *cipale* que surge nos relatórios etnográficos dos serviços culturais do Museu do Dundo (então escrita como *txipalè* ou *txipalè*). Também durante o trabalho de campo nas Lundas foi esse o termo que ouvi, e cuja pronúncia depende da região: na Lunda Sul ele aparece principalmente como *cipale*, mas no extremo nordeste da Lunda Norte aparece como *cibale*, o que pode ter explicação no facto de nesta região a língua *cokwe* ter maior influência das línguas dos povos vizinhos Alunda, Luba e Benamai, criando variações nas letras <p> e <b> (Jeremias, 2015: 24).

<sup>467</sup> BR nasceu em 1934. Licenciado em biologia e especializado em geofísica, foi para Angola em 1960, tendo trabalhado na Companhia como geólogo nas prospeções das explorações diamantíferas. Foi Diretor Geral da Companhia, no Dundo, entre 1974 e 1977, ano em que regressa a Portugal. Em 2016 residia em Braga onde desempenhava as funções de Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Braga e gestor do Património Cultural da União das Misericórdias Portuguesas.

Salvaguardando a existência de diferentes comportamentos de europeus para com os africanos, bem como as atitudes contraditórias aí presentes<sup>468</sup>, no fundo, o “quioco” da Lunda seria o homem que os portugueses tratavam com paternalismo: um homem que dançava e cantava, e que, apesar de não gostar de trabalhar, servia nas casas dos empregados como criado. De forma contrastante, esta canção, como as outras analisadas neste capítulo, criou memórias que ajudam a desmistificar e a desconstruir as representações do trabalhador contratado, criadas pelos colonos por desconhecimento, quiçá por má-consciência ou em consequência da própria folclorização da cultura *cokwe* que os europeus vivenciavam nos centros urbanos, a partir do Museu do Dundo.

Na verdade, o recrutamento de trabalhadores contratados para as minas da Companhia contemplou, para lá da Lunda, os Distritos de Malange (região do Songo), Moxico (Cleveland, 2008: 44-45), Huambo (região de Bailundo) e Bié até sensivelmente meados da década de 1960 (Varanda, 2006: 196). Também, até sensivelmente ao ano de 1953, a empresa recorreu a imigrantes cabo-verdianos (Porto, 2009: 510-511). No entanto, os trabalhadores contratados, designados como ‘de fora da região’, isto é, oriundos de zonas afastadas da região mineira concentrada a nordeste, eram recrutados, principalmente, a partir do sul, sudoeste e noroeste da Lunda (Cleveland, 2008). Relembro que a Diamang solicitava grupos de centenas de homens fortes e saudáveis às autoridades coloniais da Circunscrição ou do Posto Administrativo e, por sua vez, esses funcionários coloniais exigiam alguns homens de cada aldeia aos Sobas.<sup>469</sup>

<sup>468</sup> Essa espécie de alcunha de “pai dos pretos” faz jus ao facto, que me relata, de levar sempre consigo sandes para os auxiliares e os carregadores que o acompanhavam nas prospeções geológicas nas minas, como também corrobora a recordação de Manuel Mussumari, ex-trabalhador na Companhia, que me falou de Bernardo Reis como “uma boa pessoa” por não ter sido “racista” e agressivo como outros funcionários (empregados) da Diamang, e para quem fez questão de enviar, por mim, um abraço. (MM, 10/08/2014, Luçapa)

<sup>469</sup> A colaboração com os Chefes de Posto viria a terminar oficialmente em finais de 1961 dada a revisão da legislação laboral pelo Código de Trabalho Rural motivada pela abolição do Estatuto do Indigenato, segundo a qual o trabalho forçado passou a designar-se de “trabalho contratado voluntário” (Cruz, 2005: 265-266). Para colmatar essa dificuldade, a Diamang continua com o mesmo regime de contratação obrigatória, mas através de “escritórios de recrutamento” que instala nas Circunscrições onde efetua os recrutamentos, e recorre a “angariadores” para abordarem diretamente os Sobas, aliás, uma prática usada também pelo Estado colonial. (UC/AD, MOI, Pasta 86B, 6a: “Esboço do plano de trabalhos apresentado a Sua Excelência o Governador da Lunda”, 13/10/1961; “Instalação de escritórios de recrutamento, Nota de informação n° 2, 21/10/1961)

Essa tarefa incumbida aos Sobas implicava a seleção dos homens aptos fisicamente, nomeadamente aqueles que os Sobas queriam afastar da aldeia por várias razões, ou que ainda não tinham cumprido nenhum período de contrato. Como mencionado a partir da canção “*Ucambulula Ngana Sanza*”, o processo do recrutamento implicava uma prática seletiva e punitiva que poderia levar a protestos por parte das comunidades, ou serem os próprios Sobas alvo de punição, sobretudo quando recusassem enviar os seus próprios filhos (Cleveland, 2008: 47). Depois, o contingente de homens, acompanhado pelas esposas e filhos que os quisessem e/ou pudessem acompanhar, seguia para o Dundo escoltado pelos cipaiais e capitas, descolando-se a pé da aldeia até ao Posto-sede da Circunscrição e, a partir de 1948, de camião,



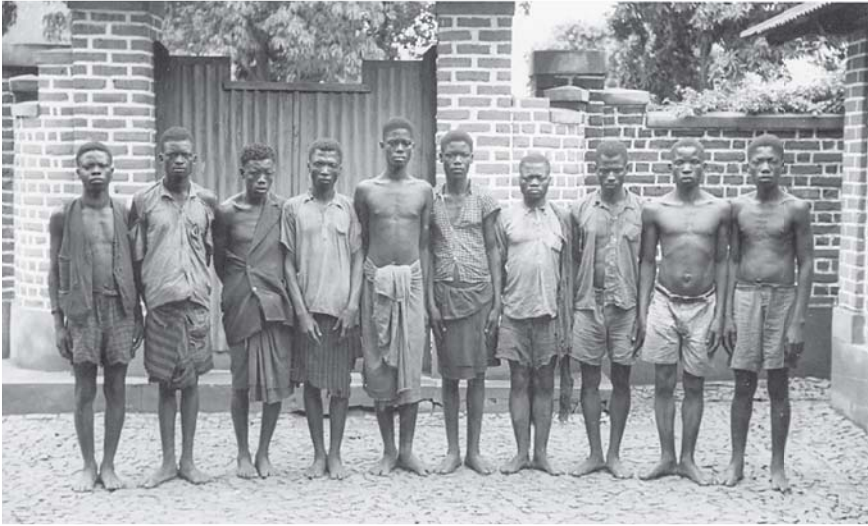
**Figura 40** - S/L [Camiões para o transporte de trabalhadores contratados] 1948

introduzido pela Companhia como forma de prevenir e diminuir as crescentes tentativas de fuga (idem). Como recorda o comerciante Luís Baeta<sup>470</sup> de ter visto em

<sup>470</sup> LB nasceu em 1945 na Lousã, Coimbra. Veio com os seus pais para Angola em 1954, tinha 9 anos, tendo vivido no sul da Lunda, até à data, como comerciante e caçador. Foi o responsável pelo abastecimento de carne de caça para a Diamang. Em 2014 residia em Muriége, município de Muconda, Lunda Sul. (Nota biográfica já referida anteriormente)

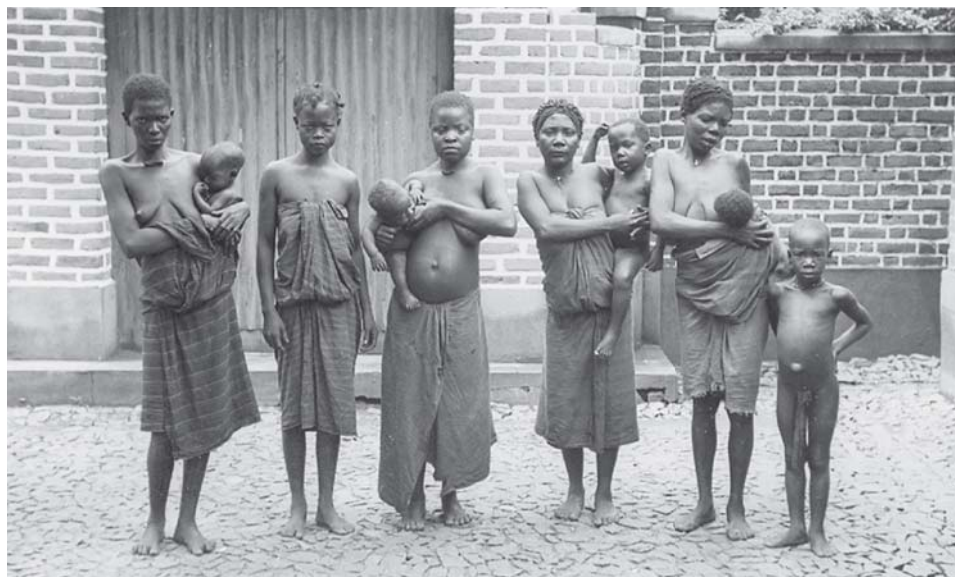


Muriége, atual município de Muconda, a cerca de 100 km de Saurimo: “Os carros que vinham levar e trazer essas pessoas eram uns camiões Ford, [...] 4 ou 5 camiões [...]. Tinham uns bancos em cima, com umas lonas, e eles metiam as pessoas lá dentro e levavam.” (LB, 15/08/2014, Muriége) (Fig. 40).



**Figura 41** - Um grupo de trabalhadores contratados à chegada ao Dundo. 1949

No final dessa longa viagem, que podia levar meses, a mão-de-obra que conseguia chegar ao Dundo, isto é, que não fugia ou que sobrevivia à viagem, estava bastante fragilizada física e psicologicamente (Cleveland, 2008: 67). Era nesse momento que os homens eram alvo de rigorosos exames médicos a cargo das inspeções do Serviço de Saúde da Diamang que, ao longo de cerca de um mês, selecionava os homens saudáveis e aptos fisicamente para o trabalho nas minas (Varanda, 2006: 225; Cleveland, 2008: 74, 79). Os homens considerados “rejeitados” eram repatriados, em camiões, para regressarem às suas aldeias de origem (Cleveland, 2008: 77, 78-79). O contingente de mão-de-obra selecionado permanecia no Centro de Trânsito do Dundo até seguir viagem pelo próprio pé até aos aldeamentos mineiros construídos pela Companhia nas proximidades das minas (idem: 79). Durante esse período de espera, os homens e as suas esposas estavam obrigados a cumprir as tarefas laborais que fossem prementes realizar no Dundo ou nas imediações da cidade (idem: 80). (Fig. 41-42)



**Figura 42** - Família dos *trabalhadores contratados* à chegada ao Dundo. 1949

O contrato, que juridicamente deveria ser cumprido pelo menos uma vez, durava entre 6 a 18 meses, mas os trabalhadores podiam trabalhar até 24 meses ou mais, repetindo períodos de contrato por vontade própria ou por coerção (Cleveland, 2008: 52, 230-231). É importante realçar que o trabalho contratado para as minas das Companhia implicava, na sua maioria, uma migração forçada de homens. Isso pressupunha poderem perder a vida durante o trajeto, separações conjugais, familiares e infidelidades (nos casos em que não levassem consigo a sua esposa e filhos), saudades daqueles e daquelas que deixavam na aldeia e ansiedades perante as novas vivências nas minas e nos centros urbanos. A respeito dessas situações, também comuns na então colónia belga vizinha, Johannes Fabian salientou o facto de terem sido retratadas, igualmente, através das canções de origem *swahili* cantadas na década de 1940 por trabalhadores contratados na região do Katanga, no então Congo Belga (Fabian, 1978). Essas canções, gravadas pela administração colonial belga entre décadas de 1940 e 1950, apontam para a persistência da temática do “lamento amoroso” (*love-complaint*) (idem: 325) e eram cantadas apenas por homens que deixavam a aldeia rumo às cidades e/ou às minas, expressando igualmente sensações de alienação nos meios urbanos (idem: 323).

Voltando à canção, o sentimento de separação conjugal e/ou familiar e de ansiedade em ter de ir cumprir o contrato surge na voz de uma mulher. Ela canta a dor de um homem e da sua esposa, apelando repetidamente às “*amama*”, às mães, ou seja, um termo usado aqui tanto como uma metáfora para expressar a dor em abandonar a casa (a mãe) e o desejo em regressar à segurança do lar, como uma referência às mortes das mães dos contratados durante as longas ausências, e à dor efetivamente sentida pelas mães, pelas esposas e amigos próximos que ficam na aldeia. Destaco algumas canções ilustrativas. “*Lunga rhiámi quemba*” (“Meu marido é criança”) que fala das saudades que uma mulher sente do seu marido que está constantemente ausente por andar a cumprir contratos, motivando também ciúmes em relação a outras mulheres; “*Ngulo txipalè maia*” (“Ngulo vai para contratado”) que expressa o lamento da irmã de Ngulo que, ficando sozinha na aldeia, sofre com a partida do seu irmão para um contrato; “*Ahano há txihunda txeno*” (“Aqui na vossa aldeia”) que fala da tristeza e da aflição de um contratado que pergunta quem será agora a sua mãe, pois quando regressou à aldeia a sua mãe já tinha falecido.<sup>471</sup> Também, como outras canções gravadas explicam, alguns homens recusavam-se em repetir o contrato de trabalho por terem perdido as esposas que os acompanharam para as minas, onde faleceram, como é referido na canção “*Teleza*” (“Nome próprio, feminino”); ou em virtude da morte da mãe que ocorreu durante a longa ausência da aldeia, retratado pela canção “*Xaluinda*” (“Nome próprio, masculino”), e pela canção “*Txipale caquene*” (“Contrato, só este”), sendo que nesta canção a voz do lamento é da esposa que se recusa em acompanhar de novo o marido pela morte da sua mãe.<sup>472</sup>

Sabendo destas experiências, e depois de ouvir a canção, Catele chama a atenção para a expressão “*jinacangana*” que diz não ter sido bem traduzida por Pinho Silva. Ou seja, esta expressão vai além de um estado de sofrimento (“Estamos a sofrer”), uma vez que significa “o desespero absoluto de a vida terminar naquele momento por não haver solução, e que os Cokwe costumam expressar levando as mãos à cabeça.” (CJ, 13/04/2015, Lisboa) Da mesma forma, a descrição feita por Pinho Silva do homem que vai ser contratado como estando “aborrecido” não corresponde de

<sup>471</sup> Coleção QUI-197, disco nº639, faixa nº2; Coleção QUI-542, disco nº 813, faixa nº1; Coleção QUI-462, disco nº 773, faixa nº 1. (UC/AD – MRFM 5R, 1954: 207; idem 6R, 1955: 488, 324)

<sup>472</sup> Coleção QUI-189, disco nº 635, faixa nº2; Coleção QUI-470, disco nº777, faixa nº1; Coleção QUI-174, disco nº628, faixa nº1. (UC/AD – MRFM 5R, 1954: 184; idem 6R, 1955: 339; idem 5R, 1954: 138)

todo às experiências vivenciadas pelos trabalhadores no momento dos recrutamentos forçados. À semelhança do que ocorreu com a descrição de outras canções feita por Pinho Silva, trata-se, na realidade, de um exercício de manobras de tradução e de interpretação que visam branquear a violência colonial e todo o sofrimento vivenciado pelos/as trabalhadores/as, minimizando sentimentos ou atribuindo culpas aos sujeitos africanos, e que no final produzem o conhecimento colonial e a memória institucional guardada no arquivo – o que exige uma desconstrução por parte de quem o pesquisa.

No fundo, nesta canção, tanto o homem como a sua esposa exprimem um sentimento de medo e de impotência perante a opressão vivida, misturado com sentimentos de esperança e de perseverança (Valentim, 2015a: 87). Essas situações de profunda consternação e que afetavam não só os contratados, mas também os seus familiares, foram recordados por Alex Kasoma.

Alex, nascido em finais da década de 1980, desconhecia o nome Diamang, as Festas Folclóricas e as gravações de canções, nunca tinha visitado o Museu Regional do Dundo, mas sabia que o seu avô e tio-avô tinham ido trabalhar para o *cipale*.<sup>473</sup> Sobre esses trabalhos nas minas, sabia o que ouvia dizer ao seu tio e avô, ambos trabalhadores mineiros, e também conhecia algumas canções do *cipale* que aprendeu com eles e com o seu pai, Lucas Kasoma. E sempre que alguém mais-velho revive o passado colonial, costuma cantar essas canções no seu grupo musical *Tchaco Tcha Lunda*, onde conta também com a participação do seu pai como letrista, músico e compositor. Este grupo foi criado por Alex no ano de 2008 em Saurimo durante as festas de saída da sua Mukanda. O principal objetivo de Alex é a transmissão e a preservação de valores e de saberes fundacionais da cultura da região Lunda-Cokwe, sendo que o nome do grupo significa, segundo Alex, “a cultura das Lundas”.

Recordando esse tempo, Alex canta a seguinte canção: “*Oh mama yami mama, Sata-tanda, cindele wanguya nyi mwana... jakangana!* [bis] Quer dizer: Ai, o português

---

<sup>473</sup> AK nasceu no Município de Muconda, Lunda Sul, em 1989. O seu tio e o avô foram trabalhadores contratados nas minas da Companhia na década de 1950. Em 2014 era estudante do curso de Gestão e Contabilidade no Instituto Politécnico de Saurimo e músico, sendo o coordenador e mentor do grupo *cokwe* de música tradicional *Tchaco Tcha Lunda*. Residia em Saurimo.

[o branco] foi com meu filho e praticamente para mim... a vida acabou.” (AK, 19/08/2014, Saurimo) A expressão “*jakangana*” corresponde a uma variante da palavra “*jinacangana*” e que, também segundo Alex, significa a sensação de um fim absoluto, portanto, um sentimento que não cabe na tradução de ‘estamos a sofrer’ apresentada por Pinho Silva. Nesse sentido, os sentimentos de desespero profundo face ao recrutamento para as minas podiam derivar noutras estratégias de superação da dor. Segundo o testemunho do Padre Américo<sup>474</sup>, muitos homens não eram escolhidos pelo Soba ou pelo Chefe de Posto por causa do seguinte:

*Sei que no Dundo eles fugiam. Mas, no Dundo, quando eu lá cheguei havia muita gente deficiente. Muita gente deficiente. Das pernas, dos braços, e assim. E tinham-me dito... não era que eles nascessem deficientes. Que se tornaram... [... ] Então diziam: ‘Os pais fizeram isto para eles não irem para as minas.’ Diziam os nativos. (PA, 01/08/2016, Coimbra)*

Justamente por terem conhecimento da violência do trabalho nas minas relatada pelos contratados que conseguiam regressar ou disseminada pela oratura, o desespero era extensível a toda a família, desencadeando atitudes extremas que protegessem os filhos ou recorrendo ao apoio das esposas, tal como chama a atenção a canção “*Txipalè mu Congomonje*”.

Uma versão desta canção foi lembrada no Dundo durante os ensaios do grupo folclórico *Akishi & Cianda* a que assisti nas traseiras do museu, mais concretamente junto das ruínas do antigo Laboratório de Investigações Biológicas (LIB) do museu, pela voz da mãe Mwaliangeno, que a cantou acompanhada pelo pai Sucali Malumba, pela mãe Joaquina<sup>475</sup> e por outros elementos do grupo.<sup>476</sup> (Fig. 43) Na faixa

---

<sup>474</sup> PA nasceu em Santa Maria de Lamas, Portugal, em 1935. Foi para o Distrito da Lunda em 1964 como padre espiritano. Começou por ficar 6 meses na Missão Católica em Saurimo para aprender a língua *cokwe*, tendo seguido em 1965 para a Capelania do Dundo e depois para Lucapa, onde residia.

<sup>475</sup> M, SM e J nasceram em aldeias próximo do Dundo na década de 1930 (não apresento a data precisa por falta de informação). Participaram nos Grupos Folclóricos do museu desde a década de 1940 até 1970. São camponeses e em 2014 residiam em bairros periféricos à cidade do Dundo.

<sup>476</sup> ‘Mãe’ é uma palavra de uso generalizado em Angola quando nos referimos a mulheres adultas e mais velhas, podendo ser equivalente a ‘dona’ ou ‘senhora’. Da mesma forma, ‘pai’ é usado em Angola como sinal de respeito pelos ‘mais-velhos’ e pode substituir a palavra senhor. Em agosto de 2014, o grupo era constituído por 25 elementos e composto por mulheres e homens situados na faixa etária dos 17 aos 80 anos.

etária dos 80 anos e apenas falantes de língua *cokwe*, estes três mais-velhos cantaram-me esta canção como sendo uma das canções do *cipale* que costumavam interpretar nos Grupos Folclóricos do museu. Com o auxílio de um dos coordenadores do grupo, André Itumbo, na tradução da língua *cokwe*, dizem-me que hoje só muito raramente é que cantam exatamente essas canções, tanto no bairro onde vivem como neste grupo, apesar de os ritmos e a execução instrumental dessas canções inspirarem o repertório musical do grupo. Por isso, o entusiasmo é visível no rosto e nas vozes destes mais-velhos que, entre muitos sorrisos e muita curiosidade sobre mim, viram uma oportunidade para irem lembrando várias canções do “tempo do *kaphuto*”, ou seja, “do tempo do português”.<sup>477</sup>



**Figura 43** – O grupo *Akishi & Cianda* cantando e dançando “*Txipalè mu Congomonje*” nas traseiras do Museu Regional do Dundo, 2014.  
Da esquerda para a direita: Mwaliangeno, Joaquina e Sucali.

Com algumas variações em relação à canção gravada em 1955, a letra é a seguinte:

*Mama we mama ye ye ye ye (2x),  
Cipale mu Congomonje, lunga liami kanda ulianga kuya,*

<sup>477</sup> *Kaphuto* é aquele ou aquela natural de Portugal – *Phuto* (Barbosa, 2011: 354).

*a mama we mama ya ye (2x)*  
*Ngwo kuya cami kuli mama.*  
*Ayayaya aya! Aya! Aya! Olololo olo! Olo! Aze aya?*  
*Akwa mu sali, kexi kwatala, aya lume.*  
(M, 28/08/2014, Dundo)

Esta versão acrescenta outra forma de expressar o desejo do homem em não ir para o *cipale* através da frase: “*Ngwo kuya cami kuli mama*” (Vou regressar para a minha mãe), ou seja, querendo voltar metaforicamente para o conforto do lar, da sua aldeia, das suas origens, da sua mãe. Também, a canção tem a seguinte finalização<sup>478</sup> iniciada com interjeições de desaprovação: “*Ayayaya aya! Aya! Aya! Olololo olo! Olo! Aze aya? Akwa mu sali, kexi kwatala, aya lume.* (Quem são aqueles? São os do outro lado do rio. É melhor não olhar para eles, deixa eles irem.) Para André Itumbo, Catele Jeremias e Domingos Cutwnga, esse conselho seria dirigido à aldeia em relação à presença daqueles que eram estranhos ou estrangeiros, neste caso os capitais e os cipaios que vieram recrutar os homens, sinalizando as hostilidades, o desagrado e procurando apaziguar as tensões desse momento. (AI, 28/08/2014, Dundo; DC, 01/09/2014, Saurimo; CJ, 13/04/2015, Lisboa)

Mwaliangeno, Sucali e Joaquina são-me apresentados por André Itumbo como “os veteranos do grupo”, e o designado Grupo de Dança Folclórica *Akishi & Cianda* como tendo sido “o primeiro grupo da Aldeia Museu” fundado em 1942 pelo saudoso *Sakabuma* [José Redinha]. (AI, 28/08/2014, Dundo) Por esses motivos históricos, apesar do governo apoiar igualmente outros grupos folclóricos na região do Dundo, presta especial apoio a este grupo. De acordo com informações do Sr. Crispim, funcionário da Direção Provincial, o grupo tem um repertório variado de canções tradicionais e conta com o apoio logístico e financeiro da Direção Provincial da Cultura da Lunda Norte e do Museu Regional do Dundo que, dessa forma, procuram valorizar as tradições *cokwe*, a identidade cultural da Lunda Norte e a cultura nacional angolana. (C, 28/08/2014, Dundo)

---

<sup>478</sup> Como já abordado no capítulo anterior, essa parte final da canção compõe, por norma, a estrutura das canções populares *cokwe* onde se transmite uma das mensagens principais da canção. No caso das coleções musicais da Missão, esse ‘remate’ da canção não foi gravado na grande maioria das canções, surgindo apenas em canções onde os intérpretes tiveram mais liberdade de interpretação, tal como em algumas das ‘canções de trabalho’ designadas ‘Seleção de cantares quiocos’.

Por exemplo, no âmbito das comemorações dos 69 anos da existência do Grupo, o evento foi publicitado com o *slogan* “Preservando e Valorizando a Cultura Nacional, 1942-2011”. Também, o grupo é pontualmente convidado pelo governo para participar em eventos, tais como festas, comícios, atividades desportivas, culturais e lúdicas, e que no Dundo costumam ter lugar, curiosamente, no espaço onde tinha sido o Terreiro de Folclore, hoje renomeado como Praça 1º de Maio. Em 2013 o grupo tinha representado Angola na 22ª edição da Feira Internacional do Livro de Cuba, em Havana, na área da Dança, juntamente com a Companhia de Dança Contemporânea de Angola dirigida pela coreógrafa e investigadora Ana Clara Guerra Marques. Já em 2009 tinha sido o vencedor do Prémio Nacional de Cultura e Artes, na categoria Dança, uma distinção atribuída pelo Ministério da Cultura de Angola a entidades que valorizem, preservem e divulguem a cultura angolana.

Como informa o coreógrafo do grupo, Mateus Chela Meta, em 2012 o *Akishi & Cianda* animou as cerimónias de reabertura da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo, e em 2014, tal como o grupo *Tchaco Tcha Lunda*, integrava as atividades culturais da segunda edição do Fenacult (Festival Nacional de Cultura de Angola) numa deslocação que iria fazer à província de Huambo, e que preparava neste ensaio a que assisti no Dundo. (MCM, 28/08/2014, Dundo) Este importante Festival, realizado a partir de Luanda entre 30 de agosto e 20 de setembro de 2014, tinha como *slogan* “A Cultura como factor de Paz e de Desenvolvimento”.<sup>479</sup> No fundo, mostra um país africano que se deseja reconstruir como um Estado independente, cosmopolita e moderno após um longo passado colonial e uma guerra civil que terminou há menos de duas décadas, e sobre os quais é preciso ativar memórias, preservar as ‘tradições’ e as línguas nacionais angolanas<sup>480</sup> de forma a reafirmar um sentido de unidade política nacional que reaproxime os

<sup>479</sup> Informação retirada do Programa do Fenacult consultado em Luanda, setembro de 2014.

<sup>480</sup> Desde a independência de Angola que as línguas nacionais (vernáculos) têm sido uma preocupação do governo e de agentes culturais e artísticos da sociedade civil (Sousa, 2012a: 74-75). Para concretizar o projeto de uma educação bilingue e de alfabetização em línguas nacionais surge a necessidade em uniformizar as regras ortográficas das várias línguas *bantu*. Nesse contexto, em maio de 1987 é proposto pelo Instituto de Línguas Nacionais de Angola o alfabeto e as regras de transcrição da língua *cokwe* e das restantes principais línguas *bantu* nacionais (*kikongo*, *kimbundu*, *umbundu*, *mbunda* e *ocikwanyama*). Apesar da comunicação diária em línguas vernáculos ser menos perceptível nas grandes cidades, como Luanda, desde 2005 que o ensino formal das línguas nacionais tem sido integrado, ainda em fase expe-



vários povos de Angola, distanciados pelo colonialismo e guerras subsequentes.<sup>481</sup>

Dada a importância da música e da dança para a caracterização e preservação do património nacional angolano e, em particular, da região Lunda-Cokwe, na pós-independência o Museu Regional do Dundo foi gravando canções populares nas proximidades do Dundo. Assim, em 2014, nas salas de caracterização etnográfica e cultural da Exposição era possível ouvir em som de fundo músicas que o museu gravou durante a década de 1980. A sonoridade rítmica e musical é muito semelhante à das canções gravadas na década de 1950 pela Missão de Recolha, apesar de executadas sem o *cikhuvu* e de serem gravações com maior qualidade sonora. (FS, 27/08/2014, Dundo)

Não sendo meu propósito discutir os usos contemporâneos do Folclore Musical *cokwe* das Lundas<sup>482</sup>, neste momento importa atender no facto de a canção “*Txipalè mu Congomonje*”, e outras de conteúdos similares, ter sido cantada no Terreiro de Folclore. Apesar de as memórias serem vagas devido ao tempo já longínquo, as lembranças que guardam desse tempo centram-se no divertimento que sentiam em dançar e em cantar, como também em algumas das músicas que ouviam aos ‘mais-velhos’ e a fa-

---

amental, em várias escolas do país, procurando-se inserir as principais seis línguas nacionais nos curricula do ensino nacional formal e enaltecer o seu estudo, escrita e uso quotidiano, estando no momento a ser estruturado o processo de alfabetização em língua *cokwe* (Chicumba, 2012). Igualmente, de momento está em processo de produção um dicionário bilingue Português-*Cokwe* de termos científicos em vários domínios, na tentativa de produzir “ciência em *ucokwe*” pelo investigador e meu interlocutor Catele Jeremias no âmbito do seu doutoramento que realizava, em 2016, na Universidade de Lisboa com o apoio de uma Bolsa de Estudo fornecida pelo Estado angolano. (CJ, 02/07/2016, Lisboa)

---

<sup>481</sup> De acordo com a programação do Festival, saliente, em paralelo com concertos de música contemporânea, jazz e eletrónica, debates sobre a “Cultura Tradicional Africana”, a “Vida e Obra do Dr Agostinho Neto”; ações de “Recolha de Tradição Oral”; e a apresentação do projeto “Documentar a Música Angolana”, um documentário sobre a história da música angolana e que solicitou informações à equipa do projeto *Diamang Digital* sobre as coleções musicais da Missão e sobre os trabalhos de digitalização e divulgação no *website*. O esforço do governo em preservar as tradições angolanas e em criar memórias do passado colonial, também se pode entender no apoio que o Ministério da Cultura de Angola prestou à Reabilitação da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo (reaberto em 2012), e onde foi integrado o apoio financeiro dado pela empresa angolana ESCOM ao projeto *Diamang Digital*.

<sup>482</sup> Como sugiro nas Conclusões, esta questão poderá ser desenvolvida num trabalho de investigação futura.

miliares trabalhadores na Companhia, e que depois interpretavam nos Grupos Folclóricos do museu. Mwaliangeno recorda e canta-me algumas dessas canções, mas antes explica de que forma as aprendeu: *“Myaso twa kwimba ya ku xakhulu mba yami nguli kanuke hakaci nayikwacilanga. Makulwana kwixi kapwile nyi kwimba: [...]”* (As canções que cantávamos eram muito antigas, mas eu sou muito nova [em relação a elas] e peguei-as no meio [comecei a cantá-las depois de terem sido cantadas há muito tempo]. Não lembro da maior parte das músicas, só de pouquíssimas. Mas os mais velhos que criaram essas canções cantavam assim: [...]) (M, 28/08/2014, Dundo) Tendo em conta o teor da canção e este testemunho, saliento duas coisas que me parecem ser relevantes para perceber de que forma as canções que falam explicitamente do *cipale* foram usadas como veículos de agência e de resistência.

Em primeiro lugar, apesar da seleção das canções e das danças interpretadas nas Festas Folclóricas seguir o critério da ‘autenticidade’, esse critério parecia privilegiar o imaginário do som – um som ‘tribal’ de batuque – em detrimento dos conteúdos das canções, inclusivamente os de crítica dirigida à administração colonial. Portanto, e como já foi especificamente mencionado no capítulo precedente, as canções e as danças que faziam parte do cancionero dos Grupos e das coleções musicais de Folclore expunham algumas das violências do regime colonial português, mesmo que sob o “efeito político da folclorização” (Roque, 2014: 40) fossem consideradas não só pelo museu, mas também pela audiência europeia como inofensivas e exteriores à ação colonial. Por exemplo, estas canções lembram a Rui Neves<sup>483</sup>, filho de um empregado da Companhia, momentos de êxtase e de vislumbre que viveu no Dundo durante a sua infância e adolescência, para quem a música dos Tucokwe corresponde aos espetáculos a que assistia no Terreiro de Folclore:

*Aquilo era uma coisa feérica, quase. Tudo ali, ao tambor, à marimba, a cantar... [risos]. Aliás, eu digo sempre isto: a primeira música que ouvi na minha vida foi a música dos quiocos. [...] As músicas que eles tocavam... eram quase sempre coisas... de... simbólicas, [...] sobre fertilidade – para as mulheres serem férteis – sobre a chuva – para não haver seca – para haver felicidade. (RN, 19/07/2014, Lisboa)*

<sup>483</sup> RN nasceu no Dundo em 1948. É filho de um ex-empregado da Companhia que tinha funções nos escritórios da administração da Diamang, na direção no Dundo. Veio para Portugal em 1958, para estudar, regressando ao Dundo nas férias escolares e onde permanecia durante três meses. Desde 1972 que não voltou ao Dundo. Em 2014 assumia o cargo de Programador Cultural da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, onde residia.

Para Rui, “a música dos quiocos” representa um tempo de nostalgia situado num mundo à parte do colonialismo – mágico, harmonioso, feliz – e que, infelizmente, já acabou. Esta memória das canções foi uma constante entre os meus interlocutores europeus que viviam na Lunda, quer como empregados na Companhia, quer como seus familiares.

Em segundo lugar, e simultaneamente, estas canções ilustram não só o processo criativo da produção de cultura popular e sua difusão na Lunda através das migrações dos trabalhadores contratados, como detalha o processo da transmissão das experiências do *cipale* às novas gerações, indo além do espaço panóptico, esteticizado e idílico das Festas Folclóricas do museu. Ou seja, apesar da folclorização de que foram objeto estas canções, e os seus/suas intérpretes, tal não significa que estas músicas não produzissem efeitos nos/nas *indígenas* que as cantavam, dançavam e ouviam. Especificamente, essas canções eram transmitidas a quem ainda não tinha vivido ‘em primeira mão’ a natureza violenta do trabalho forçado, tal como os e as jovens dos Grupos Folclóricos do museu que, dessa forma, se familiarizavam com a realidade que outros angolanos e outras angolanas viviam, todos como *indígenas*. Assim, foi no decorrer desses trânsitos que os/as *indígenas*, silenciados pelo sistema colonial, se foram expressando e criando espaços de enunciação para dar voz às suas subjetividades, entre as quais narrativas contrárias à suposta não-violência do colonialismo português.

#### 4.4. “Seleção de cantares quiocos de txianda”

Esta canção foi gravada durante a terceira campanha de recolha, entre 1951 e 1952, e é cantada pelo solista José acompanhado por um “grande coro de contratados deste povo, de passagem pelo Dundo, sem qualquer instrumentação ou acompanhamento” (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 719). É uma canção que acompanha a dança Ciyanda e a sua origem foi localizada em “Saurimo e postos limítrofes, de onde veio o grupo de trabalhadores contratados” (UC/AD, RFM RE 3R Vol.III, 1957: 1707).<sup>484</sup> A partir desta canção analisa-se a natureza violenta dos trabalhos forçados nas minas e nos campos agrícolas da Companhia, e a sua relação com as designadas ‘canções de trabalho’ recriadas e cantadas nesses contextos laborais.

---

<sup>484</sup> Classificada na coleção QUI-143, gravada na face inteira do disco n.º 519.

<i>Nguó uàpuié Teleza</i>	<i>Pois quando era Teresa</i>
<i>Uó uàlaluquia malunga,</i>	<i>Uó perdia o tempo com os homens,</i>
<b>CORO:-</b>	
<i>Ué murimo,</i>	<i>É serviço,</i>
<b>SOLISTA:-</b>	
<i>Uápua Iriza,</i>	<i>Agora é Elisa</i>
<b>CORO:-</b>	
<i>Uàlaluquia malunga,</i>	<i>Continua a perder o tempo com os homens,</i>
<i>Ngué murimo,</i>	<i>Como serviço,</i>
[...]	
<b>SOLISTA:-</b>	
<i>Nguó cumalúri, mama íami,</i>	<i>Pois para Malúdi, minha mãe,</i>
<i>Mussono cué anai,</i>	<i>É para onde vão hoje,</i>
<b>CORO:-</b>	
<i>Eh Eh Eh,</i>	<i>Eh Eh Eh,</i>
<b>SOLISTA:-</b>	
<i>Uó mama á mama</i>	<i>Uó mãe á</i>
<i>Mama</i>	<i>Mãe,</i>
[repetição 6x]	
<b>CORO:-</b>	
<i>Nzunza, tângua rhiaia,</i>	<i>Avia-te, o dia está a acabar,</i>
<b>SOLISTA:-</b>	
<i>Uó iélé uó iélé</i>	<i>Uó iélé uó iélé</i>
<b>CORO:-</b>	
<i>Uó iélé uó iélé</i>	<i>Uó iélé uó iélé</i>
<i>Nzunza, tângua rhiaia,</i>	<i>Avia-te, o dia está a acabar,</i>
<b>SOLISTA:-</b>	
<i>Mãe é hé,</i>	
[repetição 3x]	
[...]	
<i>Colojoqueno é</i>	<i>Gritai é (cantai alto)</i>
[...]	
<b>CORO:-</b>	
<i>Mama,</i>	<i>Mãe,</i>
<b>SOLISTA:-</b>	

<i>Ussema lunga,</i>	<i>Dá tu à luz um rapaz,</i>
<i>Cumeza curia,</i>	<i>No futuro chorará,</i>
CORO:-	
<i>Ai é hé,</i>	
<i>Mama,</i>	<i>Mãe,</i>
[...]	
<i>Nguó uó mam'é,</i>	<i>Pois, uó mãe é,</i>
[repetição 4x]	
SOLISTA:-	
<i>Nguó nzunza, tângua rhaiaia,</i>	<i>Pois avia-te, o dia está a acabar,</i>
<i>Uó iélé uó iélé</i>	<i>Uó iélé uó iélé</i>
[repetição 4x]	
<i>Uricuatxiriza,</i>	<i>Segura-te (agarra-te),</i>
[...]	
<i>Uó hó curiàlumioica,</i>	<i>Uó hó muda,</i>
<i>Lamba curiàlumioica,</i>	<i>O sofrimento (o infortúnio) muda,</i>
<i>Nguó lamba curiàlumioica,</i>	<i>Pois o sofrimento muda,</i>
<i>Lamba curiàlumioica,</i>	<i>O sofrimento muda,</i>
<i>Sacandje, patuá mucueno,</i>	<i>Sacandje, divide com o próximo,</i>
CORO:-	
<i>Lamba curiàlumioica,</i>	<i>O sofrimento muda,</i>
<i>Lamba curiàlumioica.</i>	<i>O sofrimento muda.</i>

(UC / AD, RFM RE 3R Vol. III, 1957: 1696-1705)

Como Pinho Silva mencionou a propósito dos procedimentos da gravação das ‘cantigas de trabalho’, de forma a cumprir com o requisito da ‘autenticidade indígena’, a Missão recorreu a centenas de homens contratados que estavam a caminho das minas da Companhia. Foram colocados em frente ao microfone para que cantassem “à vontade”, acabando por não encurtar a duração das canções gravadas e que, por vezes, poderiam conter várias cantigas juntas e com origem em ritmos festivos, tal como executados na dança Ciyanda, e daí o título genérico atribuído ao trecho: “Seleção de cantares quicocos de txianda” (UC / AD, MRFM, 4R, 1953: 682). Assim, por ser uma canção mais longa relativamente às restantes, selecionei apenas algumas

das passagens principais que constam da tabela acima.

Trata-se de uma canção repleta de interjeições de sofrimento, incluindo a evocação constante da palavra “*mama*” (mãe) para simbolizar a procura de um conforto e de paz. De acordo com Pinho Silva, esta canção representa um diálogo entre os contratados recrutados para trabalhar no grupo mineiro de Malúdi e os “capatazes dos trabalhos mineiros, quando incitam os homens a não se descuidarem no serviço e lhes dizem que é quase noite – o dia está a acabar.” (UC / AD, RFM RE 3R Vol. III, 1957: 1706). Ao longo da canção são mencionadas algumas pessoas que o solista lembra da sua aldeia, entre as quais Teresa e Elisa que perdem “o tempo com os homens”. O solista apela ao grupo “para cantar alto” e, metaforicamente, para que nasça “um rapaz para eles verem o sofrimento, as agruras da vida que ele terá de enfrentar [...], abandonando a aldeia e penando”, tal como José. (idem) Como refere Pinho Silva, a canção termina com um conselho:

*O sofrimento, o infortúnio, não é constante; muda de vez em quando. O solista recomenda ao seu companheiro Sacandje para dividir o que tem com o próximo, pois com tal mudança da sorte pode ele amanhã estar mal e o próximo estar bem. É o provérbio: Não te rias de quem chora, É coisa que Deus ordena; Pode a roda desandar, E penares da mesma pena. (UC / AD, RFM RE 3R Vol. III, 1957: 1706-1707)*

No fundo, a interpretação registada por Pinho Silva aponta para uma canção que exprime uma reclamação e uma recomendação dos trabalhadores face ao sofrimento causado pelo trabalho contratado. De forma similar à canção “*Mbuila*”, esta canção remete para as relações difíceis entre os/as trabalhadores/as e os *indígenas* que representavam o aparelho colonial, neste caso os capitais/capatazes da Companhia em funções na mina. É tecida uma crítica a esses agentes, percecionados como atores ambivalentes, uma vez que tanto são companheiros como carrascos, e a quem se aconselha uma boa conduta a ter com os trabalhadores. No entanto, esta canção apresenta algumas particularidades que não foram exploradas em profundidade por Pinho Silva.

Quando Catele ouve esta canção começa por dizer que “os *Cokwe* gostam de falar muito por metáforas”. (CJ, 15/04/2015, Lisboa) Nesse mesmo dia, Mateus explica: “Os *Cokwe* não cantam só assim por cantar. Lá se chama de *misende* [risos] [...]

Nunca cantam assim, diretamente... [...] *Misende* é mais ou menos metáforas” (MSC, 15/04/2015, Lisboa). A palavra *misende* (sing. *musende*) significa algo que é dito de forma indireta com a intenção de atingir uma terceira pessoa, uma espécie de insinuação ou sugestão que pode recorrer à ironia, ao sarcasmo ou ao humor (Barbosa, 1989: 511).

Como lembrou João Manassa: “As canções traduziam o ser *cokwe*. [...] Tudo cantavam e contavam. Tudo através da música.” (JM, 13/08/2014, Saurimo) Nesse sentido, e em contextos de extrema opressão e violência, as canções serviam à transmissão de mensagens subliminares que, na forma de *misende*, eram expressas através de uma linguagem codificada via a língua, a oratura e os gestos corporais. No fundo, as *misende* podem ser interpretadas enquanto práticas de um “transcrito oculto” definidas por James Scott como atos de “insubordinação ideológica” que atuam como “infra-políticas” dos subordinados e desempoderados (Scott, 1990: 19). Isto é, como estratégias sub-reptícias de resistência que vêm confirmar, contrariar ou contestar os discursos do poder hegemónico expressos nos “transcritos públicos” (idem: 4-5). Portanto, os “transcritos ocultos” onde se situam estas canções populares operam de forma velada, disfarçada no seio da estrutura do poder opressor, mesmo quando expressos de forma aberta, claramente dirigida a ela e na sua presença (idem: xii-xiii, xviii, 19). É o que Neto entende através da metáfora dos óculos de sol:

*Através da língua ele pode falar muita coisa. É a mesma coisa na altura: aparecia pessoas que quando metessem um óculo com lentes fumado, eles pensavam que essa pessoa não consegue dar conta daquilo que nós estamos a fazer. [...] Mas depois que é que acontece? [...] ‘Eu estou a ver tudo aqui!’ É a mesma coisa. Nas músicas também aconteciam normalmente assim. Ele vai cantar como se fosse uma coisa normal, mas está a falar mesmo. Ou seja, está a dar um alerta. [...] Tem muitas vertentes, essas músicas. [...] Estão sempre a falar alguma coisa.* (NB, 14/08/2014, Saurimo)

Como sugere Neto, parece que as pessoas que usam óculos de sol estão incapacitadas de ver o que se passa à sua volta, mas afinal conseguem continuar a ver tudo. Em verdade, as canções transmitem muito mais do que aquilo que aparentam. Essa complexidade foi emergindo durante o processo das recolhas das canções e entendida por Pinho Silva, como abordado no capítulo anterior, na forma de um “sentido

oculto” definido como “o doce-amargo das narrativas do gentio” (UC/AD, MRFM 1R, 1950: 48), isto é, como músicas impenetráveis, opacas, com poucas palavras e com sentidos múltiplos e deliberadamente escondidos.

Ouvindo a canção, Catele atenta num pormenor acerca das mulheres Teresa e Elisa. Depois de constatar que o trabalhador contratado estaria sob a pressão de uma tarefa muito violenta sinalizada pela expressão “*tângua rhiaia*” – que significa a obrigação em acabar de escavar antes do entardecer – Catele explica:

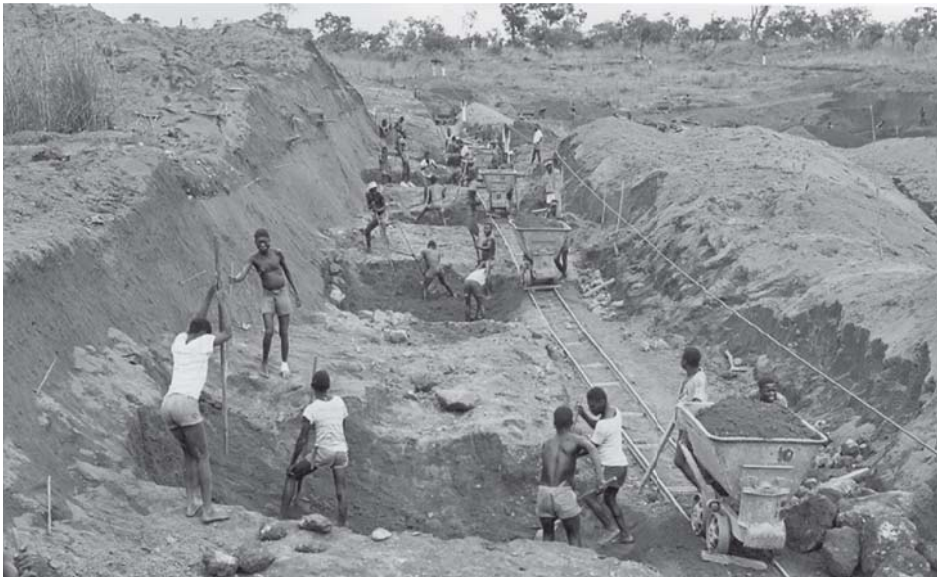
*Temos aqui uma personagem, a Teresa, que tinha uma vida, uma vida diferente. [...] E de repente muda de estatuto e passa a ser Elisa, uma outra pessoa. Posso dizer que essa pessoa passa a ser um capita, por exemplo, alguém que foi e continua a ir atrás dos homens [...] Então, começam com aquilo para desviar a atenção. [...] Imagine nessa situação: Somos contratados, estamos aí, cantamos pondo o nome verdadeiro do capita aí? Vamos sofrer represálias. Então, para gozar com ele, não é, até inventamos e transformamos o capita numa senhora... impressionante! [risos] Estão aí mesmo as revoltas, a revolta... como é que eu vou dizer, uma revolta passiva dos contratados, nas ameaças futuras que eles vão fazendo aos capitas. (CJ, 15/04/2015, Lisboa)*

De acordo com Catele, a substituição do nome do capita por um nome de mulher – porém não uma mulher qualquer, e sim uma mulher que, tal como Teresa, “continua a ir atrás dos homens” – trata-se de uma estratégia de disfarce para dar voz à “revolta passiva dos contratados”. Entretanto, o solista faz um apelo ao grupo para que grite (*Colojoqueno é*). A seguir, surge a expressão “*Ussema lunga cumeza cúria*” (“Dá tu à luz um rapaz, No futuro chorará”), e que, segundo Mateus, assume aqui o sentido de uma ameaça e não apenas de um conselho. Ou seja, Mateus alerta para o facto de a tradução da palavra “curia” [*kulya*] estar incorreta e significar “comer” e não chorar (que seria *curira* [*kulila*]). (MSC, 14/03/2015, Lisboa). Essa correção, feita também por Catele, dá um novo sentido à expressão, que passa a significar “Dá tu à luz um rapaz, No futuro comerá”, ou seja, que vai precisar de ser criado por ele e pelas redes de solidariedade e entreatada da aldeia. Portanto, como Catele menciona, “quando eles dizem que ele irá precisar disso, é como se fosse uma ameaça. ‘Já que tu estás a fazer isso [a tratar-me mal], o teu filho vai precisar de comida e quando chegar a hora ninguém vai tratar dele.’” (CJ, 15/04/2015, Lisboa) No fundo, esta canção remete para duas coisas intimamente relacionadas entre si. Por um lado, para a natureza violenta



das tarefas laborais forçadas e, por outro lado, para estratégias de resistência a essa violência laboral que passam, entre outras, mas fundamentalmente, pela performance da música e do canto que tinha lugar durante os trabalhos forçados.

Contrastando com os trabalhadores ‘voluntários’ que tinham funções mais leves, tal como o transporte de vagonetas, os trabalhadores contratados tinham a seu cargo os trabalhos manuais de escavação, pesados e de maior risco. Convém explicar que as minas na Lunda são explorações aluviais, o que significa que os diamantes se encontram no leito dos rios e nas camadas de água subterrâneas, formando depósitos de sedimentos, o cascalho, onde se concentram os minérios (Parkinson, 1962: 19). Tal exigia a remoção do designado estéril através da escavação manual de poços profundos (preferencialmente até 10 metros, apesar de poderem atingir os 50), seguindo-se a remoção do cascalho (Cleveland, 2008: 95). Esse sistema “por tarefa” foi introduzido pela Diamang desde a década de 1940 e manteve-se até finais de 1970, sendo complementar à inserção bastante gradual da escavação mecânica iniciada em 1937 e que só veio a ser mais intensa após 1961, mas continuando sempre a escavação manual (idem: 101). (Fig. 44)



**Figura 44** - *Chambuage. Aspecto da exploração. 1961*



**Figura 45** - Desmonte de cascalho na exploração da mina Sunza/Chilupuca, vigiado por um capataz. 1966

O ex-trabalhador contratado António Cilongeno lembra precisamente a violência a que estavam sujeitos na mina. Logo depois de ouvir uma canção gravada pela Missão que fala da recusa de um homem em repetir um contrato de trabalho<sup>485</sup>, António relata um episódio frequente que ocorria na mina para onde foi recrutado<sup>486</sup>: “*Awu kapita aho makukwata nyi mwiji wa kayenge, kexi kukulamba cecene kanakupombesa mu meya acize... kuxaha hi kulambako!!! Kuxaha hi kulambako!!! Kuxaha!!! Muhindikaho ku cikhasu.*” [Se não conseguires acabar a empreitada, “o capita apanha-te com um chicote feito de raiz de *kayenge*, mas não te vai bater assim só. Vai deitar-te na água e te surrar... aquilo não é bater, é matar mesmo!!! Não é surrar, é matar!!! Matar!!! Quando

<sup>485</sup> Trata-se da canção “*Xaluinda*” referida atrás.

<sup>486</sup> AC nasceu em 1949 numa aldeia próxima de Muriége, no município de Muconda, Lunda Sul. Na década de 1960 foi trabalhador contratado na mina de Fucaúma, onde ficou dois anos. Em 2014 era camponês e residia num bairro periférico à vila de Muriége.

te ergueres, continuas com a pá na mão.”] (AC, 15/08/2014, Muriége)<sup>487</sup> Da mesma forma, Mateus recorda o que seu tio, natural do Moxico e ex-trabalhador contratado nas minas da Companhia, dizia a respeito do trabalho que lá fazia: “o cascalho... quando batesse com a pá partia as pernas das pessoas. [...] Era um sistema muito, muito duro. [...]” (MSC, 13/03/2015, Lisboa). (Fig. 45)

Apesar do turno oficial de trabalho de nove horas que estruturava os dias de trabalho de segunda a sábado (Cleveland, 2008: 133), os contratados teriam de permanecer as horas necessárias na mina até acabarem a sua tarefa e, como lembrado por António e Mateus, debaixo de uma extrema violência física e psicológica à qual tinham forçosamente de sobreviver. Por exemplo, o Soba André Sozinho, ex-trabalhador contratado recrutado aos 19 anos para o trabalho mineiro<sup>488</sup>, recorda que num dia normal o contratado “entra 5 hora da manhã e larga 17” (AS, 21/08/2014, Bairro Mwangaji). Esse sistema laboral obrigou os trabalhadores a uma série de estratégias para evitarem a morte, por exaustão ou por castigos com a ‘palmatória’ e chicote, e que passava pela “partilha de tarefas” (idem: 133). Como sinalizado por Todd Cleveland, essas situações podiam implicar simplesmente uma entreajuda solidária ou uma espécie de “subcontratação”, em que o trabalhador pagava em bens ou em dinheiro ao colega que conseguisse terminar a tarefa por ele, constituindo uma prática que os capatazes/capitas permitiam e que acabaria por beneficiar os trabalhadores mais fortes em detrimento dos mais fracos (idem: 133-134).

Todavia, outras estratégias de subcontratação foram sendo lembradas, com frequência, pelos meus interlocutores angolanos, e que vêm mostrar a complexidade das experiências de opressão e de resistência à violência laboral. Avelino Santos, filho de trabalhador contratado nas minas<sup>489</sup>, recorda uma situação de extrema violência e que conta com vergonha e algum pudor.

---

<sup>487</sup> Tradução para a língua portuguesa feita por Julião Mário Txinhama a 15/08/2014, em Muriége, e posteriormente retificada por Catele Jeremias.

<sup>488</sup> AS nasceu no município de Muconda, Lunda Sul, em 1942. Foi ex-trabalhador contratado na mina de Cabuaquece II, de 1961 a 1963. Em 2014 era carpinteiro e Soba no Bairro Catoca, na periferia de Saurimo, onde residia.

<sup>489</sup> AS nasceu no município de Saurimo, Lunda Sul, em 1967. O seu pai foi trabalhador contratado nas minas, na década de 1960. É músico e responsável pelo grupo ‘Santos Católica e sua Banda’. É cunhado do Catele Jeremias, e em 2014 residia entre Lucapa, na Lunda Norte, e Saurimo, na Lunda Sul.

[...] os homens eram levados para trabalhar e, portanto, [para] fazerem escavações de 20, 30 metros de profundidade para encontrar o cascalho. Então chamava-se *ndombi*. Então por ser trabalho muito forçado era preciso pessoas com força! [...] Dizem que aqueles que não tinham força, haviam outros que trabalhavam pra eles. Vou ser sincero, sem vergonha: aqueles que levavam as suas mulheres – vou falar, não tem como, pronto – chegavam ao ponto de trocar, pegarem as mulheres e entregar para aqueles que faziam o serviço mais rápido. Porque quem não apresentasse o serviço pronto, levava muita porrada lá. Quem não cavasse durante o período estipulado pelo chefe de mina, e não sei quê, era preguiçoso, não tinha força, enfim... [...] E também digo, que era mesmo um trabalho muito, muito reforçado. Pessoas que morreram, houve pessoas que morreram, pessoas mesmo... por não conseguirem... (AS, 25/08/2014, Saurimo)

Esta estratégia que Avelino testemunha vem fornecer um novo dado: o desespero desmedido dos homens e o corpo das próprias mulheres usado pelos seus maridos como escudo e como valor de troca. No fundo, este relato de Avelino constata que as mulheres que tinham acompanhado os seus maridos para o *cipale* eram usadas pelos esposos como estratégia de resistência o que, conseqüentemente, acabava por aumentar a espiral de violência transformando as vítimas em opressores, e as mulheres em sujeitos subalternizados não só como negras, mulheres e *indígenas*, mas também como esposas. Esta memória alerta para a perversidade desse sistema laboral ‘por tarefa’ ao exponenciar a violência física, simbólica, psicológica e de género, e ao mostrar como os/as *indígenas* eram, aos olhos dos agentes colonizadores, destituídos de qualquer tipo de dignidade e de humanidade. Quer dizer, como enfatizado por Frantz Fanon, o poder colonial ia colocando os/as *indígenas* na “zona de não-ser” onde “o negro não é um homem” (Fanon, 2008: 25). Uma ilustração, possivelmente mais clara, da situação de ‘não-pessoa’ a que os contratados estavam sujeitos, bem como das estratégias de superação, surgem assinaladas noutra ‘cantiga de trabalho’ registada no ano seguinte na mesma região do Dundo.

Obedecendo aos mesmos procedimentos de gravação, e tendo como solista o trabalhador contratado António (UC/AD, MRFM 4R, 1953: 682), a letra desta canção foi transcrita apenas durante a fase das revisões, tal como sucedeu com os restantes ‘cantares de trabalho’ gravados. Porém, o relatório da retificação respetiva não foi

localizado no arquivo durante a minha pesquisa. Por isso, pedi a Catele que ouvisse todas as canções ‘de trabalho’ gravadas na quarta campanha, que constam nos discos n° 608 ao 617, e transcrevesse e traduzisse os seus conteúdos. Selecionei, então, esta canção que apresento a seguir com um pequeno excerto<sup>490</sup>:

*Mama, Sawongo, cipale mungwa. Cipale cinakwate thuji nyi moko. Satemba, temba muliholoka. Xaliange, cipale lamba. Kucikhasu kwoko kumelunda. Aiwe cipale katuka! Cipale mungwa, mikhuta yakangana koko? Mbunge kuli mama. Cipale kumunguya, cipale lamba... Mbunge yangwonge.*

[tradução e explicação de Catele:]

*Mama, Sawongo, o contrato já satura. O contrato fez-me andar com as mãos no chão e pegar em fezes. Satemba, olha, o teu chapéu vai cair. Xaliange, o contrato é sofrimento. Uma mão no bidon de água e outra na pá. É verdade, já me vou embora do cipale! Se o contrato já satura, porque é que me estão a lançar piadas? O coração já está na minha mãe. Vou para contratado, o contrato é sofrimento... O coração enganou-me. (CJ, 15/07/2015, Lisboa)*

O trabalhador descreve a violência nas minas através da analogia entre o contrato e o sal (*cipale mungwa*), isto é, literalmente significa que o contrato está salgado, o que quer dizer que “a atividade no *cipale* já está a saturar completamente” (CJ, 15/07/2015, Lisboa). A expressão inequívoca dessa saturação está no uso de uma metáfora que esvazia o contratado de qualquer humanidade: *Cipale cinakwate thuji nyi moko* que, segundo Catele, “literalmente significa: o contrato que me pegou está a agarrar as fezes com as mãos.” Articulando as funções profilática e sentenciosa que caracterizam em geral os ditados populares e, em particular, os provérbios *cokwe* (Sousa e Undolo, 2013: 14-15)<sup>491</sup>, o alcance dessa expressão pode ser entendido através do provérbio: *kawa kalya yipi, toto lya zala* (idem: 92). Traduzido literalmente quer dizer que “O cão só come fezes quando não há comida”, o que significa que

<sup>490</sup> “Seleções ou miscelâneas de cantares quíocos”, coleção QUI-146, face inteira do disco n° 610.

<sup>491</sup> Os provérbios profiláticos são os que têm a função de prevenir e de aconselhar, e os sentenciosos são os que têm a função de fazer juízos de valor sobre alguém, reprovando ou elogiando comportamentos, podendo o mesmo provérbio assumir ambas as funções dependendo do contexto (idem).

“Na falta do que se procura, qualquer coisa serve”, sendo “usado quando as pessoas se sentem maltratadas; quando há carências, dificuldades, miséria, desespero, angústia, etc.” (idem). Segundo Fonseca Sousa e Márcio Undolo, este provérbio *cokwe* encerra a seguinte lição de moral: “Pelo teu mau comportamento, muitos podem sofrer” (idem).

Simultaneamente ao grito de revolta e à advertência, esta canção fala de um desejo de voltar à aldeia e de um arrependimento de ter ido para as minas. É enfatizado um sentido de regresso através da metáfora de o coração estar na mãe, isto é, a sua consciência está na aldeia. Como menciona Catele, “Ele seguiu os conselhos dos companheiros, mas quando chegou lá arrependeu-se de ter ido. [...] O coração está a pensar na data do regresso: *Mbunge kuli mama*. [...] *Mbunge yangwonge*: o coração enganou-me, afinal o *cipale* é sofrimento.” (CJ, 15/04/2015, Lisboa)

Nesse contexto de aflição e de desejo em regressar à aldeia, é lançado um aviso, em parte semelhante ao aviso feito ao capita “Elisa”. De acordo com Catele, o trabalhador ridiculariza o capita através do nome que lhe atribui, o Sr. Chapéu (Satemala), a quem diz que o chapéu ia cair, sendo o caqui símbolo do poder colonial. Nesse sentido metafórico, e recorrendo ao sarcasmo e ao humor, provavelmente referia que o abuso de poder cometido sobre este contratado ia em breve terminar, tratando-se de uma ironia dirigida ao colono ou à figura do capita que representa o aparelho colonial. No fundo, esse nome transmite uma chamada de atenção e que, ao fazê-lo na língua vernácula, serve para ir preservando a livre expressão de emoções e sentimentos, de injustiça e de indignação, porém, de forma dissimulada sem que fosse detetada pelo próprio capita/capataz (caso fosse de outra etnia e falasse outra língua) ou encarregado europeu das minas. Essas estratégias eram frequentes noutros contextos coloniais e, tal como nesta canção, faziam parte das ‘canções de trabalho’ ou ‘de protesto’ cantadas durante as tarefas laborais (Vail e White, 1983: 893, 903; Ishemo, 1986: 376).

Como sugerido por Osumaka Likaka a respeito do contexto do Congo Belga, onde analisa o colonialismo belga através dos nomes atribuídos pelos congolezes aos funcionários europeus, a atribuição de nomes africanos pode ser interpretada como um recurso cultural de resistência anticolonial (Lukaka, 2009: 16). Porque, à semelhança do que acontece com as canções analisadas até aqui, por um lado, o uso dos nomes

africanos para nomear os agentes opressores consiste num mecanismo que devolve a capacidade de ação ao sujeito subalterno ao possibilitar que represente, na sua própria língua e códigos culturais, as formas como vê e vive o colonialismo e, por outro, que possa denunciar e satirizar sem ser castigado porque está camuflado pela sua língua (idem: 12, 160). Com efeito, indo para lá da ideia de ‘alcunhas’, é criado um vocabulário subversivo das experiências coloniais (idem: 159-162) e um “sistema mnemónico local” que registava as observações das violências e que se poderia difundir na região e entre as gerações (idem: 4), construindo memórias sociais e coletivas através dos nomes (idem: 54), ou também através da música que os cantava, tal como nesta canção. No fundo, a atribuição de nomes africanos aos agentes coloniais consiste numa linguagem política que dá voz aos sujeitos subalternizados.

Como analisa Robin Cohen a partir de várias situações de trabalho forçado na África colonial, as canções cantadas especificamente durante o trabalho, as danças, as bebidas, o uso da língua vernácula e de uma linguagem codificada, a atribuição de vários nomes e o humor, funcionavam como formas efetivas de resistência anticolonial (Cohen, 1980). Apesar de disfarçadas, essas ações são produtoras de uma consciência e de uma “cultura de trabalho”, ou mais especificamente, de um espaço de “contracultura” que servia para ampliar a distância social entre os trabalhadores e os chefes (Cohen, 1980: 17).<sup>492</sup> Segundo o autor, o reforço da consciência dessas fronteiras e hierarquias sociais através da criação dessa contracultura era feita pelos trabalhadores de forma subtil, oculta, e consistia numa espécie de microuniverso que permitia que os trabalhadores se repositionassem na relação laboral e expressassem as suas emoções e as suas línguas, isto é, a sua cultura, tornando-os em sujeitos de livre-arbítrio, apesar de todas as limitações impostas e do contexto adverso a isso (idem: 18).

Na Lunda, como lembra Armando Mutambi<sup>493</sup>, no seio de um contexto laboral que,

---

<sup>492</sup> Entre várias estratégias de resposta dadas por trabalhadores/as africanos/as aos colonialismos europeus, o autor distingue como formas de consciência e de resistência explícitas e ocultas, sendo que nas primeiras destaco as deserções e as revoltas coletivas e nas segundas, para lá das referidas acima, constam os acidentes e as doenças, a fraca produtividade durante as tarefas laborais, a sabotagem, o uso de drogas e os roubos (Cohen, 1980: 13-21).

<sup>493</sup> AM nasceu no Chitato, próximo do Dundo, na Lunda Norte, em 1931. O seu pai foi motorista da Diamang. Estudou na secção profissional da Escola do Indígena e, como “assimilado”, trabalhou na Diamang como trabalhador ‘diferenciado’ nos Postos dos Correios, nos Armazéns de vestuário e nos Postos de Compra e Venda (PCV) da Diamang, entre 1946 a 1978. Em 2014 estava reformado e residia em Saurimo.

constantemente, instituíam os negros como sujeitos não-cidadãos e não-rationais, a língua *cokwe* era entendida pelos colonos como uma “língua de cão”. (AM, 24/08/2014, Saurimo) Por isso, e tal como aconteceu noutros contextos coloniais africanos, os usos das línguas vernáculas estavam confinados aos espaços rurais e eram monitorizados e proibidos nos centros urbanos entre os trabalhadores “assimilados” em prol das línguas europeias ditas ‘civilizadas’ e ‘evoluídas’, ensinadas nas escolas primárias para os/as africanos/as *indígenas*. Como sugere Ngũgĩ wa Thiong’o, as línguas europeias eram usadas na forma de estratégia de controlo dos quotidianos e das culturas dos sujeitos colonizados numa espécie de “subjugação espiritual” (Thiong’o, 1986: 9). Nesse sentido, o espaço performativo do canto e a expressão nas línguas africanas servia tanto para adaptação e sobrevivência ao esforço do trabalho forçado, como também para a partilha de um conjunto de novas experiências úteis na manutenção das identidades culturais africanas, na formação de uma consciência de classe e de uma luta anticolonial mais politizada (Cohen, 1980: 21; Thiong’o, 1986: 23; Gilroy, 2001: 160).

À semelhança do que acontecia no restante território angolano, a violência do trabalho forçado também era imposta às mulheres. Apesar de não estarem abrangidas pela obrigatoriedade de cumprir contrato tal como os homens, tanto as esposas dos ‘trabalhadores da região’ como dos ‘trabalhadores fora da região’, ou seja, tanto as dos ‘voluntários’ como as dos contratados, estavam igualmente obrigadas a trabalhar. Tinham a seu cargo funções nas minas (nas cozinhas dos refeitórios e nas cafetarias), na limpeza dos aldeamentos mineiros, nos campos agrícolas (pomares e granjas) e nas designadas lavras particulares que a Diamang lhes marcava (Cleveland, 2008: 123-127). Também, os filhos e/ou familiares menores – jovens até à faixa etária dos 16 anos – integravam a mão-de-obra de contratados e de ‘voluntários’ (Cleveland, 2010: 92), usufruindo de salários mais baixos e tendo acesso a menos quantidade de comida (designada ‘ração’) que os trabalhadores adultos (idem: 97). Esta mão-de-obra menor de idade podia trabalhar na extração mineira, nomeadamente os que tinham robustez física e, quando não fossem necessários nas minas, trabalhavam como criados nas casas dos empregados e como ajudantes nos campos agrícolas, na criação pecuária e nos pomares da Companhia (Cleveland, 2010: 94, 98-103).

O trabalho agrícola das mulheres era essencial para garantir a alimentação de toda a mão-de-obra da Companhia (Cleveland, 2008: 123, 125), incluindo trabalhadores (ne-



gros) e empregados (brancos). Nesse processo, as mulheres vendiam o excedente da sua produção nos Armazéns e nos Mercados Indígenas da Companhia, obtendo dinheiro para o pagamento obrigatório do imposto anual indígena. Vigiadas rigorosamente por capatazes ou por encarregados agrícolas (brancos) – a quem os Tucokwe chamavam de *phanya*, como lembra Luís Baeta (LB, Muriége, 15/08/2014) – se as mulheres não conseguissem cumprir as lavras marcadas, eram alvo de severos castigos corporais. Recordando o que ouvia contar à sua mãe, António Mafuta<sup>494</sup> diz que “Havia cipaio que obrigavam as mulheres a trabalharem alguns hectares de terra. [...] ‘fulana x tens x hectares de terra para cultivar durante um período.’ E tinha que fazer. Se não fizesse, aquilo era chicote...” (AM, 12/08/2014, Saurimo) (Fig. 46)



**Figura 46** - *Andrada* – *Mulheres de contratados trabalhando nas lavras. 1954*

---

<sup>494</sup> AM nasceu no Luxilo, Lunda Norte, em 1965. Durante a década de 1960, o seu pai era trabalhador ‘voluntário’ no Hospital, como auxiliar de enfermagem, e depois transitou para as Oficinas em *Andrada*, como carpinteiro. Estudou em Luanda e em Roma, onde se licenciou em Economia. Em 2014 assumia o cargo de diretor da Televisão Pública de Angola (TPA) na delegação da Lunda Sul, em Saurimo, onde residia.

São precisamente essas situações que surgem ilustradas em algumas canções e que, apesar de não terem sido classificadas como ‘cantar de trabalho’, dão conta da violência dos trabalhos agrícolas que as mulheres tinham a seu cargo, e de um sentido de injustiça e de revolta. Por exemplo, a canção “*Ilanga*” (“Lavras”) fala de uma morte de uma mulher que ocorreu, segundo Pinho Silva, no Congo Belga, causada pelo excesso de trabalho nas lavras e por ter sido obrigada a trabalhar debaixo de uma tempestade; a canção “*Lola*” (“Lola, Nome de uma mulher”) retrata o lamento de Lola por não poder regressar à casa da sua mãe (à sua aldeia de origem) por ter que cumprir as lavras que “o serviço de culturas lhe tinha marcado” na aldeia onde vivia com o marido; a canção “*Txamona Nassamba*” (“O que vê Nassamba”) em que Nassamba, descrita como sendo uma mulher “velha e preguiçosa”, se queixa da extensão dos campos que tem de cultivar em comparação com o tempo anterior à marcação obrigatória, dizendo que “teremos de ir todas presas, para o posto do Lóvua, prestar contas ao chefe, pois não as poderemos acabar” (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 735) – o que revela, acima de tudo, uma atitude de revolta perante a violência colonial e não passividade ou preguiça; a canção “*Canzelele uapula mataca*” (“Casaleiro marcou as tarefas”) que, retificada em 1957 para “*Huleno Canzelele*” (“Perguntai ao Casaleiro”) documenta a recusa de uma mulher em trabalhar as lavras que Casaleiro, o empregado da secção de agricultura da Diamang, lhe tinha marcado, expressando a sua vontade de abandonar o serviço que não gostava e o seu desejo em regressar à sua terra; e a canção “*Muàmona Lóssò*” (“Quando viu o arroz”) dá conta do desespero de uma mulher que fugiu para a sua terra depois de ter ido acompanhar o seu marido e sido obrigada a trabalhar nas lavras de arroz da Companhia na região do Chitato.<sup>495</sup>

Como a recolha das canções mostrou, para além da imposição dos trabalhos agrícolas, eram igualmente frequentes abusos sexuais cometidos por capitas/capatazes ou funcionários coloniais sobre as mulheres dos contratados<sup>496</sup>, o que estava na ori-

<sup>495</sup> Coleção QUI-176, disco n° 629, faixa n° 1; Coleção QUI-117, disco n° 502, faixa n° 2; Coleção QUI-343, disco n° 712, faixa n° 1; Coleção QUI-26, disco n° 370, faixa n° 2; Coleção QUI-139, disco n° 515, faixa n° 2. (UC/AD – MRFM 5R, 1954: 145; idem 3R, 1952: 690; idem 5R, 1954: 733; idem 3R, 1952: 297; RFM RE 3R, Vol. III, 1957: 1673)

<sup>496</sup> Apesar de não serem reportadas como tendo ocorrido nas lavras, volto a lembrar duas canções já sinalizadas no capítulo anterior que denunciam práticas de abusos sexuais cometidos por cipaios e Chefes de Posto. Refiro-me às canções “*Ni iema, ni ami*” e a “*Halocola*”. Alínea a) da secção 3.2.7 do capítulo 3.

gem da recusa de muitos homens contratados de levarem consigo as suas esposas para as minas (Cleveland, 2008: 54). Essas situações de violência sexual levaram, inclusive, a denúncias feitas em 1950 à administração colonial pelas esposas dos contratados oriundos da região do Songo, já no Distrito de Malange, mas que apenas receberam da Companhia atitudes de indiferença e ceticismo (idem: 129). Essas experiências de subalternidade eram também cantadas noutros contextos coloniais portugueses em Angola (Ball, 2006), denunciando particularmente os abusos sexuais sobre as trabalhadoras que frequentemente ocorriam (Ball, 2015: 79). Da mesma forma, no contexto das plantações de algodão em Moçambique, as canções cantadas, em concreto, por mulheres (Vail e White, 1978b: 252; 1983: 893-901; Isaacman, 1992: 502-503), não só denunciavam essas violências como ridicularizavam os capatazes europeus, os Sobas e os cipaiois, expressando pela sátira e pelo humor o seu protesto e a sua revolta (Vail e White, 1978a: 11).

Igualmente, convém notar que os usos quotidianos dos provérbios revelam a constante resignificação da oratura de forma a servir como ferramenta de ação na realidade colonial vivida, mostrando uma consciencialização coletiva da violência colonial. Para lá do provérbio já mencionado quando do contexto da mina, Pinho Silva explica como o provérbio *cokwe* “*Lamba rhiá puca cassécue uajicoca*” foi apropriado pelos/as *indígenas* para expressarem a forma como entendiam o colonialismo português (UC/AD, RE RFM 3R Vol. II, 1957: 1056). Pinho Silva explica que o usam “sempre que pretendem lastimar-se de tarefa penosa. Dizem assim. Eis a tradução: o sofrimento (castigo, desventura, infelicidade) das abelhas é o pássaro *cassécue* que o puxa (causa, provoca).” (idem: 1057) Esse provérbio deriva da existência do pássaro *kasekwe*, conhecido em Angola como o ‘pássaro-do-mel’ ou ‘pássaro indicador’, uma vez que persegue os cortiços de abelhas para comer os favos de mel e as larvas que encontra (idem). Esse comportamento deu também origem ao conto “A abelha e o Kasekwe (*Phuka nyi kasekwe*)” que tenta oferecer uma explicação e um sentido moral para a perseguição feita pelo pássaro à abelha, e que foi compilado pelo empregado do museu, João Vicente Martins, e publicado nos *Contos dos Quiocos* em 1971 na série das Publicações Culturais da Diamang (ver Martins, 1971: 42-44). A propósito da canção “*Puca uano mànhinga*” (“As abelhas aqui passam, ou aqui estão a passar, a zumbir”)<sup>497</sup>, usada em rituais de iniciação feminina

<sup>497</sup> Coleção QUI-65, disco n° 428, faixa n°2.

e em que o primeiro verso remete para esse provérbio, porém adaptando-o ao contexto das relações conjugais, Pinho Silva explica afinal como os/as *indígenas* o interpretavam no seio das relações coloniais:

*Na altura do pagamento de impostos, o cassécucê é a autoridade e os indígenas as abelhas; se um dirigente manda executar qualquer tarefa desagradável, acontece o mesmo. O branco manda trabalhar – é o cassécucê – os pretos – que são as abelhas. [...] [Na canção, as mulheres são] as abelhas e o homem o cassécucê. É por causa do homem que elas trabalham e só o homem as faz sofrer. (UC / AD, RE RFM 3R Vol. II, 1957: 1057)*

Nesses contextos laborais vividos com agressividade, abuso de poder, desespero e angústia, as trabalhadoras e os trabalhadores da Companhia cantavam. Para Luís Baeta, “Eles tentavam fazer as canções deles sempre para cascar no governo português. [...] Eles expressavam-se mais ou menos nos cantos, nos batuques.” (LB, 15/08/2014, Muriége, LS) Como lembra Mateus a partir de uma canção que ouvia ao seu tio, os trabalhadores cantavam na forma de um grito de socorro:

*Cantavam, cantavam a trabalhar. Não podiam ficar calados. Porque senão cansavam-se mais. E a pessoa podia cair só de cansaço. Uma das canções que eu ainda me lembro dele, que ele nos cantava, era uma canção assim meio... consigo ainda lembrar-me de algumas estrofes, mas é muito pouco. Cantava assim: Ndombi a ndombi, nguly kanuke... eh, eh, ngutambule kama. [...]. ‘Eu ainda sou criança, não me deixem trabalhar assim tão forçadamente.’ (MSC, 13/03/2015, Lisboa)*

Como o testemunho de Mateus menciona, o entendimento do papel de resistência que a música poderia ter tido nos locais de trabalho implica ter em conta, de forma justaposta, a relação especial entre o canto e o esforço físico do ato de cavar. É isso que enfatiza também o Soba António Sango que, aos 16 anos, foi à procura de trabalho nas minas da Diamang.<sup>498</sup> Enquanto trabalhador ‘voluntário’, assumiu funções como auxiliar nos refeitórios na mina e não “na pá” porque, como diz, “sabia

<sup>498</sup> AS nasceu no município de Saurimo, Lunda Sul, em 1950. Foi trabalhador ‘voluntário’ na mina de Cacimacima, no Grupo mineiro de Cassanguídi, de 1966 a 1967. Depois, regressou a Saurimo onde assumiu o cargo de motorista do Governador do Distrito da Lunda. Em 2014 era Soba no Bairro Saswaha, na periferia de Saurimo, onde residia.

um bocado ler”, e lembra de ver, no final da década de 1960, trabalho forçado de escavação manual. Nas suas palavras, “os que cantavam são aqueles que faziam trabalho na área reforçada. Esses é que cantavam para ter ânimo de fazer o trabalho, para não pensar o sofrimento do trabalho.” (AS, 21/08/2014, Bairro Mwangeji)

Simultaneamente, esses cânticos não eram interpretados de forma individual e antes coletivamente, como propositadamente encenado pelas ‘canções de trabalho’ gravadas pela Missão. Tendo como referência o tempo em que trabalhou nas minas, o Soba André Sozinho lembra que: “*Aize yimba anainyirigika e mayamba entwe nuna-tayiza.*” [Tinha a pessoa que recitava a música, que dizia a letra, e as outras acompanhavam, em coro.] (AS, 21/08/2014, Bairro Mwangeji). Igualmente, as canções eram cantadas durante os recrutamentos para as minas, e das minas para as aldeias de origem. É isso que surge na conversa na vila de Muriége, uma comuna situada a cerca de 100 km de Saurimo e de onde partiam muitos dos contatados para a Companhia, tal como António Cilongeno e António Luciano<sup>499</sup> que, na companhia do Administrador Municipal adjunto da comuna, Julião Mário Txinhama, e de Luís Baeta, recordam esse tempo:

*LB. Eles vinham de lá com os cantos até aqui! À terra deles!*

*AC. Até aqui, aqui no Muconda.*

*LB. Pois, vinham no carro, vinham a cantar sempre!*

[...]

*AL. Cipwe muze muthupwa cipale hica hwa himutwiza... [E no regresso, a imaginação do sofrimento do cipale...]*

*AC. Amuze mwemuze mwamba kanawa ngwo hinasamba... kwimba kanawa... [Lembrando o sofrimento que tivemos lá [nas minas]... cantávamos com os companheiros...]*

*JMT. Na ida, canções de lamentação. Na vinda, canções de contentamento.*

(LB, AC, AL, 15/08/2014, Muriége)

---

<sup>499</sup> AL nasceu em 1940 e é natural, tal como António Cilongeno, de uma aldeia próxima da vila de Muriége, município de Muconda, Lunda Sul. Durante a década de 1960 foi recrutado como trabalhador contratado para a mina de Chitotolo, onde cumpriu contratos até ao máximo de dois anos. Em 2014 era camponês e residia num bairro periférico à vila de Muriége.

A respeito das canções que os trabalhadores cantavam quando regressavam às aldeias, o Soba Domingos Liange Sawlimbo<sup>500</sup> lembra que algumas dessas canções eram também de tristeza. Os trabalhadores regressavam às aldeias também a lamentar porque, como diz, “pagamento não chega. Ele não podia diferir [com a Diamang] por causa do pagamento... aumentava-lhe a palmatória em cima! [...] Então é tal sofrimento. Enquanto o resto... o branco tomava conta do africano.” (DLS, Bairro Mwangaji, 21/08/2014)

Assim, as canções cantadas durante os trabalhos forçados não eram só importantes para acompanhar o ritmo da pá no *ndombi* ou na lavra, mas também eram cruciais como produtoras de universos emocionais e de uma identidade comum partilhada entre os contratados, ilustrando como as experiências pessoais, as emoções e processos sociais se encontram indissociáveis da música (Cidra, 2011: 187; Finnegan, 2012: 355, 361). Manuel Mussumari, ex-trabalhador ‘diferenciado’ na Companhia,<sup>501</sup> assim que ouviu algumas canções que lhe mostrava nos meus *phones*, comentou o seguinte: “É o nosso ritmo, o ritmo *cokwe*. [...] [Estas canções] mostram a vida difícil que o povo vivia” (MM, 10/08/2014, Lucapa). Fundamentalmente, as canções mostram a consciencialização coletiva da subalternidade vivida e do processo de subalternização, e a forma como esse processo auxiliou a que resistissem à violência vivida. Como constatou Rui Cidra a respeito das experiências laborais e musicais diaspóricas do contexto colonial cabo-verdiano em São Tomé e Príncipe, “o *batuko*, *gaita* e *fero* constituíram os principais veículos de interpretação da história, de reconfiguração da memória social e de suporte emocional e intelectual para o sofrimento e a incerteza diariamente experimentados” (Cidra, 2011: 187).

---

<sup>500</sup> DLS nasceu no município de Saurimo, Lunda Sul, em 1927. Foi alfaiate, comerciante e jogador de futebol. Trabalhou para a Diamang fornecendo uniformes para os trabalhadores da empresa. Em 2014 atuava como Regedor-Adjunto (regula vários Sobas) da Regedoria (estrutura administrativa) de Sawlimbo, situada no Bairro Mwangaji, na periferia da cidade de Saurimo, onde residia.

<sup>501</sup> MM nasceu em Cambulo, Lunda Norte, em 1948. Foi escriturário, encarregado de minas, capataz e chefe de lavarias em várias minas da Diamang, desde os anos 60 até finais de 70. Até 2014 trabalhou para vários projetos de mineração na Lunda. O seu sogro foi também trabalhador ‘voluntário’ nas minas da Diamang. Em 2014, Manuel Mussumari residia em Lucapa, na Lunda Norte, tendo vindo a falecer em outubro desse ano.

O Soba Agostinho Cihiluka Mualuphephe (Soba Sakhombe)<sup>502</sup> esclarece: “Por causa do contrato inventaram também as músicas, [...] e aí começam a cantar até lá, onde está destino. [...] Estavam a ser escravados, trabalho forçado.” (ACM, 21/08/2014, Bairro Sakhombe) O Soba António Sango lembra que muitas das letras das canções cantadas pelos contratados tinham origem precisamente naquilo que viviam nas minas, acabando depois por circular entre diferentes espaços e pessoas: “Os que iam no *cipale* é que tiravam as mesmas músicas daqui e levavam para lá. [...] Quem fosse para lá trabalhar, com o sofrimento que lá passou, ali lançava a letra [...] e vinha com a música aqui.” (AS, 21/08/2014, Bairro Mwangeji)

Tal como a difusão da canção “*Txipàle mu congomonje*” lembrada por Mwaliangeno, ou a canção que o tio de Mateus cantava na mina que, como lembra, se foi “espalhando, e tornou-se uma canção comum, integrada mesmo na Ciyanda” (MSC, 13/03/2015, Lisboa), estes cantos associados ao trabalho contratado simbolizam um conjunto de subjetividades que até hoje, na Lunda, se encontram ligadas às migrações laborais e a espaços coloniais específicos de opressão e de superação. Trata-se de uma forma de construção identitária dos lugares através da música e que sinaliza contextos significativos (Stokes, 1997: 3-5).<sup>503</sup> Neste caso, as canções criaram e visibilizaram fronteiras entre o ‘nós’ (os/as trabalhadores/as, as aldeias) e o ‘eles’ (os capitais/capatazes, os europeus/empregados, as minas) cruciais no entendimento que os/as *indígenas* faziam de si, dos outros com quem interagiam e de quem se demarcavam, e dos contextos onde se posicionavam e que acabam por reconfigurar também.

Para além das minas, os trabalhadores cantavam nos aldeamentos mineiros. Alberto Rosa, que trabalhou como funcionário “assimilado” em várias funções de vigilância e administração ligadas ao trabalho mineiro na Companhia, partilha comigo o que ouvia durante a semana:

---

<sup>502</sup> ACM nasceu no município de Saurimo em 1954. Diz não se lembrar se algum familiar seu trabalhou para a Diamang, mas recorda-se dos recrutamentos dos homens e dos regressos dos contratados para as aldeias. Em 2014 era Soba no Bairro Sakhombe, situado na periferia de Saurimo, onde residia.

<sup>503</sup> As dinâmicas dos regressos e outras complexidades inerentes aos trânsitos entre as aldeias e o *cipale* vão ser problematizadas no capítulo seguinte.

*Ouvia quando estava nas minas. Morava ao pé da aldeia. E como entendia normalmente o quioco, portanto, às vezes estava horas sentado na minha varanda e a aldeia ficava ali perto, a ouvir. [...] Cantavam para exprimir a sua dor. De outra forma, não era possível. Evadiam-se de facto. A aldeia ficava um bocadinho distante das minas. Em Musoleji [a mina] havia quatro casas onde viviam os quatro encarregados, brancos. Aí a 1 km de distância, mais ou menos, ficava a aldeia dos contratados. As aldeias dos 'voluntários' estavam espalhadas. E às noites quando eles cantavam ouvia-se muito pertinho, as vozes e as palavras que traduziam aquele sentimento de dor, enfim, da impossibilidade de mudar de vida. (AR, 27/08/2014, Dundo)*

Esse canto da semana, que Alberto lembra que durava “até às 10 da noite, a partir daí tinham que recolher para estar em forma no dia seguinte, para ir trabalhar”, parecia ser diferente das festas que faziam ao fim de semana onde “podiam tocar à vontade.” (AR, 27/08/2014, Dundo) A esse respeito, o engenheiro Parkinson, em funções de prospeção nas minas da Companhia durante a década de 1920 e onde voltou em 1959 para escrever um livro de memórias, presenciou o canto coletivo dos contratados nas minas como algo contrastante com a euforia vivida no fim-de-semana nos aldeamentos mineiros, ao ponto de os trabalhadores se apresentarem ao serviço na manhã de segunda de “olhos turvos” (Parkinson, 1962: 52). Todd Cleveland salienta o facto de as festas do fim-de-semana, em que o canto se associava também ao álcool e à dança, contribuírem para fortalecer as relações afetivas e culturais com as famílias que ficaram nas aldeias, e para criar amizades e partilhar conhecimentos entre as diferentes origens étnicas (Cleveland, 2008: 200-203). Ao mesmo tempo, essa socialização era feita através, precisamente, de canções pejorativas acerca dos portugueses, criando uma espécie de identidade coletiva que criava vínculos sociais e afetivos entre diferentes pessoas através da partilha de experiências de opressão comuns a todos (idem: 202).

Porém, essa forma de agencialidade e de resistência pessoal e coletiva à violência laboral era entendida pelos funcionários europeus da Companhia de forma oposta. Sobretudo, como uma forma de aumentar a produtividade da extração diamantífera ou dos cultivos das terras. Assim, apesar de o canto ser tanto permitido como censurado e punido sempre que os capitais ou europeus conseguiram detetar letras insultuosas (justamente pela noção da sua potencialidade subversiva), estes fun-



cionários sabiam que o canto proporcionava aos trabalhadores e às trabalhadoras energia física e motivação e podia ser, por isso mesmo, incentivado (Cleveland, 2008: 135-136). Ou seja, a permissão do canto e da música advinha do facto de serem entendidos como veículos de apoio moral ao trabalho mineiro (Parkinson, 1962: 52-53; Cleveland, 2008: 135, 202). Nesse sentido, à semelhança do que Anne Clément (2010) interpreta em relação ao incentivo do canto nos trabalhos forçados de escavação arqueológica no Egito, nos inícios de 1900 durante o domínio colonial britânico, e onde as canções serviam também aos trabalhadores para suportarem o esforço, “o canto tornou-se, assim, num objeto disputado – carregado de valores e de ambições contraditórias por parte dos vários atores envolvidos – e num lugar onde a disseminação da hegemonia do capitalismo colonial foi negociada” (Clément, 2010: 85).

Em suma, como esclarece o Soba Domingos Liange Sawlimbo, “Naquele tempo ninguém podia fugir, não podiam protestar com a Diamang. Eles só podiam cantar e dançar. Cantavam o tempo todo!” (DLS, Bairro Mwangeji, 21/08/2014) É nesse sentido que tanto o poema *Contratados* de Agostinho Neto como a sua exibição no Museu Regional do Dundo podem ser interpretados. Como explica o diretor, o professor Fonseca Sousa, ao terminar a visita guiada à última sala do museu, dedicada à Colonização e à Resistência, “metemos algumas poesias que mostram a reclamação dos angolanos para a independência: ‘Contratados’ de Agostinho Neto da *Sagrada Esperança*, ‘Monangamba’ e o ‘Poema da Alienação’ de António Jacinto, e o ‘Aqui no Cárcere’ [de Agostinho Neto].” (FS, 27/08/2014, Dundo)

Estes poemas emblemáticos da Luta de Libertação contrastam com a farda do cipai e as bandeiras da Monarquia e da República portuguesas exibidas na parede em frente. Essa narrativa expositiva pretende homenagear a luta anticolonial travada pelo recurso à literatura que, deliberadamente, se apropriou da língua do colonizador como uma “língua emprestada” (Thiong’o, 1997: 22), ou usada “por empréstimo” para a expressão da revolta e para a capacitação do sujeito que foi subalternizado (Memmi, 1974: 153). No fundo, através da poesia, de romances, de canções e de danças celebra-se “uma história heroica de lutas e práticas de resistência de pessoas que não se deixaram submeter pelo clima de horror” (Thiong’o, 1997: 127), o que vem acrescentar as versões que estiveram ausentes de um passado comum, tanto silenciadas pelo sistema colonial europeu como pela História oficial (idem: 58). Estes poe-

mas expostos no museu alertam, precisamente, para as experiências de sofrimento dos/as africanos/as causado pelo jugo colonial, mas também mostram estratégias sub-reptícias de “reclamação” que perpassaram diferentes tempos, classes e espaços, como assinalado pelo professor Fonseca Sousa, o que mostra “a relação íntima entre a situação económica e a situação cultural” (Ishemo, 1995: 7).

De entre os poemas expostos na sala do museu, salienta-se a referência à antologia *Sagrada Esperança* de Agostinho Neto que, em 1975, se viria a tornar no primeiro presidente de Angola como líder do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Segundo Pires Laranjeira (2008), esta obra mostra “as condições de sofrimento, de ansiedade e de potencialidade revolucionária do povo”, consistindo numa “poesia épica” que abre com o seguinte verso “premonitório”: “sou aquele por quem se espera” (Laranjeira, 2008: 112). Como especifica Jorge Macedo, é através desses poemas, escritos entre 1945 e 1948, que Neto “denuncia aos compatriotas e ao mundo o «anti-ser», o «não-ser» a que a colonização havia reduzido o angolano [...]” procurando devolve-lo “à identidade de «ser-humano» [...], opondo à Ontologia da degradação a Ontologia da libertação, da humanização” (Macedo, 2010: 67-68). Em particular, o poema *Contratados* é exímio em ilustrar isso: a figura do sujeito trabalhador que canta, isto é, que resiste ao medo, mostra que o contratado existe como ser humano que sente, que pensa, que deseja, que luta. Tendo sido musicado como símbolo de uma identidade nacional angolana na pós-independência no disco *A Vitória é Certa* (Luanda, s/d) editado pelo MPLA (Simões, 2015: s/p), e de resistência ao imperialismo português, destaco um excerto do poema:

*Longa fila de carregadores  
domina a estrada  
com os passos rápidos.  
[...]  
Largos meses os separam dos seus  
e vão cheios de saudades  
e de receio  
mas cantam.  
Fatigados  
esgotados de trabalhos*

*mas cantam.  
Cheios de injustiças  
calados no imo das suas almas  
e cantam.  
Com gritos de protesto  
mergulhados nas lágrimas do coração  
e cantam.  
Lá vão  
perdem-se na distância  
na distância se perdem os seus cantos tristes.  
Ah!  
eles cantam...*

(Neto, 2014: 89-90)

## Conclusões

As canções interpretadas neste capítulo assumiram um papel ativo nas vivências coloniais dos/as *indígenas* na medida em que, por um lado, possibilitaram a expressão das suas vozes em relação a processos de subalternização e, por outro lado, manifestaram narrativas contra-hegemônicas e potencialmente subversivas ao poder colonial. Se foram entendidas pela autoridade colonial como elementos catalisadores e reguladores da lógica produtiva do sistema capitalista e, ao mesmo tempo, como uma prática inócua relativamente ao seu efeito subversivo, as canções foram veículos de desabafos, de denúncias e expressões coletivas de resiliência, de tenacidade e de perseverança. Isso significa que as canções acabaram por funcionar como um modo de expor várias ações africanas, tais como questionar a imposição do poder colonial, apaziguar sofrimentos, propor formas de lidar com as violências e, em suma, resistir ao sistema colonial capitalista. Nesse sentido, estas canções do repertório musical tradicional *cokwe* divulgadas pela Companhia como Folclore Musical parecem ter funcionado para os/as *indígenas* como uma espécie de “contrafolclore” (Rodgers, 2003: 155).

Em primeiro lugar, esse processo foi feito através do uso da língua vernácula e de uma linguagem simbólica. O canto e a música (nas aldeias, entre as minas e as aldeias, nos aldeamentos mineiros e nos trabalhos forçados) mostraram ser uma prática performativa movida numa linguagem poética, metafórica e sarcástica desenvolvida, contextualmente, a partir da oratura e da fala. Através da palavra e do corpo, as canções foram um veículo de expressões idiomáticas, de humor, de provocação e de ironia, o que permitiu aos /às *indígenas* recuperar parte da dignidade que lhes foi retirada pelo sistema colonial e, como analisado aqui, pela Diamang. Essas práticas musicais performativas tornaram possível não só a expressão de subjetividades de sujeitos silenciados, mas, principalmente, permitiram devolver ao sujeito subalternizado a sua capacidade de se adaptar, de negociar, de refletir e de lutar, subvertendo o “selo da inferioridade” com que o regime colonial marcou as línguas nacionais angolanas (Neto, 1997: 338).

Em segundo lugar, estas canções ganharam corpo para lá das situações coloniais onde foram recriadas. Estas canções, em trânsito dentro do leste angolano e entre este e o Congo Belga e a Rodésia, acompanhavam as migrações dos/as trabalhadores/as, que as recriavam e apropriavam em comunhão com os lugares vividos, dando igualmente a conhecer as várias vivências a todos/as os/as *indígenas* ao tornarem coletivas experiências individuais, e globais experiências locais. Por um lado, as canções viajaram com os/as trabalhadores/as, servindo, igualmente, para familiarizar os mais-novos com experiências que não eram as suas, mas que se tornavam suas, e de todos. Ou seja, os usos autóctones destas canções populares e ‘tradicionais’ implicaram a produção de conhecimentos e de identidades a partir de experiências concretas e de emoções vividas em contextos sociais, culturais e ideológicos específicos, e que foram transmitidos entre as gerações através de atos informais de educação musical (Karlsen, 2011: 108-109).

Por outro lado, e dessa forma, estas canções conseguiram transcender situações concretas de um dado local e tempo – que denunciaram como sendo causadoras de sofrimento e perante as quais se insurgiram ao expressarem indignação e o desejo por justiça e liberdade – para fazerem parte integrante de um processo global de “memorização coletiva” (Ishemo, 1995: 7) do leste angolano, produzindo narrativas que persistem até hoje. Estas canções revelam, assim, uma atitude política e um potencial mobilizador ao ultrapassarem as fronteiras geográficas da sua criação e execução e,

simultaneamente, ao interconectarem diferentes espaços, lugares, tempos e gerações, acabando também por reinventar o cancionero tradicional *cokwe*. Exemplo disso são, igualmente, as migrações laborais transnacionais ocorridas noutros contextos coloniais. Por exemplo, os cânticos de trabalho nas minas Rand na África do Sul foram trazidos para o sul de Moçambique na década de 1930 pelos trabalhadores contratados que regressavam, estando na origem dos cânticos corais masculinos moçambicanos *Makwayela* (Carvalho, 1999: 168, 170), tendo-se tornado num importante símbolo nacional na pós-independência de Moçambique (idem: 168).

Em terceiro lugar, pode ser dito que estas canções revelam processos de formação de uma consciência social e política face à subalternidade vivida entre os/as *indígenas*. À semelhança do que Johannes Fabian sugeriu a partir das canções de saudade e de lamento cantadas pelos homens contratados congolezes (Fabian, 1978: 328), as canções participaram, igualmente, no próprio processo colonial moderno ao serem ferramentas dessa tomada de consciência. Como propõe Paul Gilroy (2001) a propósito dos alcances políticos e contestatários da música negra diaspórica do designado Atlântico Negro, os cantos dos escravos e dos trabalhadores forçados participaram num processo de “transfiguração” e funcionaram mais como uma “contracultura” do que como um “contradiscurso” (Gilroy, 2001: 96). Quer dizer, enquanto cultura, a música desses grupos subalternizados “reconstrói desafiadoramente sua própria genealogia crítica, intelectual e moral em uma esfera pública parcialmente oculta e inteiramente sua”, acabando por construir um importante lugar de subjetividade onde foram transmitidas narrativas de solidariedade e de libertação (idem). No caso das canções dos/as trabalhadores/as da Companhia, através do canto, da dança e da música sinalizaram-se os agentes opressores e os subalternos, as hierarquias sociais, raciais e de classe, as discriminações vividas como injustiças. Foram criadas redes de entreatajuda e cumplicidade, transmitidos ensinamentos, e expostas e geridas as ambiguidades e as contradições que o próprio sistema colonial causou no seio das relações intersubjetivas africanas. Também, dessa forma, estas canções contribuíram para a formação de uma “consciencialização histórica” a partir de situações reais, individuais e/ou coletivas disseminada entre as comunidades (Comaroff e Comaroff, 1987: 205).

Com efeito, a própria consciência da subalternidade e do processo de subalternização têm em si um potencial subversivo e contra-hegemónico. Por um lado, porque mos-

tram a complexidade e a diversidade de vivências de subalternidade, vendo-a acima de tudo como uma prática performativa e identitária (Clément, 2010: 78). Por outro lado, e simultaneamente, a tomada de consciência de que a subalternidade não é uma condição, mas antes uma construção colonial e política traz à superfície relações de poder densamente hierarquizadas e, sobretudo, as fissuras da autoridade colonial. Isso possibilita a criação de um espaço de enunciação capaz de fazer emergir as vozes dos sujeitos que foram silenciadas e a esperança de reverter essa opressão. Ou seja, “sem resistência não há identidade subalterna, há apenas subalternidade” (Santos, 2001: 47). Neste caso, através da música estruturaram-se experiências comuns de subalternização e de superação da violência, fazendo-se a luta política na articulação entre a denúncia e as alternativas possíveis e abrindo janelas para a criatividade e a transformação (Menezes e Pereira, 2012: 479).

Em quarto lugar, foi assim que estas canções foram desconstruindo o processo colonial de “despersonalização” (Memmi, 1974: 126) dos/as *indígenas* onde alicerçou, como tão bem realçou Frantz Fanon (2008), a exploração laboral e o racismo que fundaram a racionalidade colonial. Porque, nas palavras de Aimé Césaire (1972), “a colonização trabalha para descivilizar o colonizador, para brutalizá-lo no verdadeiro sentido da palavra, degradá-lo, despertá-lo para os instintos ocultos, a cobiça, a violência, o ódio racial e o relativismo moral” (Césaire, 1972: 2). Quer dizer, a instituição do regime laboral forçado na Lunda, e em particular as memórias coloniais dos trabalhos forçados nas minas, revelam a “desumanização” do sujeito colonizado entendida por Albert Memmi como fruto da mútua formação da identidade de colonizador e de colonizado (Memmi, 1974: 124). Através de um processo de desfiguração de ambos os agentes, em que o primeiro aceita o seu privilégio e oprime quem converte, assim, em oprimido (idem: 190), o colonizador impõe ao colonizado “um conjunto de negações. O colonizado *não é isto ou não é aquilo*. [...] (idem: 124); “o colonizado [...] tem direito apenas ao afogamento no colectivo anónimo” (idem: 126), “e por fim, o colonizador nega ao colonizado o direito mais precioso reconhecido à maioria dos homens: a liberdade” (idem). Os sujeitos são subalternizados ao serem “reduzidos à condição de animal” (Fanon, 2008: 7) através de constantes agressões perpetradas pelo cansaço físico e psicológico extremo, pela humilhação e vergonha, e pelo medo do agente colonizador, que Jean Paul Sartre ressalva no texto que prefacia *Os Condenados da Terra* de Fanon (1963):

*A violência colonial não visa apenas manter esses homens escravizados a uma distância respeitosa, mas também procura desumanizá-los. [...] Nós os esgotamos em um estado irracional. [...] O resultado: nem homem nem animal, mas o “nativo”. Espancado, malnutrido, doente e assustado, mas só até certo ponto, amarelo, preto ou branco, ele sempre tem os mesmos traços de caráter – preguiçoso, astuto e ladrão, que não vive e entende apenas a linguagem da violência. (Fanon, 1963: xx)*

A partir da interpretação destas canções torna-se claro que o ato de cantar ia possibilitando ao sujeito *indígena* expressar-se enquanto pessoa, isto é, permitindo transformar o sujeito irracional, insensível e submisso num sujeito ativo, racional, autor dos seus conhecimentos, artista, questionador e inteiro, no fundo, um sujeito que “vive”. Mas, sobretudo, é a consciência de que o processo de animalização se trata, afinal, de uma construção política e social, que permite criar respostas para o subverter. Nas palavras de Fanon, “no momento preciso em que eles [os negros] descobrirem a sua humanidade, começam a afiar as suas armas para garantir a sua vitória” (Fanon, 1963: 8). O sujeito negro reconfigura-se como sujeito político ao recusar a desumanização, a submissão, a discriminação racial, a sua existência enquanto o Outro do humano (Mbembe, 2017).

E as canções funcionaram como uma arma de luta. Como ilustração disso, as canções expõem situações de opressão do poder costumeiro vivenciadas com revolta e dor, como também se insurgem contra violências perpetradas pelos próprios chefes tradicionais e *indígenas* sobre as populações; as canções cantadas durante os trabalhos forçados auxiliam no sucesso da tarefa e na preservação física do/a trabalhador/a; as canções cantadas na partida da aldeia para o *cipale* espalham e dão voz às tristezas, às frustrações e às angústias de quem lida com o inesperado e com o medo; as canções que marcam a saída do *cipale* e o regresso à aldeia anunciam a vitória dos/as que conseguiram vencer o medo; as canções cantadas em grupo criam e disseminam a tomada de consciência da subalternidade vivida e a possibilidade em lhe resistir.

Em suma, tanto a habilidade de articular recursos linguísticos como a percepção da complexidade do processo de subalternização permitiram criar a necessidade de usar as canções como um veículo de luta por justiça e contra injustiças, bem como um espaço onde o sujeito subalterno pôde expressar a sua voz sem ser calado ou

punido e, com isso, transformar as fragilidades em forças. Daí a crucialidade do canto e da música como expressões estético-políticas no sentido de serem manifestações culturais e artísticas potencialmente empoderadoras dos sujeitos e transformadoras de contextos sociais, particularmente em contextos de marginalização, de discriminação e de desigualdades de poder extremas (Born e Hesmondhalgh, 2000: 5; Hesmondhalgh, 2012: 364). Dessa forma, supõe-se que estas canções, ao participarem na formação de uma consciencialização de classe, da subjugação, do privilégio branco, das desigualdades sociais, da exploração colonial, e ao serem transmitidas entre gerações até hoje, possam ter contribuído para a formação de um sentido de autodeterminação política face ao colonialismo. Na continuidade do argumento de Marissa Moorman (2008) para pensar as produções musicais angolanas no contexto colonial urbano de Luanda, as canções das comunidades rurais *cokwe* podem, igualmente, ter participado na construção de um conjunto de sentidos de identidades (a nível coletivo, nacional e étnico) formulados durante o regime colonial e em processo de reconfiguração na pós-independência.

Esta análise que proponho contrasta, pois, com o que Leroy Vail e Landeg White (1978a, 1978b, 1983) sugeriram a partir das canções ‘de trabalho’ e de ‘protesto’ cantadas nas plantações de algodão do contexto colonial moçambicano. Para estes autores, apesar de entenderem essas canções como expressões de protesto e revolta, as canções funcionaram meramente como estratégias de preservação de um modo de vida costumeiro que estava ameaçado pelas lógicas coloniais capitalistas, e como respostas circunstanciais a momentos de tensão e de exaustão, destinadas a pessoas concretas, não tendo, por isso, um alcance de contestação anticolonial capaz de extravasar o espaço laboral ou a aldeia onde eram cantadas (Vail e White, 1978a: 6, 24; 1983: 897).

Nesse sentido, também Todd Cleveland interpreta as canções cantadas pelos/as trabalhadores/as da Diamang como “atividades de baixo risco” no que se refere à estratégia de resistência em si (Cleveland, 2008: 132). Ou seja, o ato de cantar não expunha o trabalhador a repreensões da parte das autoridades coloniais e nem teve um efeito destabilizador das políticas laborais da Companhia, tendo sido uma prática que se manteve estável ao longo do tempo, ao contrário das deserções e do absentismo (idem: 164-165), ou da retenção de trabalho, isto é, a execução lenta das tarefas ou o alongar das horas de descanso



(Santos, 2016: 70).<sup>504</sup> Salvaguardando a existência de uma maior precaução a ter com as canções que denegriam o regime colonial, tanto da parte dos/das *indígenas* como da parte dos portugueses após o eclodir do conflito armado em 1961 (Cleveland, 2008: 203), Todd Cleveland entende as canções como estratégias criativas e subliminares de resistência que serviram apenas para suportar a violência das rotinas laborais e o cansaço dos trabalhos pesados, sem que isso resultasse em atos efetivos de subversão e de confronto (idem: 132, 135-136, 164, 200-203). Essa análise corrobora as interpretações de Jeromy Ball, no sentido de as canções, apesar de questionarem os abusos laborais, não terem chegado a desafiar diretamente o sistema colonial (Ball, 2006: 2).

Porém, como se constata nas canções analisadas neste capítulo, foi, precisamente, o processo de disseminação e de recriação cultural de experiências comuns de sofrimento que possibilitou visibilizar e tornar pública a violência da lógica capitalista e patriarcal do colonialismo e a sua natureza extractivista, usurpadora e desumana sedimentada na categoria discursiva de raça e na classe. Ao mesmo tempo, tendo em conta os conteúdos destas canções cantadas nas aldeias ou em contextos laborais, e as memórias que elas espoletam hoje, é notório que o canto e a música foram importantes para os/as *indígenas*. Não só ao participarem na construção de estados emocionais e de disposições através da produção de uma espécie de “agencialidade musical corporal” útil na regulação e na emancipação de comportamentos corporais (aumentar ou recalibrar níveis de energia, alcançar segurança e conforto, fortalecer a coordenação motora, etc.) (DeNora, 2000: 99), como também ao devolverem aquilo que o sistema colonial lhes negava constantemente: a racionalidade, a intencionalidade, a humani-

---

<sup>504</sup> Cleveland destaca, igualmente, outras estratégias de “risco baixo ou nulo” que, para lá da partilha das tarefas nas minas e nas lavras, e do ato de cantar, consistem na redistribuição da comida nos refeitórios mineiros entre os familiares e as queixas feitas pelos/as *indígenas* aos funcionários e administradores sobre maus tratos, abuso de poder e refeições insuficientes (idem: 135-143). Essas estratégias contrastavam com outras que procuravam subverter abertamente o sistema colonial, podendo implicar repressão. Por exemplo, a retenção de trabalho, as ausências nas inspeções médicas periódicas, os roubos de diamantes, o absentismo laboral (dos trabalhadores ‘voluntários’), a deserção (dos trabalhadores contratados) (idem: 143-164). Segundo Maciel Santos, os casos de insubordinação dos trabalhadores pela “travagem” (retenção) do tempo de trabalho foram aumentando ao longo do tempo, porém, curiosamente, indica que essa “resistência passiva” à disciplina laboral foi sendo cada vez menos alvo de sanções pela Companhia ao longo de 1960 (Santos, 2016: 70-71, 77), que parece não conseguir impor a sua autoridade perante a crescente insurreição da força laboral.

dade, a alegria, a esperança e o poder reivindicativo e contestatário. Foi dessa forma que os/as *indígenas* iam subvertendo a sua condição de não-pessoas, isto é, numa espécie de “reinterpretação subversiva da regra colonial” (Clément, 2011: 94).

Nesse sentido, o grau do “risco” no que consta, fundamentalmente, ao caráter contra-hegemônico e subversivo das canções (Cleveland, 2008: 132), não é algo que possa ser quantificado e interpretado através das consequências que estas canções produziram no agente colonizador, aliás, para quem estas canções não passavam de ‘Folclore’ que, no fundo, banalizava e marcava, simbolicamente, as hierarquias impostas pelo colonialismo: a subalternidade do negro africano e a superioridade do branco europeu. Assim, mais do que pensar no grau do “risco” no que respeita ao alcance revolucionário das canções, estas canções possibilitaram “microprocessos de resistência” que subverteram o regime colonial ao denunciarem a sua ação reguladora, exploradora, silenciadora e homogeneizante (Rodgers, 2003: 136), contrariando a representação estereotipada e atávica da cultura popular autóctone da Lunda instituída como Folclore Musical.

Todavia, é importante salientar que a natureza agente, ativa e interventiva destas canções, e a complexidade das vivências africanas do trabalho forçado, não se esgotam na retórica da resistência anticolonial e da vitimização. Nesse sentido são necessários enquadramentos que façam jus à agência africana e a outras estratégias de resistência que surgem sobrepostas entre si. Por isso, torna-se importante olhar para a resistência não apenas como uma reação direta, mesmo que feita de forma dissimulada, à opressão colonial. Isso implica ter em conta as nuances das relações entre o sujeito colonizador e o sujeito colonizado, bem como a necessidade em problematizar a rigidez das ‘linhas abissais’ e outras formas de engajamento africano no seio das realidades coloniais. Ou seja, compreender as relações coloniais de poder a partir de ações que articulam atitudes contestatárias e colaborativas face à opressão colonial, bem como práticas de poder e contrapoder geradas nos contextos das próprias comunidades de *indígenas*. É isso que vai ser explorado no próximo capítulo, onde se procura entender, por exemplo, as implicações que o sistema colonial teve na vida quotidiana dos/das *indígenas* e na sua forma de ver e pensar o mundo, bem como os modos pelos quais estas populações lidaram com a violência do trabalho forçado articulando atitudes de contestação anticolonial com ações de negociação, de apropriação e de colaboração entre diferentes quadros de referência sociais e culturais.



## CAPÍTULO 5

### Significados, Apropriações e Usos africanos do Trabalho Forçado

#### Introdução

Tendo como corpus analítico canções de protesto e de consciencialização coletiva da violência do poder colonial e do trabalho forçado, no capítulo anterior analisaram-se agencialidades de negros africanos/as e mecanismos de resistência que responderam, de forma declarada ou disfarçada, à realidade colonial opressora e racista. Porém, sobretudo porque a “resistência pode ser mais do que oposição” (Ortner, 1995: 191), neste capítulo interessa aprofundar, a partir de canções gravadas pela Missão, a complexidade dos modos de participação africana no trabalho contratado. Isso implica averiguar como o trabalho forçado foi ressignificado, estrategicamente usado e apropriado pelos/as *indígenas* que, nos seus próprios termos culturais, tornaram seu o trabalho contratado, incorporando-o na sua cultura sob várias formas e tendo em conta condicionalismos que ultrapassam a relação binária colonizador/colonizado. Nesse processo, será necessário entender que as ações de contrapoder podem não revelar, unicamente, narrativas de protesto e de denúncia anticolonial, bem como as formas de agência e as vozes dos sujeitos subalternizados podem ser expressas para além da retórica da vitimização e da oposição.

Neste capítulo, a atenção foca-se em canções que retratam criticamente os trânsitos entre a aldeia e o *cipale*. Exploram-se as implicações e as transformações trazidas pela experiência do trabalho contratado para o seio das aldeias. Daí a importância em averiguar as relações de poder entre os membros das aldeias, as dinâmicas culturais, identitárias, espirituais e religiosas e as negociações entre diferentes quadros de referência culturais e sociais (africanos e europeus). Essas práticas, levadas a cabo por indivíduos situados em redes de poder desiguais e que agem como sujeitos históricos e sociais, são analisadas aqui como o produto de reposicionamentos estratégicos que vão ocorrendo ao longo das vivências quotidianas,

procurando entendê-las além de uma natureza reativa perante, especificamente, os agentes colonizadores (Lubkemann, 2004; Trajano-Filho, 2006).

Ao longo do capítulo analisam-se três *myaso*. A canção “*Txipálè cumunguia*” remete para o processo do recrutamento para o trabalho contratado e para percepções locais acerca do *cipale*. A canção faz referência à relação entre o trabalho contratado e o ‘feitiço’, em particular às formas como os trabalhadores africanos entendiam o *cipale* como uma prática de sortilégio, vulgarmente designada de ‘feitiçaria’. Esta canção permite analisar como a espiritualidade *cokwe*, mitos e rumores apropriaram, ressignificaram e incorporaram o colonialismo como forma de exercerem poder e controlo sobre ele, articulando ações de contestação e de colaboração perante a Companhia. Na canção “*Muambuâmbua*” analisa-se a questão da deserção ao trabalho contratado, incidindo sobre as atitudes dos/as *indígenas* face às fugas, bem como nos efeitos ao nível das dinâmicas sociais e políticas no seio da aldeia, mostrando até que ponto a resistência à violência do sistema colonial passava mais pela ida ao *cipale* do que pela fuga ao mesmo. Por fim, a canção “*Txiueue*” convoca a relação entre a estrutura tradicional da família e o parentesco, e os valores trazidos pelo sistema colonial moderno, nomeadamente o dinheiro e os bens adquiridos pelo trabalho assalariado, analisando-se processos de diferenciação social, relações sociais de género e negociações entre diferentes lógicas culturais. Essas situações implicavam uma gestão sensível entre diferentes vozes, valores, desejos e ambições, de forma a garantir tanto a resistência cultural de um povo face às imposições do regime colonial, como a possibilidade dos/as *indígenas* fazerem parte, como consumidores e não apenas como produtores, do sistema capitalista colonial moderno.

A nível metodológico, à semelhança do capítulo anterior, este capítulo assenta numa análise etno-histórica, textual e contextual das canções, incidindo nos significados quer das palavras, quer da performance e memórias histórico-sociais, combinando dados de arquivo e de história oral pesquisados em Portugal e em Angola.

### 5.1. “*Txipálè cumunguia* / Para contratado eu posso ir”

Esta canção foi registada durante a terceira campanha de recolha na Circunscrição do Chitato, nordeste da atual Lunda Norte, entre 1951 e 1952, no sobado de Satxombo (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 293). É uma canção que acompanha a dança

Kapindjisa (antiga designação de Ciyanda) cantada pela solista Namunuma e por um coro de homens e mulheres (idem: 294).<sup>505</sup> Nesta canção importa explorar experiências e representações do trabalho contratado associadas a práticas espirituais, a rituais mágico-religiosos, a mitos e a rumores. Têm-se em conta os vários discursos que constroem um determinado imaginário popular que torna inteligível o universo do trabalho forçado nas minas, e as formas estratégicas como situam e usam a ação colonial da Companhia no seio das lógicas culturais locais para exercerem controlo sobre a mesma.

*Coco cumulonda,  
Coco cumachinhe,  
Mbungue ianguonguele,  
Coco cumulonda,  
Coco cumachinhe,  
Mbungue ianguonguele,  
Xariangue é,  
Ié muene é é,  
Txipálè uanga,  
Mama, uó mam' é é,  
Txipálè cumungúia,  
Txipálè cumungúia,  
Micuta iaca  
Uanguamba iena?  
Mama, uó mam' é é,  
Coco cumulonda,  
Coco cumachinhe,*

**CORO:-**  
*Mbungue ianguonguele,*

**SOLISTA:-**  
*Coco cumulonda,  
Coco cumachinhe,*

*Mão na barra de ferro,  
Mão na camionete,  
O coração enganou-me,  
Mão na barra de ferro,  
Mão na camionete,  
O coração enganou-me,  
Xariangue é,  
Tu mesmo é é  
O contrato é feitiço,  
Mãe, uó, mãe é é,  
Para contratado eu posso ir,  
Para contratado eu posso ir,  
Piadas de quê  
Que me diriges tu?  
Mãe, uó, mãe é é,  
Mão na barra de ferro,  
Mão na camionete,*

**CORO:-**  
*O coração enganou-me,*

**SOLISTA:-**  
*Mão na barra de ferro,  
Mão na camionete,*

<sup>505</sup> Classificada na coleção QUI-23, gravada na faixa n° 1 do disco n° 369.

CORO:-

*Mbungue ianguonguele,*  
*Xariangue é,*  
*Ió muene é é,*  
*Txipálè uanga,*  
*Mama, uó mam' é é,*  
*Txipálè cumungùia,*  
*Txipálè cumungùia,*  
*Micuta iaca*  
*Uarianga cuassa?*  
*Mama, uó mam' é é,*

CORO:-

*O coração enganou-me,*  
*Xariangue é,*  
*Este mesmo é é*  
*O contrato é feitiço,*  
*Mãe, uó, mãe é é,*  
*Para contratado eu posso ir,*  
*Para contratado eu posso ir,*  
*Piadas de quê*  
*Que começaste a atirar-me?*  
*Mãe, uó, mãe é é.*

*Na gravação, o texto, completo, é cantado três vezes.*

(UC / AD, RFM RE 3R Vol. I, 1957: 518-519)

Apesar de apresentar uma letra pouco clara relativamente à história que a originou, a canção fala de um homem chamado Xariangue e da sua disponibilidade de ir para o trabalho contratado. Essa sua ida para o *cipale* surge imiscuída em sentimentos contraditórios de determinação, desespero, angústia e vulnerabilidade. Essa complexidade é revelada logo no início da primeira estrofe onde são enaltecidas três situações e que surgem reforçadas pelo diálogo entre a solista e o coro ao longo de toda a canção: “*Coco cumulonda, Coco cumachinhe*” (“Mão na barra de ferro, Mão na camionete”), “*Mbungue ianguonguele*” (“O coração enganou-me”) e “*Txipálè uanga*” (“O contrato é feitiço”). As interjeições “*Mama, uó mam' é é*” dão força ao sentimento de aflição sentido por Xariangue.

Como refere Pinho Silva, numa aldeia do sobado de Samulambo, do Posto Administrativo de Capaia, Circunscrição de Saurimo, procedia-se à concentração de homens para irem cumprir o contrato (UC / AD, RFM RE 3R Vol. I, 1957: 520). Xariangue tentou fugir porque era “medroso”, pois acreditava que o contrato era “feitiço”, ou seja, que não iria voltar vivo; mas o Soba foi atrás dele e, já depois de encontrado, dizia: “Uma mão na camionete que me há-de levar e outra na barra de mina com que hei-de trabalhar, eu cá vou como os outros” (idem: 519). Esta canção apresenta versos muito similares à ‘canção de trabalho’ transcrita por Catele Jere-

mias no capítulo anterior, mas que aqui têm o sentido oposto porque servem para retratar uma situação inversa. Quer dizer, também referindo a história de um homem chamado Xariangue [Xaliange], esta canção, em vez de retratar o contexto das minas e toda a violência já sofrida, mas prestes a terminar pelo regresso à aldeia, retrata, fundamentalmente, o medo de ir para o *cipale*, uma experiência ainda desconhecida para Xariangue.

Na tarde de um sábado muito nublado, marcado pelo aproximar da estação das chuvas, acompanhei a minha anfitriã Aida<sup>506</sup> na visita que ia fazer à sua prima Georgina Mulemule ao Bairro Verde, na cidade de Saurimo. Foi no meio das inúmeras trancinhas da Aida, a quem Georgina e a sua filha Iari tentavam destrançar os cabelos, que conheci Domingas Mussenga<sup>507</sup>, a sua vizinha. Depois de eu me apresentar a Domingas e de conversarmos sobre canções populares da Lunda ‘do tempo do *cipale*’, pergunto se ainda recorda alguma canção que fale sobre o trabalho mineiro. Lembra-se de uma canção que a sua mãe cantava assim: “*Xaliange Xaliange, cipale wanga, mama Xaliange, cipale kumunguya, cipale kumunguya, mikhuta yakha walianga kwoko, mama aya, Xaliange*. Que eu posso ir lá no *cipale* onde eram contratados, né? [...] *kwoko kumulondo, kwoko kucikhasu mbunge yangwonge* ...” (DM, 23/08/2014, Saurimo)

Era Samanyeke, avô de Domingas, que cantava a canção “*Txipale cumunguia*” à sua filha que, por sua vez, passou a cantar a Domingas. Domingas diz-me que o seu avô tinha sido recrutado para as minas da Companhia, por volta da década de 1950, tendo deixado a sua esposa e família em Saurimo e permanecido definitivamente na região mineira. Foi nessa altura que conheceu a mãe de Domingas. Como averiguado ao longo do capítulo anterior, era nesses trânsitos que os trabalhadores levavam consigo canções que reproduziam ou recriavam a partir

<sup>506</sup> Aida Mussumari é filha de Manuel Mussumari, ex-trabalhador ‘voluntário’ da Diamang e que participou igualmente desta pesquisa. Em 2014 Aida Mussumari trabalhava como técnica de contabilidade na empresa onde eu estava alojada em Saurimo, sendo que na altura deste encontro eu tinha ficado hospedada, temporariamente, na casa onde a Aida vivia na companhia de colegas, trabalhadores portugueses da mesma empresa.

<sup>507</sup> DM nasceu na cidade do Dundo, Lunda Norte, em 1966. O seu avô foi trabalhador contratado nas minas da Diamang nos anos 50 e 60, e o seu pai foi trabalhador ‘diferenciado’ em funções nas Oficinas da Diamang em Lucapa e na Escola da Missão Católica no Dundo onde trabalhou como ‘contínuo’, entre 1960 e 1970, e na pós-independência, como técnico da Endiama. Em 2014 residia em Saurimo.



das situações que iam vivendo durante o *cipale*. Já Pinho Silva fazia notar que esta canção se tinha popularizado na Lunda, apresentando ligeiras variações ao nível da letra, uma vez que as canções migravam com as pessoas e fundiam, por isso, várias experiências oriundas de várias proveniências geográficas (UC/AD, RFM RE 3R Vol. I, 1957: 520).<sup>508</sup> Como expressão de uma transmissão transgeracional e de um processo de difusão ao longo da região, uma das várias versões existentes permaneceu no tempo.

Ainda antes de ouvirem a gravação em disco que tinha levado até elas, Domingas e Georgina cantam a canção e centram-se, como o testemunho indica, na ida para o contrato e nos sentimentos e atitudes aí presentes. Em suma, entendem que fala de um ato de superação de Xariangue perante o medo que sentia do *cipale* e do *wanga*, em que as práticas laborais coloniais surgem intrincadas com as práticas costumeiras do sortilégio. Como canta Georgina: “*mbunge yang-wongele*”, “o coração é que me enganou para vir trabalhar, nesse *cipale*” (GM, 23/08/2014, Saurimo). Quer dizer, a minha consciência, o meu íntimo atraíçoo-me ao meter-me medo porque sei que o contrato é “feitiço”, é infortúnio e morte, ou seja, “*cipale wanga*”. Mas apesar desse receio e sofrimento, Xariangue diz, nas palavras de Domingas, que “eu posso ir lá no *cipale*”. Dessa forma, esta canção abre espaço para pensar sobre as diversas causas do medo do sistema laboral colonial, como era dotado de sentido pelos/as *indígenas* e as formas pelas quais os homens recrutados tentavam ultrapassar essas ansiedades e preocupações. As complexidades dessas atitudes de resignificação e de resiliência podem ser esboçadas no modo como Mateus Segunda Chicumba interpreta esta canção: “Eu sei que o contrato é morte, mas eu vou!” (MSC, 13/03/2015, Lisboa) São essas questões que vão ser exploradas nas secções seguintes.

### 5.1.1. “O contrato é feitiço”

A inquietação de Xariangue é indicadora de como o trabalho contratado era intensamente vivido e previamente imaginado com um medo profundo, grosso modo

<sup>508</sup> Relativamente à gravação da canção feita em 1952, Pinho Silva diz que “a solista altera as frases a seu gosto” e “em vez de ‘cuoco ku machine’, pode dizer ‘cuoco ku icache’ (mão na bagagem) e em vez de ‘cuoco ku mulonda’ [mão na barra de ferro] pode dizer ‘cuoco kuri iena’ (mão em você)” (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 293).

por quem era recrutado pela primeira vez e não sabia o que iria encontrar. Por exemplo, quando Mateus ouve a canção “*Ngulo txipalè maia*” (“Ngulo vai para contratado”), mencionada no capítulo anterior, atenta no facto de *Ngulo* significar ‘porco’, o que interpreta como uma metáfora: “Podia se referir a uma pessoa e à desgraça de quem vai pró contrato e é considerado como se fosse um porco. Que vai e não se sabe se regressa, se vai ser abatido...” (MSC, 14/07/2015, Lisboa) Esses sentimentos podem ser sintetizados na expressão “*Txipalè txangupatuca ni muongo*” e que corresponde ao título de uma canção gravada com *cisanji* e sem letra, tendo sido traduzido por Pinho Silva como “O contrato mete-me medo”.<sup>509</sup> Como menciona Mateus, apesar de a intensidade da emoção do medo ter ficado ausente dessa tradução, a expressão “*Txipalè txangupatuca ni muongo*” realça uma situação de grande assombro, incerteza e pavor, sendo que é nesse sentido que o *cipale* era entendido através da analogia com o sortilégio, ou seja, a “feitiçaria”<sup>510</sup>. Portanto, para problematizar essa analogia é preciso compreender esse conceito no seio das práticas religiosas e espirituais dos Tucokwe.

Salientando a importância de conhecer e praticar a língua vernácula para melhor compreender as práticas culturais de um povo, Adriano Correia Barbosa<sup>511</sup>

<sup>509</sup> Coleção QUI-137, disco nº 51, faixa nº2. Esta música conta a história de um homem que vivia na região do Cachimo e que, escolhido pelo Soba, se recusa a ir para o *cipale* por ter medo de sair da sua aldeia (de onde nunca tinha saído), receando o que desconhecia para lá dela (UC/AD, RFM RE 3R Vol. III, 1957: 1668).

<sup>510</sup> Uma vez que os termos “feitiço”, “feitiçaria” ou “feiteiro” são palavras de origem europeia usadas pelos regimes e etnografias coloniais para traduzir diferentes sistemas cognitivos, religiosos e culturais, adjetivando de forma indiferenciada práticas rituais e culturais como “feitiçaria”, assim como foram estrategicamente apropriadas pelos agentes coloniais portugueses no contexto da escravatura em Angola (ver Figueiredo, 2016), ao longo do texto esses termos são mencionados entre aspas. De notar que, segundo o diretor do Museu Regional do Dundo, o professor Fonseca Sousa, essas palavras não surgem, proposadamente, nas legendas da Exposição temporária, tratando-se de uma afirmação política e identitária ao optarem pela tradução como ‘sortilégio’ ou ‘sortilego’. (FS, 28/08/2014, Dundo) A esse respeito, também foi usada essa opção de linguagem no *Catálogo da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo* publicado em 2012.

<sup>511</sup> Adriano Correia Babosa foi missionário beneditino em Angola de 1955 até finais de 1970, tendo dirigido a Missão Católica de Léua, no distrito do Moxico, de 1962 a 1965, e colaborado durante um mês na Missão Católica do Moxico-Velho em 1978 (Barbosa, 1984: 5-10; 1990: 7). Investigou sobre a língua e oratura *cokwe*, tendo publicado dicionários, gramáticas e livros de contos e provérbios. Viveu no Mosteiro de Singeverga, em Santo Tirso, onde faleceu na primavera de 2015, não tendo sido possível realizar a entrevista prevista e agendada para esse ano.

distingue três diferentes conceitos, indivíduos e práticas que considera serem o pilar da espiritualidade *cokwe* e que estão intimamente interligadas entre si: o *Thahi* (o adivinhador), o *Cimbanda* ou *Mbuki* (o médico e sacerdote que curam) e o *Nganga* (o sortilégio que tem a força *wanga*) (1990: 31). Essa trilogia apresenta-se repartida entre forças opostas do bem e do mal, estando de um lado o *Thahi* que tem poderes de vidência, presta culto aos espíritos dos antepassados e tem capacidade em identificar as causas do mal do paciente, e o *Mbuki* que domina as forças do invisível para curar esse mal; e do outro lado o *Nganga*, o que usa as forças maléficas designadas *wanga* (idem: 30-31).<sup>512</sup>

Marie Louise Bastin explicita que o *Thahi* só pode ser homem, sendo muitas vezes o próprio Soba, desempenha a profissão remunerada de adivinhação e tem a seu cargo o culto assíduo dos espíritos dos antepassados tutelares da comunidade, que se repartem nos espíritos *mahamba*<sup>513</sup> e nos espíritos *akixi* (os *mahamba* que incarnam nas máscaras) (Bastin, 2010: 35). O *Mbuki*, que pode ser homem ou mulher<sup>514</sup>, também desempenha a sua profissão de forma socialmente reconhecida (idem: 42), ao ponto de José Redinha alertar para o facto de a tradução de “curandeiro” não se mostrar adequada ao contexto cultural *cokwe*, pois não se trata de um “charlatão ou indivíduo que exerce medicina sem títulos nem habilitações” (Redinha, 1966: 57). Depois de diagnosticada a doença pelo *Thahi*, o *Mbuki* trata a doença com remédios obtidos em plantas medicinais ou recorre a sessões de possessão (Fernando, 2012: 190), usando também a força simbólica dos remédios que curam o mal (Areia, 1974: 44).

No lado oposto aos espíritos *mahamba* e *akixi* residem as forças maléficas (os *yip-huphu*) “representadas por *wanga* que os *nganga* invocam para vitimar certos mem-

<sup>512</sup> Segundo Barbosa, o *Thahi* pode acumular as funções de *Mbuki* (idem: 31), e por isso podem ser confundidos pelos próprios Tucokwe (Redinha, 1966: 56). A trilogia assume diferentes combinações em Angola, sendo que a configuração *thahi* (ou *tahi*) + *mbuki* (ou *mbuke*) versus *nganga* está presente na estrutura religiosa dos Bantu de Angola habitantes no nordeste, leste, centro e sudoeste (classificada como Zona K) (Areia, 1974: 34).

<sup>513</sup> Os espíritos *mahamba* fazem parte integrante da cosmogonia da sociedade *cokwe* e referem-se aos espíritos dos ancestrais, sendo por isso alvo de culto no sentido de serem respeitados e invocados para, na qualidade de intermediários, intervirem no mundo dos vivos (Fernando, 2012: 172).

<sup>514</sup> Segundo José Redinha, no nordeste o termo *cimbanda* (“*tchimbanda*”) refere-se às mulheres; o termo *mbuki* (“*mbuque*”) aos homens (Redinha, 1966: 57).

bro da comunidade, utilizando os meios sortilégios” (Fernando, 2012: 180). Para além de constituir uma “condição ou estado [...], poder ou virtude” do *Nganga*, o “feiticeiro-maléfico”, Barbosa define *wanga* também como “veneno mágico ou, por extensão, qualquer veneno” (Barbosa, 1989: 17). Apenas alguns especialistas *Thahi* têm a capacidade de descobrir o *Nganga* e ser capaz de o incriminar e de lhe retirar o *wanga* (Redinha, 1966: 54; Barbosa, 1990: 34; Bastin, 2010: 35). De forma contrária ao *Thahi* e ao *Mbuki*, o *Nganga* “não exerce profissionalismo [...], vive no seio da comunidade, incerto e anónimo” (Redinha, 1966: 65).

De acordo com as percepções que os/as *indígenas* expressam nos contos recolhidos por Adriano Correia Barbosa no norte do Moxico, *Nganga* é uma personagem que reside entre a realidade, o rumor e o imaginário, sendo entendido como um malfeitor e um homicida. A sua actividade consiste em causar mortes, doenças e pesadelos” (Barbosa, 1990: 31). É visto como “inimigo da vida” (idem: 36) que, através do *wanga*, “atormenta as pessoas com pesadelos durante o sono” (idem: 31). Para além de ser temido por ser maléfico, o poder *wanga* é também assustador por ser imprevisível e constante, na medida em que “qualquer pessoa pode adquirir o *wanga* das mãos de um *nganga* para fazer mal a outrem, tornando-se também *nganga*” (idem: 32). Para lá disso, “a actividade do *nganga* é essencialmente nocturna, secreta e misteriosa, algo comparável à do ladrão. Ele passa despercebido ao próprio consorte e aos próprios familiares” (idem: 33), levando “uma vida igual à de toda agente, totalmente inofensiva” (idem: 34).

Nesse contexto vivido com profunda imprevisibilidade, em permanente suspeição e em perigo iminente, os Tucokwe não só recorrem ao *Mbuki* para curar a doença, mas também ao *Thahi* que acaba por ser “consultado em diversas circunstâncias: doença, acidente, morte, esterilidade, impotência, caçadas mal sucedidas, maus presságios, possessão, roubo, calamidades públicas, etc., para discernir as suas causas e para esclarecer factos”, podendo culminar em acusações explícitas de “feiticeira” a qualquer pessoa que seja suspeita, o que gera terror (Bastin, 2010: 35). Reportando-se ao leste angolano colonial e às regiões atuais rurais e semiurbanas, Mateus realça que “Lá não existem mortes naturais. [...] Qualquer situação é sempre essa intervenção de feiticeira... qualquer pessoa que fica doente é sempre esse problema. Há sempre um culpado exterior à situação.” (MSC, 13/07/2015, Lisboa)

Efetivamente, as práticas do *Nganga* estão intimamente relacionadas com as formas como os Tucokwe vivenciam a morte (Barbosa, 1990: 35). No seio da cosmogonia *cokwe*, de acordo com Manzambi Vuvu Fernando, as causas das doenças e da morte tanto advêm de patologias biológicas como da incorporação nas pessoas de espíritos benignos ou malignos (Fernando, 2012: 190). Dessa forma, a morte só não é um problema, quando é causada por problemas da velhice que poem fim a uma vida completa e que deixou descendência, ou pela ação punitiva de espíritos antepassados ou por pessoas claramente identificadas como inimigas (Barbosa, 1990: 35). Caso contrário, trata-se de uma “morte precoce” (idem: 36), aliás, de uma espécie de “morte má, como seja, a morte de lepra, a morte de parto, a morte longe da família, etc.” (Areia, 1982: 9) e que é causada por forças maléficas invocadas por terceiros, o *Nganga*.<sup>515</sup>

Assim, voltando à canção, “o *nganga* é crença, é medo, é dúvida, é angústia” (Barbosa, 1990: 37), assim como a força maléfica que o move. O poder da força *wanga* reside, precisamente, no perigo, no imprevisto, na incerteza e na desconfiança que gera na comunidade, tal como o sistema laboral colonial português. Se quisermos, a tradução de “*cipale wanga*” também pode ser entendida como ‘há *wanga* no contrato’, ou seja, há malignidade no trabalho forçado. Com efeito, “destruí-la é libertar-se, é salvar-se, é poder sobreviver” (idem: 37). A expressão “*cipale wanga*” significa que o trabalho contratado tanto é imprevisível, incerto e inseguro – qualquer homem podia ser recrutado, a qualquer momento, para o *cipale*, como também denunciado ao poder administrativo por qualquer pessoa – como é mortífero – uma vez que qualquer homem ou mulher podiam falecer. Nesse sentido, quer o *cipale*, quer o *wanga*, provocam terror, sofrimento e uma “morte precoce” cujo *Nganga*, no contexto do contrato, pode ser interpretado como sendo o sistema colonial português.

Ora, tal como a história de Xariangue alude, essas inquietações só poderão ser ultrapassadas se o medo for enfrentado, podendo funcionar a ida ao *cipale* como um

<sup>515</sup> Daí ser um assunto muito sensível sobre o qual os Tucokwe falam pouco, discretamente e com muito respeito. De acordo com o que observei durante o trabalho de campo em Angola, quando alguém morre, por doença ou acidente, tendencialmente essas mortes são entendidas como fruto da ação de alguém que recorreu ao “feiticeiro” para “por feitiço” por razões de inveja, ganância, vingança ou ciúmes. Como resultado, seguem-se perseguições aos/às autores/as desses ‘crimes’, que podem ser preferencialmente crianças, pessoas com albinismo, Sobas ou mais-velhos, podendo implicar homicídios. Por isso, a “feiticeira” é hoje encarada pelos próprios Tucokwe e pelo poder político angolano como um grave problema social.

ato de sobrevivência, de resiliência e de coragem. Nesse sentido, uma das formas de exorcizar o medo podia implicar a prática de determinados rituais propiciatórios, de adivinhação e de proteção que antecediam a partida dos contratados. Mateus descreve em pormenor essas práticas a partir do que ouvia dizer aos mais-velhos no Moxico, e esboça, num desenho, a organização desses rituais:

*Eram os rituais feitos fora do bairro [da aldeia] [...]. São rituais isolados. Só das pessoas que iam [ao contrato]. As pessoas saíam do bairro [...], e chegavam ao primeiro cruzamento de caminhos [...] Durante este trajeto até aqui não podiam olhar para trás. Chegavam aqui e então o curandeiro vinha em frente, ele parava aqui e eles davam a volta. Cercavam. O Soba ficava com o kimbanda<sup>516</sup> aqui, no meio, no centro. Portanto, eles ficavam aqui à volta, e ele, o kimbanda, então começava o ritual. Ele cantava pra evocar os espíritos do bem, espíritos de proteção, de guia – o Samanhonga intervém, [...] aparece aqui como um guia, e nessa altura mesmo como protetor. E, também, como pensador para refletir em tudo o que vão fazer. [...] O kimbanda vai cantando... esses aqui [os homens contratados] não podem falar. Não falam, não fazem nada. E o período que eles estiverem aqui, na véspera da saída daqui do bairro, nenhum deles pode ter relação... sexual com seu cônjuge. [...] Então vai untar a todos eles aqui, assim, [uma cruz no peito] de pemba, uma cruz aqui [nos braços] de ngula, e mais riscos e tal... [...] Tratava-se aqui e as pessoas seguiam convictas de que iam e podiam regressar. Quer dizer, era mais um ato de encorajamento. [...] Assim, depois deste ato já não voltavam mais para o bairro. Por isso não podiam mais olhar para trás. (MSC, 13/03/2015, Lisboa)*

Nesses rituais, Mateus menciona a estatueta Samanhonga como símbolo de proteção. Trata-se do objeto ritual *kalamba kuku*, uma das peças (*tuphele*) manuseadas no cesto de adivinhação *ngombo ya cisuka* (Areia, 1985: 169-174), podendo ser masculino (*kalamba kuku wa lunga*) ou feminino (*kalamba kuku wa pwo*) (idem: 185-192).<sup>517</sup> Por norma, esta peça, construída em madeira da árvore *mutete* por ser

<sup>516</sup> Designação de *Cimbanda* ou *Mbuki* em língua *umbundu*.

<sup>517</sup> Essa peça dá forma a uma pessoa sentada com as mãos na cabeça e os braços apoiados nos joelhos. Em português angolano, o *kalamba kuku* adquiriu o nome de Samanhonga que se vulgarizou em Angola também com o nome O Pensador, sendo hoje usada como símbolo da identidade nacional angolana. Contudo, é uma escultura que tem origem no leste angolano (Fernando, 2002), e que foi sendo estilizada ao longo do tempo colonial, nomeadamente pelos escultores privativos do Museu do Dundo.

favorável à evocação dos *mahamba*, representa os espíritos favoráveis ao paciente e que nunca devem ser esquecidos ao longo de toda a sua vida (idem: 185). Como especifica Manzambi Vuvu Fernando, esse objeto é, em si mesmo, um *Hamba* (singular de *mahamba*), isto é, “uma representação dos espíritos dos antepassados, detentores da força protectora e da força que explica o significado da vida, do bem, do mal, do sofrimento e dor, da morte e do além-mundo [...]”, aos quais os vivos devem respeito, e que podem castigar “no caso da conduta da comunidade não corresponder às normas que regem a sociedade ou aos desejos dos antepassados” (Fernando, 2012: 173-174).<sup>518</sup> Similarmente aos rituais descritos por Mateus, Vuvu Fernando indica que o *kalamba kuku* participa em “circunstâncias de enfermidades, de infertilidade, inquietações ou penúria dentro da família ou linhagem”, dando origem a consultas de adivinhação ao *Thahi* e a cerimónias “de *Kukombelela* (implorar) o espírito de *Kuku* [...] com o objectivo de reencontrar sossego dentro do grupo” (idem: 174).

Importante notar também o uso ritual das pinturas corporais assinalado pelo testemunho de Mateus. Como analisa Ana Clara Guerra Marques, a partir do universo performativo das máscaras *cokwe*, a predominância das cores branco (*citoma*) e vermelho (*ciciya*) simboliza a dualidade e o contraste: o bem e o mal, o puro e o impuro, a vida e a morte, o feminino e o masculino (Guerra-Marques, 2012: 147). Assim, *pemba* é uma argila branca que significa a vida e a inocência e que, neste caso, ao ser colocada em cruz no peito dos contratados, simboliza purificação e tranquilização do coração que, já em processo de limpeza (pela abstinência sexual), tem medo e anseia. A *ngula* (ou *nkula*) é um ocre ou caulino vermelho proveniente da argila *mukhundu* que simboliza sangue e morte (Areia, 1985: 535) e que, pintado nos braços, poderia significar a dor, o suor, o esforço e a morte que o trabalho nas minas, braçal e feito com a pá, poderia provocar, exigindo força e coragem. No fundo, as pinturas corporais, apesar de serem efémeras, “nunca são decorativas ou arbitrarias” (Guerra-Marques, 2012: 147).

Portanto, estas práticas espirituais e religiosas visavam alcançar uma eficácia sim-

<sup>518</sup> As canções entoadas nesses rituais *cokwe* foram gravadas pela Missão e classificadas como “cantigas de mahamba” (UC/AD, MRFM, 3-6R, 1952-1955). Depois de uma pesquisa debruçada nos conteúdos líricos e narrativos dessas canções, não identifiquei nenhuma canção que incluísse alguma referência ao aparelho colonial e, em particular, ao contrato.

bólica capaz de proteger a pessoa do mal, do medo e do infortúnio, funcionando como uma espécie de exorcização e de ressignificação de ansiedades e de inquietudes. Neste caso, visavam dar sentido a uma experiência violenta ao dotar os homens que partiam de esperança, de coragem e de poder simbólico para que conseguissem ultrapassar as adversidades que iriam encontrar e regressar à aldeia, como vencedores. Assim, importa compreender, como deixaram antever as definições de *Nganga*, que essas adversidades não eram apenas resultado da imprevisibilidade e da perigosidade do trabalho contratado, como também de um conjunto de rumores e de mitos que, articulados com as forças *wanga*, representavam o *cipale* como algo misterioso e mortífero.

### 5.1.2. *Mutumbula, Talyanga e Sakapuma*

A analogia entre o contrato e o *wanga* é produto da ação de várias narrativas que é preciso ter em conta para entender as formas pelas quais os/as *indígenas* davam sentido à vida colonial na Lunda e, sobretudo, lidavam com os seus medos e angústias. Refiro-me a histórias reais e/ou imaginárias que falam de atos perpetrados por malfeitores e que são vividos como atos terroristas, ou que falam de perceções sobre a nova realidade vivida.

Por exemplo, Mateus lembra de ouvir dizer que “o homem caucasiano não tinha pele. Que tinha sangue a correr por cima. Se lhe tocasse ele podia desmanchar-se e começar a sangrar. [risos] [...] O branco era visto como um ser frágil. [...] ... tinha medo do escuro”. (MSC, 14/03/2015, Lisboa) Curiosamente, ou não, com o avançar dos anos essa fragilidade que representava o ocidental pela cor de pele branca que os Tucokwe nunca tinham visto antes, foi dando origem a perceções diferentes que passam a ter como referência a natureza capitalista, extractivista e violenta do colonialismo português. Nesse sentido, a respeito do *cipale* foram sendo lembrados alguns rumores difundidos nesse tempo, e que o associavam, direta ou indiretamente, às forças maléficas *wanga*.

Durante a conversa na vila de Muriége com os ex-trabalhadores contratados nas minas, António Cilongeno e António Luciano, com Maria Ilumbo, Administradora da comuna de Muriége, e com Julião Mário Txinhama e Luís Baeta, foi recordado de forma consensual o facto de as fugas ao *cipale* serem muito perigosas. Perguntei



porquê e Luís Baeta responde, lançando o mote para uma conversa que veio complexificar a relação entre o *cipale*, o rumor e o “feitoço”.

LB. *Porque eles tinham uma lenda... o gajo, como é?*

JMT. *Mutumbula.*

AC e AL. *Mutumbula, sim... [eco generalizado de concordância]*

LB. *Mutumbula... Dizem que era [...] um homem que eles se fugiam, esses que iam no caminho, mataavam-nos. [...] Mas nunca dizia que era uma pessoa ou o quê. Era um...*

JMT. *... um homem de casacos pretos.*

MI. *Um fantasma ou o quê...*

LB. *Uma pessoa que não tinha... tipo o Ngongola.*

JMT. *Eles só apareciam de noite.*

MI. *À noite, com casacos assim compridos...*

LB. *Pois, com casaco comprido.*

MI. *... casacos pretos.*

LB. *Ninguém podia...*

AL. *Sim, sim.*

JMT. *Bandido.*

LB. *Que era para tirar a ideia a eles...*

AC. *Isso é forma de bandido.*

LB... *para eles no outro dia não poderem fugir porque se eles fugissem, o Mutumbula ia-lhes matar aí no caminho.*

[...]

CSV. *Foram os portugueses que inventaram?*

JMT. *Não, os próprios quioco é que inventaram isso.*

AC. *Não, não é português, é cokwe.*

[...]

MI. *É uma intimidação.*

CSV. *Mas existia mesmo?*

LB. *Não, existia!*

JMT. *Existia, existia.*

MI. *Existia! [...] Só andava, assim, tempo chuvoso, e entre capim alto!*

LB. *Se esses grupos matassem um homem, não havia quem tivesse culpa porque era pessoas que não sabiam quem era, desapareciam. Aquilo era como uma lenda,*

pronto, uma lenda. Quer dizer, foram mortos pelo *Mutumbula*, já ninguém ia perceber... Quem é o *Mutumbula*? *Mutumbula* é uma lenda que aparece nos bosques...

MI. Na mata.

LB. Era para intimidar as pessoas para não terem aquele espírito de fugir do contrato.

[...]

AC. *Nyi makukwata mu jila kuwayalume!* [Se te pegarem no caminho estás eternamente perdido!] (AC, AL, MI, JMT, LB, 15/08/2014, Muriége)

Comparado ao *Ngongola* – “uma espécie de homem do mato de compridos braços [...], joelhos salientes e pendentes” um “ser misterioso-primo do nosso «lobisomem»” (Luna de Carvalho, 1991: 20-21)<sup>519</sup> – o *Mutumbula* é descrito simultaneamente como mito e realidade. Essas histórias, transmitidas e partilhadas coletivamente na Lunda, originaram narrativas que servem para interpretar diversas situações que têm em comum a existência de um perigo iminente, acentuado quando uma pessoa anda sozinha, pelos caminhos, longe da proteção da aldeia. Assim, o *Mutumbula* explicava desaparecimentos misteriosos de pessoas, atuando como uma espécie de mecanismo de impunidade em relação a autores reais de homicídios, justificando a morte e o sumiço de pessoas pela ação de um “bandido” escondido em “casacos pretos”, anónimo, uma espécie de “fantasma”, vago e misterioso. Mas, acima de tudo, é entendido como uma estratégia usada pelos próprios africanos para persuadir os homens contratados, e seus familiares, a não fugirem ao *cipale*.<sup>520</sup>

A narrativa do *Mutumbula* no contexto colonial da Lunda não foi, até ao momento, problematizada, tendo sido referenciada sumariamente em alguma produção etnográfica realizada no âmbito da ação colonial da Companhia. Por exemplo, no

---

<sup>519</sup> Esta figura lendária e fantasmagórica é assim descrita pelo biólogo e investigador Eduardo Augusto Luna de Carvalho, ex-empregado da Diamang como naturalista no Laboratório de Investigações Biológicas do Museu do Dundo.

<sup>520</sup> A questão das fugas e das suas implicações para as aldeias vão ser problematizadas com maior detalhe na canção seguinte.

seio da oratura *cokwe* acerca dos animais da Lunda, o biólogo Luna de Carvalho refere que ouvia falar desse nome mas do qual pouco sabia, a não ser tratar-se de “uma personagem que afronta as pessoas tratando-as de modo que façam tudo o que seu dono quer (como se fosse um cão) sem ter vontade própria. Tratar-se-á dos antigos caçadores e traficantes de escravos?” (Luna de Carvalho, 1991: 19).<sup>521</sup> Igualmente, na canção “*Mama Lubino*” que Pinho Silva grava junto dos Lunda-Muatiân-vua, o termo *Mutumbula* é usado pelo intérprete para adjetivar a pessoa que lhe roubou dinheiro (UC/AD, MRFM, 4R, 1953: 229-230).<sup>522</sup> Depois de pesquisar acerca das origens do nome na Lunda, Pinho Silva conclui que se refere a alguém “mata-dor, salteador; era o nome dado aos brancos que, noutros tempos, se estabeleceram no sertão do Congo Belga” (idem: 230). Em verdade, trata-se, tal como lembrado em Muriége, de uma “pessoa de maus instintos. Os indígenas ligam esta palavra, algumas vezes, à ideia de fantasmas que os esperam para lhes tirar o vestuário, dinheiro e outros valores” (UC/AD, RE MRF 4R, 1963: 74).

Catele Jeremias diz nunca ter ouvido falar dessa personagem, mas rapidamente associa ao que a sua avó, Ihalo Naitximbo, lhe contou há pouco tempo em Saurimo: “Ela disse: ‘Oh, os brancos comem carne de pessoa!’ [...] Os portugueses mandavam caçar pessoas para matar e comer. Ouviu histórias... que desapareciam... e não podiam andar sozinhas.” (CJ, 12/03/2015, Lisboa) Tratando-se ou não do *Mutumbula*, e salvaguardando o facto de o verbo ‘comer’ – *kulya* – poder também significar o ato de matar e destruir (Barbosa, 1989: 298), esta memória converge para uma prática documentada, igualmente, acerca do contexto colonial do Congo Belga. Em síntese, as descrições congolosas do *Mutumbula* – *Mitumbula*, ou *Batumbula* no plural – situam-se nas regiões do Alto e Baixo Katanga no sudoeste do Congo Belga, onde o *Mutumbula* surge como uma espécie de salteador / carniceiro branco que,

<sup>521</sup> Essa referência é feita numa nota de rodapé no âmbito de uma versão do mito de origem do povo Ajaua do Alto Niassa, muçulmanos de língua *swahili* do norte de Moçambique (Luna de Carvalho, 1991: 16-19). Para os Ajaua foram os homens alados “Matumburi” que se transformaram, por castigo divino, em “macacos cinocéfalos” (com focinho comprido e semelhante ao do cão, como os babuínos) por terem desobedecido às ordens de *Ntanga*, o Deus criador do mundo (Peirone, 1967, *apud* Luna de Carvalho, 1991: 19). Luna de Carvalho supõe que o nome “Matumburi” possa ter dado origem ao nome *Mutumbula*.

<sup>522</sup> A canção foi gravada na coleção LUM 73, disco n° 529, faixa n°1. À semelhança do nome “Matumburi” mencionado na nota de rodapé acima, de onde o nome *Mutumbula* pode advir, a origem desta canção foi localizada também na cultura e língua *swahili* do Congo Belga (UC/AD, MRFM, 4R, 1953: 229).

ajudado por colaboradores negros ou brancos, aparece vestido com um casaco (branco ou negro) e dotado de poderes misteriosos ou espíritos maléficos, perseguindo, matando e comendo pessoas negras (Ceyssens, 1975: 483; White, 2000: 13; Tshiala, 2004: 2; Vansina, 2010: 170; Gibungula, 2010: 2-3).

No fundo, essa personagem, também conhecida entre os congolese por “*mindele ya mwinda*”, isto é, um branco dotado de um espírito maléfico, retrata claramente a inversão do mito da antropofagia atribuída aos negros africanos pelos europeus, pelo que os brancos europeus passam a ser os canibais, isto é, os selvagens, os primitivos, os vilões e os bárbaros que espalham o medo e a morte por onde passam (Kongolo, 2006: 395, 545). Entendendo essas narrativas como interpretações subversivas do canibalismo negro e como estratégias de ressignificação da dominação colonial de âmbito transnacional, Luise White (2000) retrata, a partir dos contextos coloniais e pós-coloniais do Quênia, Uganda, Zâmbia e República Democrática do Congo, memórias de outros rumores cujo denominador comum é a metáfora do vampiro, isto é, o ato de sugar sangue perpetrado pelos agentes do poder colonial. Constatando igualmente a narrativa do *Mutumbula* no Congo Belga, na Rodésia do Norte (atual Zâmbia) a autora indica que desde a década de 1920 as populações diziam que, para além de os padres europeus católicos comerem pessoas (idem: 57), que os médicos europeus eram vampiros por administrarem tratamentos com injeções e vacinação, podendo vender os africanos para experiências científicas e operações médicas (idem: 62), como também os prospetores mineiros e os funcionários europeus das minas, por causa dos poços que mandavam cavar para extrair da terra diamantes (idem: 85).

O *Mutumbula*, símbolo da narrativa do ‘canibalismo branco’ e uma espécie de contra narrativa concebida por quem os europeus oprimiam (Ceyssens, 1975), surge nas memórias de Mateus sem que eu tivesse, previamente, mencionado o seu nome. Na continuidade do que me falava acerca de histórias que os Tucokwe contavam acerca da aparência física dos portugueses, Mateus recorda o que ouvia falar no Moxico:

MC. O *Sakapuma* por exemplo, o José Redinha, pelo trabalho que fazia, as pessoas deduziam que ele era um grande bruxo! Era um “feiticeiro”... [risos]. [...] É aquele que tinha criado um grupo dos *Mutumbulas*. *Mutumbulas* eram... *Mutumbula*

*em cokwe, em português dizia-se os 'corta-cabeças'. [...] Dizia-se que cortavam as cabeças para levar para o Museu para serem analisadas. Para ver a constituição, a morfologia da cabeça dos Cokwe: era os olhos, o nariz, a boca, a língua, os cabelos, a constituição do crânio, o cérebro... [...] E outros diziam que esses Mutumbulas cortavam as cabeças para introduzir nas máquinas... nas máquinas de diamantes pra aumentar a produção de diamante. [risos] [...] Essa figura prevaleceu e metia medo. [...]*

CSV. *[Os Mutumbulas] eram brancos ou negros?*

MC. *Negros e brancos também. Aquilo era uma espécie de negócio. O que é que se fazia? Contratava-se a pessoa, essa pessoa era integrada nesse grupo dos Mutumbulas e passava a exercer essa profissão. Quantas mais cabeças levasse mais dinheiro recebia. Então era mais ou menos uma espécie de mercenários. [...]*

*E outros diziam que os corpos das pessoas que desapareciam, que geralmente eram mais jovens, dos 15 mais ou menos aos 18, 20 anos... eram esses que desapareciam na totalidade, quer dizer, eram levados inteiros. Então esses aí... é que se dizia que se desaparecesse alguém era levado lá mesmo no Museu... Tinham uma cave onde eram enfiadas essas pessoas. E daí só lhes davam de comer sal. E depois engordavam, ficavam como se fossem leitões e depois iam pra serem comidas. Eram esquartejadas e comidas.<sup>523</sup>*

CSV. *Comidas por quem?*

MC. *Pelos portugueses que trabalhavam lá na Endiama [Diamang]. [...] De facto, que eu tenha visto alguém... não. Só ouvia essas histórias... se calhar era só para meter medo. Só que isso se generalizou para todo o Leste! [...]*

*Esses Mutumbulas – também contava-se – tinham uma espécie de magia. Trabalhavam com magia, tinham ligação ao feitiço. De maneira que quando se cruzasse com ele, ele olhava para si e hipnotizava-te. Portanto, você seguia o Mutumbula cegamente. [...] [risos] Eles traziam sobretudo preto e um chapéu preto também até não se poder distinguir... um chapéu preto de abas até aqui [ao nariz]. [...] Você só via o casaco em movimento, [...] como se fosse um fantasma. (MSC, 13/03/2015, Lisboa)*

---

<sup>523</sup> Barbosa, a partir dos contos que recolhe em Luena, no Moxico, constata, precisamente, que o *Nganga*, para além de ter o poder de provocar a morte, “banqueteia-se com o cadáver das suas vítimas” (Barbosa, 1990: 32).

Prova velmente com origem no Congo Belga e de influência cultural *swahili* do leste e centro africanos, as várias narrativas sobre o *Mutumbula* disseminaram-se na forma de um mito, de uma crença e de um rumor que permaneceram no tempo, integrando o folclore (na aceção de cultura popular) angolano. Convergindo para a memória de Mateus, também Lay Tshiala analisa o que define como o “fenómeno *Mutumbula*” no contexto colonial e pós-colonial do Congo Belga, descrevendo os *Batumbula* como “sequestradores que a mando de alguns brancos tinham a tarefa de transformar os nativos cativos em vacas para consumo” (Tshiala, 2004: 2). A versão do *Mutumbula* apresentada por Mateus foi apropriada pelas populações do leste angolano de acordo com as vivências da Diamang associadas, concretamente, ao trabalho contratado nas minas, à atividade cultural do museu e a práticas de sortilégio. Principalmente, este testemunho é claro em fazer corresponder a violência das forças maléficas *wanga* à violência do colonialismo português entendida, através das figuras do *Mutumbula* e do *Sakapuma*, como derivada da ação do “feitizo” e, conseqüentemente, esclarecendo a natureza do medo do *cipale* sentido pelos trabalhadores contratados e a relação que mantinham com a Companhia.

Sem nunca ter ouvido falar da existência do *Mutumbula* nem tampouco da analogia feita entre, especificamente, o trabalho contratado, o *wanga* e o José Redinha [*Sakapuma*], o professor Manuel Laranjeira Areia esclarece o testemunho de Mateus. Com base na sua etnografia que realizou no Dundo na década de 1970, lembra que os angolanos falavam da existência de uma espécie de “feiticeiro branco que fazia desaparecer as pessoas negras, os jovens. [...] Dizia-se que a força das máquinas vinha das vidas humanas chupadas, das vidas que vinham da escravatura e que alimentavam as minas pelo sofrimento humano. [...] ‘Comer a vida’ como os feiticeiros fazem para ficarem mais fortes” (MLA, 27/03/2015, Coimbra). Nesse sentido, o contrato pode ser *wanga* porque “a vida pode ser captada pelo feiticeiro e pela máquina, e a pessoa vai definhando. [...] Quem está lá é a força das pessoas que eles comeram [...]” (MLA, 23/04/2015, Coimbra).

Areia menciona, numa breve passagem do seu livro, que essa ‘feiticeira branca’, designada de *Talyanga*, se trata de um ritual que consistia no seguinte: na captura de pessoas por europeus e cujos corpos e sangue serviam para alimentar as máquinas; e aquelas que apresentavam um “valor vital” ou melhor “força de vida” (medida pela qualidade do sangue) eram enviadas para a América (Areia, 1985:

405). Areia interpreta essa narrativa como a forma como os/as *indígenas* entendiam o trabalho forçado e, também, como uma resposta ao choque cultural e tecnológico instaurado pela técnica superior ocidental e que podia ser causador de “doenças de branco”, isto é, de doenças manifestadas por espíritos europeus (*mahamba imbari*) oriundos de longe ou adquiridos nos bens comprados no comércio (idem: 404). Esses espíritos estão representados nos cestos de adivinhação manuseados pelo *Thahi*, concretamente nos objetos rituais de origem europeia que simbolizam valores modernos capitalistas coloniais: chaves, moedas, cadeados (aloquetes), estatuetas/esculturas de figuras de colonos, peças de maquinaria (idem).<sup>524</sup>

Todavia, o entendimento da lógica colonial capitalista como estando associada a práticas de sortilégio e de adivinhação revela que a violência perpetrada pelo sistema colonial português era vista como sucedânea da escravatura, como um ato terrorista e maléfico. Ao mesmo tempo, mostra a noção generalizada entre as populações nativas do valor das vidas dos africanos para o sistema capitalista europeu, indo além de uma simples reação a um impacto tecnológico. Dessa forma, na canção, a máquina – vista pela perspectiva europeia como símbolo do ‘progresso’ e da tecnologia útil na legitimação da ocupação colonial (Adas, 1999) – é representada através de uma narrativa africana contra-hegemônica. Ou seja, a máquina assume-se como uma metáfora da opressão: os homens eram transportados nas camionetas ou em camiões (“*machinhe*”), e a força dos corpos negros – substitutos de máquinas – servia para extrair os diamantes. A metamorfose dos negros em máquinas significa que a máquina simbolizava não só a presença quotidiana da novidade<sup>525</sup>, como a política colonial extractivista, racista e homicida que a narra-

<sup>524</sup> Comparativamente, Areia menciona situações de resposta dos Luvale ao impacto tecnológico no contexto da então Rodésia, em particular às doenças causadas pelos espíritos do comboio e do avião, e que deram origem a cultos de adivinhação e de cura específicos para resolver os *mahamba sitima* (caminho-de-ferro) e os *mahamba ndeke* (avião) (White, 1949 *apud* Areia, 1985: 404-405).

<sup>525</sup> Como resultado dessas novas vivências, na cultura *cokwe* surgiram novas palavras que resultaram de um processo linguístico de “cokwelização” de palavras portuguesas, inglesas e francesas, estas últimas importadas das Rodésias, da África do Sul e do Congo Belga, tal como informou Mateus (MSC, 13/03/2015, Lisboa). Por exemplo, o termo máquina, não existindo previamente no vocabulário *cokwe*, pode surgir como *makína* (Barbosa, 2011: 293) e “*machinhe*” [*machinye*], que nesta canção surge como camioneta, derivando da palavra inglesa *machine*. Essa designação serve também para substituir outras ‘máquinas’ levadas pelo colono, tais como “*mbalau*” (avião) “*minyau*” (camião), “*kalu*” (carro) e “*kumboyi*” (comboio) (Barbosa, 2011: 60, 87, 94, 114).

tiva do *Mutumbula* explica. No fundo, a morte dos negros produzia riqueza para a Europa, uma interpretação também disseminada no Congo Belga a respeito do *Mutumbula* (Ceyssens, 1975: 483-536).

Mas no seio dessas experiências que articulam realidades factuais e rumores, bem como valores costumeiros com lógicas modernas coloniais, como se compreende a relação entre o museu, o *Sakapuma* e o *Mutumbula*? Antes de mais, importa então perceber quem era *Sakapuma* e de que forma surge associado ao Conservador do museu, José Redinha.

O nome *Sakapuma*, ou *Sakabuma*<sup>526</sup> como foi mencionado no Dundo, escrito também *Sa Kapuma/Kabuma*, é o nome pelo qual o antigo conservador do Museu do Dundo José Redinha continua a ser hoje conhecido entre os mais-velhos nas Lundas, como também servia para designar entre os/as *indígenas* a Aldeia do Museu como “Aldeia Sacabuma”. (FS, 27/08/2014, Dundo) Também, continua a ser o nome que identifica Redinha entre a sua família e amigos próximos, em particular junto do seu filho Pedro Redinha e o seu amigo Alberto Santos, com quem José Redinha, especialmente, partilhou muitas das histórias que viveu em Angola. (PR e AS, 15/08/2017, Coimbra)<sup>527</sup> Esse nome faz parte da memória coletiva do Museu do Dundo, sendo que alguns ex-trabalhadores desconheciam, em verdade, o nome de batismo do Conservador do museu. É o caso de Manuel Mussumari, o primeiro interlocutor em Angola que me informou que “*Sakapuma* era o chefe mesmo do Museu, o nome dele era.... O quioco chamava-lhe *Sakapuma*. [...] Se a gente visse o carro dele a passar, a gente, em quioco: ‘Eh pá, *Sakapuma* está a passar! *Sakapuma kana palika...*” (MM, 10/08/2014, Lucapa)

<sup>526</sup> À semelhança do vocábulo *cipale* ou *cibale*, a variação fonética entre som <p> e <b> deste nome deve-se à variação da língua *cokwe* nas Lundas. Por norma, na região do Dundo é mais comum o uso do <b>, já na zona sul da Lunda Norte e em toda a Lunda Sul prevalece o som <p>.

<sup>527</sup> PR nasceu no Dundo em 1953. É um dos quatro filhos de José Redinha. Aos 6 anos de idade foi para Luanda juntamente com toda a sua família, em 1959. Em 2017 residia em Macau onde desempenhava a sua profissão de advogado. AS nasceu em Portugal e em 1962, aos 12 anos, foi para Luanda, onde se formou como professor de História e começou a lecionar. É amigo de Pedro Redinha e conviveu com José Redinha, e, juntamente com Pedro Redinha como coordenador, organizou o livro *Siderurgia Tradicional Angolana*, publicado em 2012, a partir de um estudo inédito de José Redinha. Em 2017, reformado, residia em Alenquer.



Na documentação consultada do espólio da Diamang, o registo desse nome surge associado a José Redinha a propósito do cortejo de Carnaval que o museu organizou em Andrada em representação do Folclore, em fevereiro de 1954, referido no segundo capítulo. No relatório do museu esse nome consta de uma breve passagem que descreve o entusiasmo da população que assistia ao corso: “Andava de boca em boca a frase seguinte: ‘Oiaienué ana já Kapumé! Iholeole aiué!...’ (o que traduz mais ou menos: vinde admirar a gente do Capuma, coisa nunca vista, sim senhor!...)” (UC/AD, RMMD, fevereiro, 1954: 4). Apesar de não acrescentar qualquer explicação acerca desse nome, conclui-se que “a gente do Capuma” significa ‘a gente do Redinha’, isto é, do Museu do Dundo. No que se refere a estudos etnográficos efetuados recentemente sobre a Lunda, o nome *Sakapuma* é associado a Redinha e tem sido encarado como um sinal claro da boa reputação e da estima que o conservador do museu possuía, de forma generalizada e inequívoca, no seio das populações de *indígenas* (ver Porto, 2009: 252, 262; Tavares, 2009: 243). Igualmente, segundo o professor Manuel Laranjeira Areia, que no Dundo conviveu pessoalmente com “José Redinha *Sakapuma*”, esse nome terá sido a forma simbólica de os Tucokwe reconhecerem publicamente o mérito de Redinha, expressando uma espécie de agradecimento pelo facto de se interessar e valorizar as tradições dos povos da Lunda (MLA, 27/03/2015, Coimbra). No entanto, os detalhes da atribuição dessa identidade a Redinha carecem de uma maior análise para se explorarem as agencialidades dos/as *indígenas* no que respeita à analogia que fazem entre o sistema colonial português e o *wanga*.

O biólogo Barros Machado, no seu texto introdutório ao inventário do espólio da Companhia, fornece um dado interessante que apresenta, porém, na forma de um boato: “Foi-me contado que Redinha, no seu esforço de aproximação etnográfica da sociedade nativa, chegou a ser investido, em certo sobado, no título de soba honorário, e até a envergar trajos cerimoniais nativos” (Machado, 1995: 12-13). Apesar de este episódio constar do estudo de Juliana Bevilacqua sobre a relação entre os Sobas e o Museu do Dundo, a historiadora indica que durante a sua investigação “não foi possível saber como José Redinha teria recebido essa titulação”, bem como não faz qualquer menção ao nome *Sakapuma* (Bevilacqua, 2016: 210). Igualmente desconhecidos entre os portugueses e ex-empregados com quem conversei, a entronização e a identidade de *Sakapuma* subsequente foram explicados pelo filho de Redinha, Pedro Redinha, e pelo amigo da família, Al-

berto Santos, que gentilmente partilharam comigo informações e documentação do espólio pessoal de Redinha.<sup>528</sup>

O nome *Sakapuma*, aliás, *Kapuma Tchinhama Tcha Ngambo Tchivunda tcha Kóji Kalkinda Kamutete Ndumba Tchilombo*, terá sido o nome *cokwe* oficialmente atribuído a Redinha em janeiro de 1938, no Dundo, numa cerimónia presidida pelo Soba Sacavula Tchivunda Tcha Kóji e à qual assistiam vários outros Sobas da região e populações locais.<sup>529</sup> (Fig. 47) Como é bem visível na fotografia, já como *Sakapuma*, Redinha enverga adereços simbólicos que lhe auferem poder simbólico entre os Tucokwe, salientando-se a machada (*cimbuya*) que comprova a autoridade dos chefes da terra ou anciões (Bastin, 2010: 92-96), e o designado manto “mucambo”. Passados 20 anos, a outra fotografia retrata Redinha *Sakapuma* na companhia de Sacamanda, o Soba da Aldeia do Museu. (Fig. 48)



**Figura 47** - S/L [José Redinha exibindo a indumentária no dia da nomeação].  
Janeiro de 1938, Dundo.

<sup>528</sup> De acordo com informações fornecidas por ambos, o espólio pessoal de José Redinha contém objetos das suas coletas, relatórios das atividades do museu, correspondência pessoal, desenhos, aguarelas e fotografias.

<sup>529</sup> EPJR, Documento da nomeação de José Redinha, 04/03/1959, Dundo, fls. 1, 7. Ver a cópia do documento original em língua *cokwe* e em português nos Anexos.



**Figura 48** - S/L [Soba Sacamanda e José Redinha, na Aldeia do Museu] 1958, Dundo.

O documento de sete páginas que comprova a cerimónia de nomeação viria a ser elaborado apenas em março de 1959, redigido em língua *cokwe* e traduzido para português por Júlio Afonso, sobrinho do Soba Sacavula, e autenticado por duas testemunhas (pelos funcionários Artur Rocha Valdez e José Henrique Santos David) que comprovam a veracidade do acontecimento. É elaborado precisamente no ano em que Redinha termina a sua colaboração no museu e parte para integrar funções na administração colonial em Luanda, funcionando como uma espécie de despedida ao Conservador e de agradecimento pelo trabalho que fez no Dundo. Nele constam os motivos da nomeação feita em 1938:

*Fui eu que nomeei o Sr. José Redinha para desempenhar as funções do Conservador do Museu do Dundo e chefe de todos os Quiôcos desta região. O Sr. José Redinha gostou ser conservador do Museu e chefe dos Quiôcos da região. Começando as suas funções, fazia bem o seu serviço, fazendo bem os Quiôcos cada vez melhorara*

*a nossa terra, fazia coisas que nos contentava, tratava-nos muito bem e fazia muitas ofertas aos Quiôcos, etc. Por isso foi nomeado o Sr. José Redinha para desempenhar as funções do Conservador do Museu e chefe de todos os Quiôcos da região. [...] O Sr. José Redinha "Capuma" perfeiçoou a nossa região. Tendem maior respeito para com ele porque já é chefe e conservador do nosso Museu. Fez-nos bem e que até agora continua a fazer-nos bem. O Sr. José Redinha "Capuma" foi boa pessoa para connosco e bom Conservador do Museu do Dundo. Aqui termino, esta nomeação feita em Janeiro de 1938.*

*Cumprimentos,  
Soba Sacavula Txivunda Tcha Kóji.  
Dundo, 4 de Março de 1959<sup>530</sup>*

Como corolário da nomeação, nesse documento é indicado o seguinte:

*Depois de lhe nomear como chefe dos quiôcos e Conservador do Museu do Dundo, demos-lhe também a parte da nossa região e rios. Os rios que lhe demos são: Nhefo, Mussengue, Dilolo, Cambuaçala e Mucologe, afluentes do Luachimo.<sup>531</sup>  
(Fig. 49-50)*

---

<sup>530</sup> Idem, fls. 5-7.

<sup>531</sup> Idem, fl. 6.

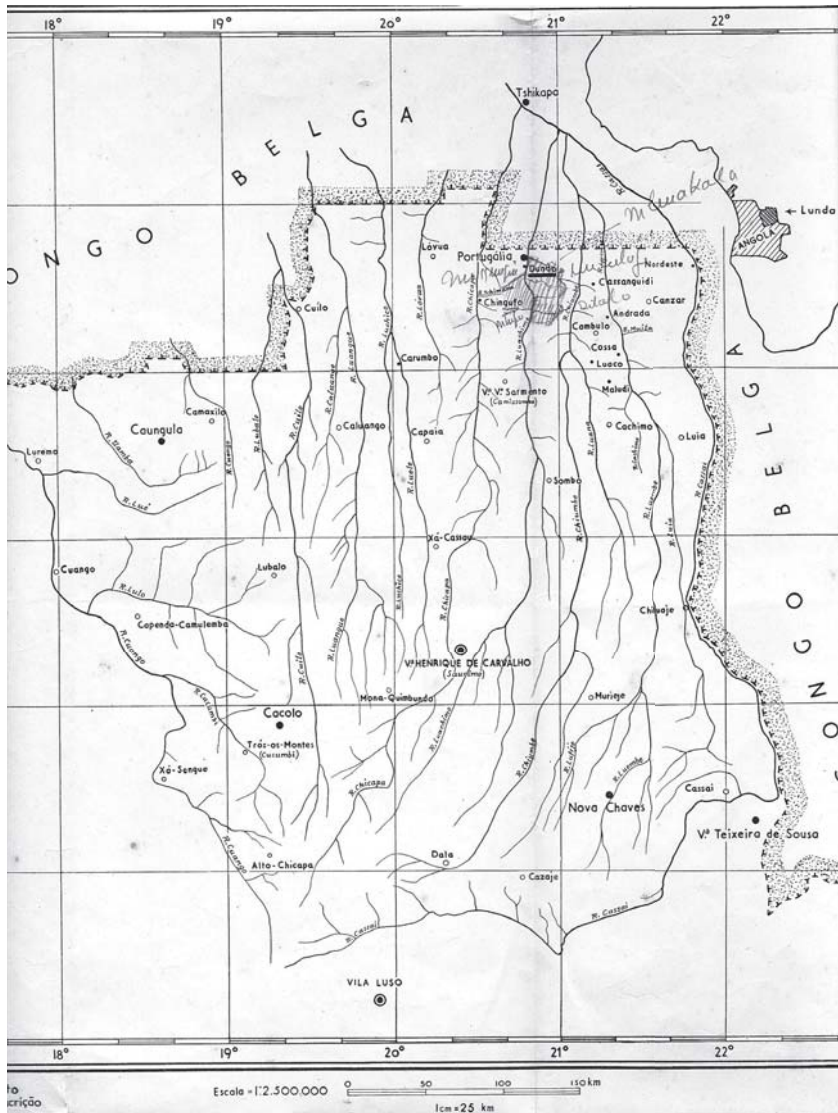


Figura 49. S/L [Mapa da Lunda com indicação do território cedido pelo Soba Sacavula a José Redinha.] 1959.<sup>532</sup>

<sup>532</sup> Idem, anexos.

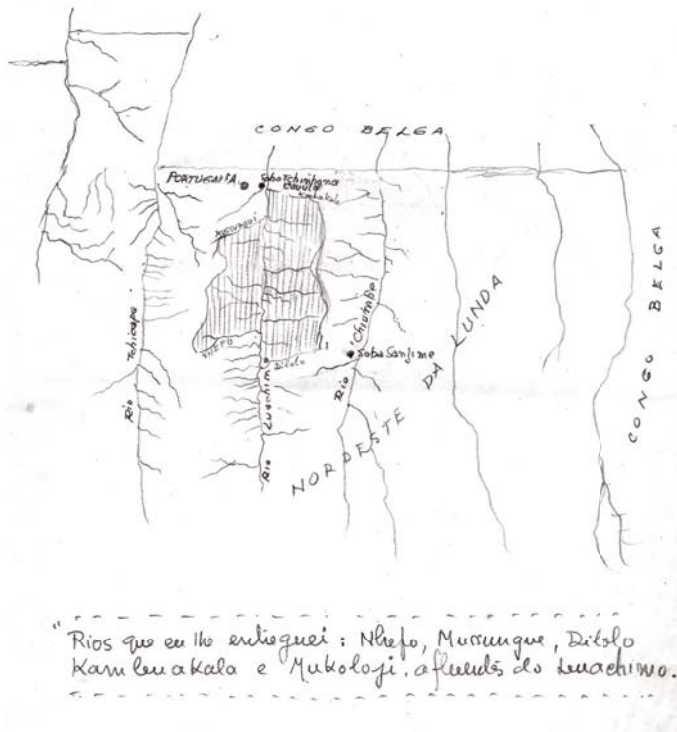


Figura 50. S/L [Detalhe da localização geográfica da terra e dos rios entregues pelo Soba Sacavula a José Redinha.] 1959.<sup>533</sup>

Estes documentos que detalham a cerimónia de nomeação de Redinha vêm comprovar duas coisas. Primeiro, que o nome José Redinha *Sakapuma* não se tratava, apenas, nem de uma alcunha, inventada de forma circunstancial pelos Tucokwe para designar os colonos, nem tampouco um nome africano atribuído a outros europeus em funções no museu.<sup>534</sup> Segundo, que este ritual e ato simbólico evidencia

<sup>533</sup> Idem, anexos.

<sup>534</sup> Refiro-me, concretamente, a Acácio Videira, o conservador que sucedeu a Redinha e que era, até ao ano de 1959, seu auxiliar nas atividades etnográficas e de folclore no museu. Como consta no livro publicado por José Manuel Primo Videira, seu filho, e que conjuga as memórias póstumas do seu pai com uma promoção do acervo pessoal de Acácio Videira que expõe para venda, Primo Videira menciona que o seu pai “Dos nativos obtive respeito, admiração, carinho, sendo contemplado com o título de *Sakapuma* (grande homem, feiticeiro, o que vê e sabe tudo)” (Videira, 2013: 21).

muito mais do que um apreço que os/as *indígenas* sentiam por Redinha, mostrando a trama complexa e matizada das relações coloniais de poder e as contradições e ambiguidades que lhe subjazem. No fundo, é um caso ilustrativo e importante de alianças estratégicas feitas entre os representantes dos/as *indígenas*, os Sobas, e a Companhia. Note-se que, como constata Juliana Bevilacqua, o Soba Sacavula, à semelhança do Soba Rhitenda, era um chefe bastante presenteado pelo museu pela colaboração que lhe prestava na angariação de mão-de-obra e também de elementos para o Folclore (Bevilacqua, 2016: 280-281, 342), tendo ambos integrado a “Galeria de fotografias de sobas importantes” do museu em 1951 (idem: 324-326). O que vem constatar que “os chefes sabiam que a manutenção dos seus poderes dependia menos das suas insígnias e mais da aproximação com o poder colonial, nesse caso representado pela Diamang” (idem: 349). Assim se entende, mais uma vez, que os Sobas atuaram como agentes ativos no processo da colonização, “não podendo ser reduzidos ou definidos, simplesmente, como homens que cederam às pressões impostas por um empreendimento de mineração de diamantes” (idem: 352).

Como já mencionado no capítulo precedente, a atribuição de nomes africanos aos europeus, ou aos agentes que representam o poder colonial, não é inocente. Tendo em conta o seu alcance político e subversivo (Likaka, 2009), a designação de Redinha como *Sakapuma* pode ser interpretada da seguinte maneira. Em primeiro lugar, trata-se de uma forma de os/as africanos/as reconhecerem a exclusividade de um agente colonizador. Esta cerimónia mostra a apreciação de José Redinha feita pelo chefe dos Tucokwe, que o vê como alguém que se distingue do restante aparelho colonial a partir das suas qualidades humanas, e pela vontade de criar relações de proximidade com os africanos, fazendo-lhes “bem” como o oposto de ‘fazer mal’. Nesse sentido, e independentemente de todas as estratégias políticas que estiveram por detrás desses comportamentos, Redinha é entendido como um exemplo que confirma, enquanto exceção, a regra. É dessa forma que tanto o museu como José Redinha são hoje recordados, fundamentalmente, pelos mais-velhos que conheci na qualidade de ex-elementos dos Grupos Folclóricos e associados ao grupo *Akishi & Cianda* do Dundo. Não foi por acaso que, quando perguntei sobre as canções cantadas na Aldeia do Museu, o nome *Sakabuma* foi entoado em uníssono e de forma entusiasta e saudosa. Apesar de as memórias serem vagas devido ao tempo longínquo, recordam com muita alegria as Festas Folclóricas, delegando com muito orgulho a criação e as origens históricas do grupo a *Sakabuma*. (AI, 28/08/2014, Dundo)

Igualmente, Redinha é lembrado com gratidão por quem trabalhou diretamente para ele ou por quem vivia no Dundo. Bernardo Mwacisenge<sup>535</sup>, hoje funcionário do museu e músico, e que desde criança andava a acompanhar o *Sakabuma* nas Festas Folclóricas, salienta o facto de ter sido com Redinha que aprendeu a tocar, tendo trabalhado como menor de idade, desde os sete anos, em sua casa: “Trabalhava como muasseca [ama-seca]. Só cuidar criança, brinca com ele. E ir no Posto buscar hortaliças.” (BM, 27/08/2014, Dundo) Do mesmo modo, João de Deus<sup>536</sup>, funcionário da Direção da Cultura, já nascido posteriormente à saída de Redinha do Dundo, recorda o que ouvia dizer à sua família em relação às atividades do museu: “Afinal, as coisas que nós fizemos está bom. *Sakabuma* está a fazer muitas coisas, boas coisas.” (JD, 27/08/2014, Dundo)

Com efeito, e em segundo lugar, Redinha tanto é incorporado na comunidade africana como sinal das colaborações estratégicas entre o museu e as autoridades tradicionais, como também não deixa de ser um símbolo do poder colonial português e da subalternidade imposta aos Tucokwe, ou seja, um sujeito estranho e estrangeiro à Lunda que ocupou. Aliás, parece ter sido a própria condição de estrangeiro que o qualificou a obter esse estatuto. De forma justaposta, é prestigiado pelos próprios sujeitos que lhes são subalternos mas que, perante a identidade de *Sakapuma*, acumulam também eles outra identidade. Já não são somente sujeitos subalternos mas antes sujeitos que, ao terem delegado poderes a Redinha, consentiram que exercesse autoridade sob os Tucokwe, exigindo que este cumpra os deveres de proteger e salvaguardar os interesses deste povo.

Afinal, foram estas comunidades que permitiram que José Redinha fosse o detentor legítimo dos poderes usufruídos pela identidade Chefe dos Tucokwe e pela identidade de Conservador do museu e, conseqüentemente, autorizado por eles a per-

---

<sup>535</sup> BM nasceu em 1950 no Lóvuá, na atual Lunda Norte. Trabalhou como criado na residência de José Redinha, e entre 1969 e 1989, foi trabalhador ‘voluntário’ nas minas de Cassanguidi II e Cabuaquece II. Em 2014 era funcionário do Museu Regional do Dundo na secção da limpeza, onde trabalhava desde 1993, sendo também músico e coordenador do grupo *Akishi & Cianda*. Em 2014 residia no Dundo.

<sup>536</sup> JD nasceu em 1965 no Luia, Cambulo, na atual Lunda Norte. O seu avô foi trabalhador ‘voluntário’ nas minas, e o seu pai foi trabalhador ‘voluntário’ na SPAMOI entre os anos 50 e 60. Em 2014 era técnico do Departamento de Arte e Ação Cultural da Direção Provincial da Cultura da Lunda Norte, no Dundo, onde residia.



manecer nas terras que, dessa forma, não ocupou e que, ao invés, lhes foram cedidas (em conjunto com os rios) pela autoridade máxima política *cokwe*. Nessa medida, esse ato de delegação de poderes que lhe confere o Soba Sacavula coloca em perspectiva a ação colonial do museu que passa, assim, a estar simbolicamente controlada pela estrutura política tradicional *cokwe*. Simultaneamente, José Redinha permite que tal aconteça, mantendo, ao mesmo tempo, a máxima discricção acerca desse assunto, de resto, como comprova a ausência do registo da nomeação da documentação oficial da Companhia sobre o Museu do Dundo. Nesse sentido, José Redinha é incluído pelos próprios *indígenas* na sociedade *cokwe* enquanto um branco, um colonizador, alguém exterior à Lunda, mas que passa a ser membro da comunidade que coloniza como *Sakapuma*.

É nesse complexo que pode ser interpretada a promoção de Redinha a *Sakapuma* e a sua nomeação como Conservador do museu. O museu parece ter sido, desde o seu início, apropriado cultural e simbolicamente pelos Tucokwe ao servirem-se dele para o colocarem a seu favor através de uma espécie de indigenização do museu, ou seja, convertendo o seu líder num membro da comunidade *cokwe* que é respeitado e admirado. Dessa forma, a ritualização da elevação de Redinha ao estatuto social de *Sakapuma* tanto legitima o ascendente que José Redinha tem junto das populações de *indígenas*, ao torna-lo real, público e aceite pelas próprias, como o instrumentaliza ao ser marco de uma afirmação clara do poder político e da capacidade de ação e decisão dos Tucokwe no processo da sua própria subalternização. Sobretudo, revela um ato de negociações entre os sujeitos colonizadores e os sujeitos colonizados, como também um conjunto de estratégias dos/das *indígenas* para darem sentido às imposições vividas e para as subverterem. Nesse sentido, é importante entender o que Osumaka Likaka, reportando-se ao contexto colonial do Congo Belga, sugere: que através da atribuição de nomes africanos aos europeus foram construídas, negociadas e contestadas “as fronteiras reais e simbólicas do poder, da dominação e da exploração” (Likaka, 2009: 18).

Pese embora essas alianças estratégicas de proximidade tecidas entre Redinha e o poder tradicional que representa os *indígenas*, por que razão a identidade de *Sakapuma* deu azo a rumores que responsabilizam Redinha por atos de terrorismo cometidos por forças *wanga* a favor do museu e do sistema colonial português, extractivista e violento? Uma das possíveis explicações talvez resida na

ambiguidade dos significados culturais do vocábulo *Sakapuma*, o que pode complexificar ainda mais os alcances dessa nomeação.

Alberto Santos descreve José Redinha *Sakapuma* como, simultaneamente, “o chefe dos feiticeiros” e “o chefe máximo dos Quiocos” (AS, 15/03/2014, Lisboa; 28/02/2015, Coimbra). Também, como assinala Nuno Porto em relação à informação documentada pelo biólogo Barros Machado em funções no LIB, José Redinha era o “‘Sa-Capuma - ‘grande feiticeiro’ - designação do Conservador que atribui aos ‘nativos’, com confesso respeito” (Porto, 2009: 252). Como acrescenta o professor Manuel Laranjeira Areia, “O Redinha *Sakapuma* tanto era temido pelas populações como respeitado”. (MLA, 27/03/2015, Coimbra) Essa mistura de sentimentos de medo e de admiração foi também retratada pelas memórias de quem viveu na Lunda colonial como *indígena*, tanto próximo do Dundo como em regiões a sul do então distrito.

O Soba António Sango sempre ouviu falar que “Ele era o inferno. Além de ser dirigente daquela... daquela... armazém, onde existia essas coisas todas. Não era bom você estar próximo do *Sakapuma*. Porque a pessoa apanhavam medo, ele matava! Ele se quiser lhe por a desaparecer, desaparece!” (AS, 21/08/2014, Bairro Mwangeji). Domingas Mussenga ouvia dizer que “Esse homem era branco, mas tinha muito feitiço. É assim que as pessoas diziam. Ha ha... porque ele buscava muita coisa!” (DM, 23/08/2014, Saurimo) O Soba Agostinho Cihiluka Mualuphephe ouvia dizer que no final dos espetáculos que os Grupos Folclóricos do museu apresentavam em Saurimo, Redinha levava consigo pessoas, “depois vende, escravo que vendia para fora dos países. [...] ‘Puma’... quando a pessoa lhe aperta na garganta, no sono. [...] Ele é considerado o grande feiticeiro.” (ACM, 21/08/2014, Bairro Sakhombe) Pelo contrário, para o músico Xavito Mwana Kakolo<sup>537</sup>, “*Sakapuma* é que protegia o Museu. Porque os feiticeiros gostavam também de lá ir tirar peças que lá haviam. [...] Encontrávamos lá coisas que as pessoas assustavam.” (XMK, 30/08/2014, Saurimo) Armando Mutambi, que trabalhou como *indígena* ‘diferenciado’ na secção comercial da Companhia, diz que “*Sakapuma* é o homem que adivinha, é o adivinhador. Porque significa dizer: a ele não podia lhe

<sup>537</sup> XMK nasceu no município do Cacolo, Lunda Sul, em 1978. O seu pai e irmão foram trabalhadores contratados nas minas durante a década de 1960. É músico, vocalista e responsável pela banda de música ‘*Minungu Kufunga Tchako, Xavito Mwana Kakolo*’, na cidade de Saurimo, onde residia em 2014.

aldrabar, porque ele conhece todo o truque de coiso. [risos] Não podia lhe mentir. E ele afirmava que feitiço existe. Porque ele assistiu. Eu não vi, né?” (AM, 24/08/2014, Saurimo)

Por um lado, o que parece causar estranheza entre os Tucokwe são as contradições do sistema colonial que reconheciam e com as quais tentavam lidar. Em primeiro lugar, a questão de Redinha ser um branco e representar o poder opressor, mas a quem foram delegados conhecimentos e poderes específicos pelos próprios *indígenas* característicos apenas de algumas pessoas negras, subalternas ao poder colonial, o que fazia dele o *Sakapuma*. Em segundo lugar, o facto de Redinha efetuar recolhas de objetos para constituir e alargar as coleções etnográficas do museu. Essas aquisições foram o resultado de negociações entre o museu, chefes tradicionais e as populações. Tal implicou pagamentos com dinheiro, pólvora, sabonetes e frascos de perfume (Bevilacqua, 2016: 224)<sup>538</sup>, o recurso a Sobas como guias e a funcionários *indígenas* do museu para integrarem a comitiva de forma a facilitar o contacto com as populações (idem: 211-212, 216-221), ou ainda doações de peças por Sobas que se dirigiam ao museu (idem: 254). Segundo Juliana Bevilacqua, “cada peça cedida materializava um benefício concedido ou uma nova aliança que trazia, muitas vezes, certa estabilidade para esses homens, ainda que aparente ou momentânea” (idem: 349). Não obstante essas colaborações, muitos/as *indígenas* recusavam-se a entregar os seus objetos, nomeadamente por razões simbólicas e espirituais, o que nem sempre era considerado de forma respeitosa por Redinha, para quem o lugar dessas peças era, inegavelmente, no Museu do Dundo (idem: 222).

Essas situações criaram sentimentos ambíguos acerca de Redinha e que vigoram até hoje nas Lundas. De acordo com Manuel Laranjeira Areia, alguns desses objetos de culto e de rituais eram, originariamente, de exibição pública proibida e de manipulação restrita, assim como os conhecimentos relacionados a essas peças estavam exclusivamente a cargo de especialistas, tais como o *Thahi* e o *Nganga*, e não acessíveis a europeus. (MLA, 27/03/2015, Coimbra) Acresce a essa ação do museu o facto de esse interesse contrastar com a ação destrutiva do aparelho colonial por-

<sup>538</sup> No que se refere às trocas de bens efetuada entre Redinha e as populações, segundo Alberto Santos foi uma prática vigente desde 1930, três anos após a sua chegada a Angola e que culminou na sua coleção pessoal de peças africanas que esteve na origem da criação do museu. (AS, 15/03/2014, Lisboa)

tuguês que, por norma, não distinguia entre rituais de sortilégio, culto, previsão e cura, obrigando os Sobas a “impedir a prática de ‘feitçaria’ e adivinhações” nos seus sobados (Florêncio, 2011: 104), ou mandando os cipaios queimar “os objetos dos cestos [de adivinhação] em frente dos adivinhos!”, como lembra o professor. (MLA, 27/03/2015, Coimbra)<sup>539</sup>

Por outro lado, os diferentes testemunhos interpretam a recolha etnográfica de peças entre a desconfiança e a admiração, dependendo da identidade de sortilégio ou de agente tutelar adscrita a Redinha. Portanto, a complexidade das perceções sobre Redinha *Sakapuma* não está alheada da complexidade a nível linguístico e semântico do termo *Sakapuma*, uma vez que pode conter vários significados contraditórios entre si. Segundo o entendimento do próprio José Redinha, o nome *Kapuma*, precedido pelo prefixo *Xa* ou *Sa* como um título honorífico, significa “adivinhador”, podendo ainda ser equivalente ao termo *Thahi* (Redinha, 1966: 53). Como indica Marie Louise Bastin, *Kabuma* (ou *Kapuma*) é um adivinho que é especialista em identificar o *Nganga*, constituindo-se como “o «descobridor de feiticeiros»” (Bastin, 2010: 35), ou o “detector de *wanga*” (Mesquitela Lima, 1971 *apud* Fernando, 2012: 175). Porém, ao mesmo tempo, segundo o Padre Adriano Barbosa, que no seu dicionário informa, explicitamente, desconhecer o vocábulo *Kapuma* pelo que remete para Bastin e Redinha, *puma* refere-se ao ato de ter pesadelos ou “emitir sons imperceptíveis durante o sono” (Barbosa, 1989: 459), atuando o prefixo *Ka* como designativo do sujeito dessa ação. Como Barbosa explica, “este comportamento é atribuído à influência ou acção maléfica do “nganga”” (idem). Da mesma forma, Manuel Laranjeira Areia indica que “por definição, *Sakapuma* expressa o sentido de sugar a vida, de chupar a vida, a alma, apertando o pescoço.” (MLA, 27/03/2015, Coimbra) De facto, Redinha define o *Nganga* como “uma personagem bastante subjetiva, [...] realidade e lenda [...], contraditória e confusa” (Redinha, 1966: 63, 65, 66).

<sup>539</sup> Sobre essa questão, tanto Barbosa como Redinha mencionam o facto de constituir um erro crasso e uma injustiça classificar o *Thahi* e o *Mbuki*, como “feiticeiros” (Redinha, 1966: 56; Barbosa, 1990: 27-31), mostrando um contraste com a atuação da administração colonial portuguesa e com a missão evangelizadora do cristianismo, para quem qualquer ato ritual e cultural era, por ignorância e de forma instrumental, equiparado a “feitçaria” e, assim, usado a favor da exploração europeia de África (Figueiredo, 2016).

Clarificando o que parece ainda confuso: a comparação de *Sakapuma* com um sacrilégio pode advir do facto de ser, efetivamente, um sacerdote *Thahi* especializado em identificar o *Nganga*, como também das similitudes que apresenta, ao nível da oratura, com a figura do *Nganga* e, por extensão, do *Mutumbula*. Ou seja, com um “«comedor de vidas»” (Barbosa, 1990: 31) que surpreende, na calada da noite ou durante o sono, provocando pesadelos e fazendo desaparecer pessoas. Precisamente é essa complexidade semântica do vocábulo *Sakapuma* que pode ter estado na origem das diferentes interpretações e dos rumores que obtive em campo sobre a ação colonial do museu e, acima de tudo, acerca de Redinha como uma figura dúbia. Ou seja, uma personagem que condensa dois opostos: o lado bom (capaz de retirar o mal a quem está doente e de descobrir o sortilégio, retirando-lhe o *wanga*), com o lado mau (aquele que tem o ‘feitiço’ e mata as pessoas).

No fundo, do ponto de vista dos Tucokwe, Redinha seria um homem temido. Quer dizer, reconhecido e instituído localmente como alguém que tinha a capacidade de intimidar. Dessa forma, é possível que a nomeação oficial como *Sakapuma* expressasse, também, outra forma de instrumentalização política da ação colonial de Redinha e que implicou, para além de uma tentativa de controlo da ação colonial do museu, uma apropriação do poder institucional de Redinha, uma apropriação útil, concretamente, à regulação social das próprias comunidades no que consta ao poder de *Sakapuma* em controlar as práticas de sacrilégio. Por sua vez, do ponto de vista de José Redinha e do museu que representa, e da Companhia, apesar de o nome lhe ter sido atribuído pelos sujeitos colonizados, a identidade ambígua de *Sakapuma* pode ter sido usada como facilitadora das funções do conservador e do etnógrafo, como também da agenda colonial e política da Diamang. Como especifica Alberto Santos, é possível que essa identidade tenha auxiliado Redinha a construir relações de confiança com os/as *indígenas*, na assistência de cerimónias secretas e no cumprimento das solicitações que recebia da Companhia (AS, 28/02/2015, Coimbra). Aliás, tal como aludem algumas das memórias dos/as angolanos/as que mencionei atrás. Nesse sentido, importa realçar que o ascendente social de Redinha sob as populações de *indígenas* era, como confirma o seu filho Pedro, um facto inquestionável e do qual Redinha tinha perfeita noção (PR, 15/08/2017, Coimbra).

Assim se compreende que, para a Companhia, essa “outra identidade, a de Sa-Ca-

puma”, funcionasse como um capital cultural que, a par de outras qualidades tais como conhecer a língua, os costumes autóctones e o terreno, permitiu que José Redinha fosse a pessoa certa para desempenhar com sucesso a sua função de Conservador no museu (Porto, 2009: 262). Convém lembrar que durante a folclorização no Dundo, José Redinha ia sugerindo à Companhia a crucialidade de manter as populações de *indígenas* satisfeitas e, mais que tudo, colaborantes e genuinamente interessadas nas atividades propostas pelo museu como forma de disciplina. Em verdade, esses conhecimentos etnográficos e a proximidade que fomentava com os/as *indígenas* contribuíram, igualmente, para que fosse um sujeito potencialmente útil aos serviços da segurança da Companhia no âmbito da rede de informadores da empresa, como referido no capítulo anterior. Ademais, os dados etnográficos recolhidos por Redinha nas festas podiam servir para proteger a Companhia de forças maléficas *wanga*, tal como respondeu Armando Mutambi quando o questionei se a Companhia receava práticas de ‘feiticeira’ que visassem fragilizar a sua autoridade: “Não, não tinham medo porque informações acerca disso eles recebiam através do *Sakapuma*. *Sakapuma*, nessas festas assim... [...] tinha que estar lá porque é a tarefa dele também. Ele tinha de ir lá, ver se realmente aquilo que está [a fazer] é aquilo.” (AM, 24/08/2014, Saurimo)

Porém, a Companhia parece ter tido uma relação ambivalente com a espiritualidade africana *cokwe*. Não distinguindo entre ‘feiticeiros’, adivinhadores e ‘curandeiros’, a empresa mostra preocupações com práticas rituais potencialmente subversivas à sua atividade, o que leva a uma política de repressão. Em 1931 e 1933, a empresa detém e expulsa membros de uma “organização de feiticeira” chamada Tshimanhe.<sup>540</sup> É dito que se tratava de “uma associação para fins misteriosos, com reuniões clandestinas e a desoras no mato” e que visava “a venda de vários pós e pomadas, que livravam de vários males”, sendo que um deles, com “muita procura”, tinha “a virtude de livrar do castigo do branco [...], pois quem usasse esse remédio era protegido por uma força misteriosa que inutilizava toda a vontade do branco.”<sup>541</sup> Em 1933, é relatado que “um criado do agente Eduardo Augusto fora encontrado a deitar nas panelas com o jantar, mixórdia que se destinava a virar o

<sup>540</sup> UC/AD, SID, cx 15, DSR, Relatórios Mensais da Secção Especial, 1º vol.: RM Janeiro, 11/02/1931, p.6; Relatório de A. Metello (no Dundo) ao representante da Diamang em Luanda, 1/07 a 11/08 de 1933

<sup>541</sup> Idem: RM Janeiro, 11/02/1931, pp.6-7

coração do branco, isto é, servia para lhe dar um génio mais bondoso”.<sup>542</sup> Todas essas ações subversivas veiculadas pelos conhecimentos espirituais e de cura eram entendidas pela Companhia como, por um lado, resultado da “ociosidade dos indígenas nas sanzalas”, uma vez que “o trabalho tira-lhes o tempo e modifica-lhes o carácter primitivo” ao promover “o contacto com os brancos e com outros indígenas mais civilizados”<sup>543</sup>, e por outro lado, como atos de propaganda anticolonial envolvidos com movimentações bolchevistas com base no Congo Belga.<sup>544</sup>

Ao mesmo tempo, o desconhecimento e o medo perante esses saberes espirituais leva a que a empresa tenha uma dualidade de formas de lidar com os conhecimentos ocultos africanos: usados, simultaneamente, como alvo de aniquilação e como ferramenta útil na vigilância das populações, visando, em qualquer das situações, extrair benefícios para a política capitalista da empresa. Por exemplo, em 1931, o caso de mortes em massa de galinhas nas aldeias, à exceção das galinhas de cor branca, foi recebido com estranheza pela SID, tendo motivado o recurso pela Diamang aos serviços de uma espécie de detetive adivinhador, que a empresa entendeu tratar-se de um “feiticeiro”, para averiguar a origem dessas ocorrências e para auxiliar na vigilância dos roubos de diamantes que pudessem estar relacionados a esse episódio.<sup>545</sup> Apesar disso, essas mortes continuaram, pelo menos até 1933, e são descritas como um rumor que espalhou entre os/as *indígenas* a seguinte crença: se matassem apenas a criação de cor negra e a retirassem para o mato “ressuscitariam todos os seus antepassados, que viria ao mundo o seu Deus ‘Ngana Nzambi’ e lhes daria comida e dinheiro, não precisando eles mais de trabalhar, e finalmente, que com o ressuscitar dos pretos mortos, terminaria o poder dos brancos que retirariam das suas terras.”<sup>546</sup> Também, como constatou Filipe Calvão, em 1957, numa altura em que a Companhia reforça a secção de segurança da empresa (SID) como resposta às movimentações pró-independentistas congolosas e ao aumento de fur-

---

<sup>542</sup> Idem: Relatório de A. Metello (no Dundo) ao representante da Diamang em Luanda, 1/07 a 11/08 de 1933, p.13

<sup>543</sup> Idem, p.3

<sup>544</sup> Idem: RM Setembro, 21/09/1933

<sup>545</sup> Idem: RM Outubro, 10/10/1931

<sup>546</sup> Idem: Carta do representante da Diamang em Luanda (A. Brandão de Mello) para o Encarregado do Governo de Angola, em Luanda (Tenente coronel Ernesto Gonçalves Amaro), 6/09/1933, p.2

tos de diamantes, a empresa amplia a vigilância sobre a força de trabalho e a restante população, voltando a recorrer aos conhecimentos espirituais de adivinhação (Calvão, 2017).

Para concluir, o trabalho forçado é *Mutumbula*, é *Sakapuma* e é *Talyanga*. Por exemplo, quando pergunto a Mateus se o *cipale* era ‘feitiçaria’ por ser imprevisível e perigoso, tal como Pinho Silva enfatizou, ele responde: “Não, era mais por causa do *Mutumbula*: as pessoas desaparecerem ou encontradas com as cabeças decepadas.” (MSC, 13/03/2015, Lisboa) Portanto, durante a experiência angolana do sistema moderno colonial capitalista, os brancos já não são percecionados como seres frágeis e quebradiços, como recordava Mateus de ouvir dizer ao seu pai, e sim como escravocratas, ladrões, assassinos e canibais, isto é, como terroristas, quer dizer, pessoas que espalham o terror tal como os “feiticeiros” e os mercenários, e cujo poder destrutivo era necessário subverter. Como indica Luise White, os rumores, ao responsabilizarem, ao acusarem e/ou ao tentarem explicar o inexplicável, podendo até naturalizar o que não é percecionado como natural, “movem-se entre ideias sobre o pessoal e o político, o local e o nacional” (2000: 62), como também entre a fantasia e factos, difundindo-se no tempo e no espaço como narrativas credíveis por se basearem em experiências históricas e locais (idem: 83).

Seguindo essa lógica, a canção “*Txipàlé cumunguia*” vem oferecer outras possibilidades interpretativas para a relação entre “feitiçaria” e colonialismo, contrariando, por exemplo, o que sugeriu Jan Vansina (2010) a partir das comunidades rurais do Katanga, no ex-Congo Belga. Ou seja, o historiador e antropólogo sugere que a associação que os africanos estabeleciam entre a violência colonial e a ‘feitiçaria’ se esgota em si mesma, ao ter servido as comunidades congolosas sobretudo como uma forma de sobrevivência cultural, neste caso dos valores e saberes ligados às práticas de sortilégio, e, em última instância, acabando por desresponsabilizar os europeus pelas violências coloniais (Vansina, 2010: 268-269). Pelo contrário, esta canção alerta para o facto de a “feitiçaria” ser uma metáfora para falar da morte, do imprevisto, do inevitável e do terror que o *cipale* provocava nas pessoas, e, essencialmente, para falar da força necessária para ultrapassar essas adversidades e violências impostas pelos europeus. Para além disso, esta canção revela conhecimentos produzidos numa articulação entre categorias culturais costumeiras (metáforas, língua, rituais, rumores) e lógicas de ação colonial capitalista (o trabalho



contratado, a industrialização) que, juntas, vão capacitando os/as *indígenas* para lidarem com o processo da sua subalternização.

E era precisamente pela música e pelos rumores que essas narrativas se propagavam no espaço e no tempo, ultrapassavam o limite geográfico e vivencial da aldeia e migravam, juntamente com os homens contratados, para darem voz a outras ‘vozes subalternas’, ultrapassando os efeitos meramente locais circunscritos à aldeia. Nesse sentido, a história das ‘cabeças cortadas’, comum às três narrativas, generalizou-se não só em Angola como na restante África Subariana na forma de mito, rumor ou crença, podendo ser interpretada como uma estratégia de inteligibilidade do horror efetivamente vivido desde a expansão marítima europeia, passando pela escravatura até ao regime colonial, e como uma prática criativa de contrapoder face à violência. O poema *Monangamba* de António Jacinto é disso ilustrativo:

*Quem faz o milho crescer  
e os laranjais florescer  
— Quem?  
Quem dá dinheiro para o patrão comprar  
máquinas, carros, senhoras  
e cabeças de pretos para os motores?  
Quem faz o branco prosperar,  
ter a barriga grande — ter dinheiro?  
— Quem?  
E as aves que cantam,  
os regatos de alegre serpentear  
e o vento forte do sertão  
responderão:  
— Monangambéé...*

(Tenreiro e Andrade, 1982: 55)

Apesar de não mencionar o *Mutumbula*, este excerto parece confluir para uma metáfora similar, isto é, o sangue dos negros (do “Monangambé”) ser o combustível para as máquinas (“os motores”) que alimentam o sistema colonial capitalista moderno. Recorrendo a uma linguagem simbólica, ao mesmo tempo que denuncia a

violência colonial, como interpreta Benjamin Abdala Junior, este poema “não se limita a um protesto silencioso contra o sistema de desumanização, mas exprime [...] um transbordamento para uma práxis transformadora na esfera do político e do social” (Abdala Junior, 2002: 34-35). Também nesse sentido, já na pós-independência, este poema ficou emblematizado pelo músico Ruy Mingas que o cantou, já de forma não escondida, para celebrar “a esperança na melhoria das condições de vida dos angolanos” (Simões, 2015: s/p).

Simultaneamente, o potencial contra-hegemônico dos rumores, de práticas de sortilégio e das metáforas a que a canção “*Txipalé cumunguia*” alude não deixa de estar articulado com estratégias de regulação social usadas, especialmente, pelos/as *indígenas* no seio das dinâmicas sociais da aldeia. Por exemplo, como mencionado durante a conversa em Muriége, a associação do colonialismo ao sortilégio, visto quer como prática ou alvo de “feitiçaria”, poderá também ter funcionado como meio de persuasão dos homens contratados, incitando-os a enfrentarem o *cipale*, não fugindo dele. Nesse sentido, tanto os rumores como o *gossip* (mexericos), enquanto importantes fontes históricas cruciais na produção da(s) História(s) e na recriação da cultura popular, são ações de poder. Ou seja, e em particular em contextos de subalternidade, constituem uma prática discursiva de resistência (Scott, 1990: 19, 131, 144-147) e são traços de autonomia de ação, servindo quer à regulação de condutas no seio das próprias comunidades, quer à produção e recriação de sentido para o mundo vivido (White, 2000: 56-66).

Porém, se para Xariangue a solução passou por ir para o *cipale*, para outros poderia passar pela consumação da fuga, trazendo, por exemplo, problemas com a autoridade colonial e inquietudes sentidas pelos membros da aldeia. É sobre as situações de deserção e dos seus significados e implicações no seio da aldeia que a próxima canção discute.

## 5.2. “*Muambuâmbua* / Nome próprio, masculino”<sup>547</sup>

Esta canção foi registada durante a quinta campanha, em 1954, na região do Posto

<sup>547</sup> Esta análise é uma versão de parte do texto publicado no meu capítulo: Valentim (2018).

Administrativo do Lóvua, Circunscrição do Chitato, no sobado de Nanjinga, e a sua origem localizada numa aldeia do sobado de Txitopo da mesma região administrativa (UC/AD, MRFM 5R 1954: 173-174). É uma canção que acompanha a dança Ciyanda e é interpretada vocalmente pela solista Faila e por um coro de vozes de mulheres.<sup>548</sup> Nesta canção exploram-se as dinâmicas da fuga ao recrutamento forçado para o trabalho contratado e problematizam-se as suas implicações sob o ponto de vista de quem fica na aldeia.

*Uó iaia Muambuâmbua é,  
Iaia Muambuâmbua é,  
Tângua meza txipale,  
Canatxinhine é,*

*CORO:-  
Ai mama Muambuâmbua é,*

*SOLISTA:-  
Uó iaia Muambuâmbua é,  
Iaia Muambuâmbua é,  
Tângua meza txipale,  
Canatxinhine é,*

*CORO:-  
Ai mama Muambuâmbua é,*

*SOLISTA:-  
Iátuè ku mahieto txótxo,  
Canatxinhine é,*

*CORO:-*

*Uó irmão Muambuâmbua é,  
Irmão Muambuâmbua é,  
Dia em que veio ordem para contratos  
Fugiu é,*

*CORO:-  
Ai minha mãe Muambuâmbua é,*

*SOLISTA:-  
Uó irmão Muambuâmbua é,  
Irmão Muambuâmbua é,  
Dia em que veio ordem de contratos  
Fugiu é,*

*CORO:-  
Ai minha mãe Muambuâmbua é,*

*SOLISTA:-  
Nós na nossa aldeia é assim mesmo  
Fugiu é,*

*CORO:-*

---

<sup>548</sup> Classificada na coleção QUI-185, gravada na fita magnética n° 1 referente à faixa n° 2 do disco n° 633. Divulgada em Janmart *et al* (1961: 103). Ver o texto publicado da canção em <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/diamang/diamang-vFMA-1&p=108>>. Ouvir aqui: [https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH\\_E\\_1964\\_011\\_001\\_032](https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_E_1964_011_001_032)

*Ai mama Muambuâmbua é,*

*Ai minha mãe Muambuâmbua é,*

[*Repete 2 vezes*]

(UC/AD, MRFM 5R, 1954: 173-174)

Esta canção apresenta uma estrutura musical assente numa espécie de um diálogo entre a solista e o coro. A expressão “Uó iaia Muambuâmbua é” introduz uma das informações chave da canção: de que “Muambuâmbua” fugiu à obrigatoriedade de ir para o *cipale*. Essa situação é interpretada pela solista através da frase “Iátué ku mahieto txótxo, Canatxinhine é” / “Nós na nossa aldeia é assim mesmo, fugiu é” e pelo coro que canta “Ai mama Muambuâmbua é”, transmitindo sentimentos de lamento e de desagrado face à fuga de “Muambuâmbua”.

A história desta canção é relatada por Pinho Silva de forma bastante breve, clara e sintética: “A autoridade mandou recrutar gente para o contrato. Muambuâmbua, da aldeia de soba Txitopo, rio Txilombe, afluente do Lóvua, fugiu e teve de ir outro em seu lugar” (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 174). No fundo, esta canção vem constatar um facto inequívoco e que foi sendo constante ao longo da atuação da Diamang na Lunda. Segundo os meus interlocutores, aldeias inteiras estavam a desaparecer pela fuga ao trabalho contratado. Nesse sentido, a fuga surgia como uma forma clara de resistência à espiral de violência do sistema laboral colonial, o que vinha colocando um problema grave na gestão de mão-de-obra à Companhia e ao Estado colonial (Cleveland, 2008: 47). Como indica Todd Cleveland, a Diamang fez vários esforços para diminuir as deserções, fortalecendo a colaboração entre funcionários coloniais, as autoridades tradicionais e as populações nativas através de ‘gratificações’ em bens e dinheiro extra (idem: 59), ou através da adoção de uma carrinha, em 1948, de transporte dos contratados durante as viagens de recrutamento até ao Dundo (idem: 46). Apesar disso, durante todo o período colonial, as populações residentes na Lunda nunca pararam de fugir, especialmente para o então Congo Belga, tendo aumentado o fluxo da migração no período a seguir à independência do país vizinho, em 1960 (idem).

Partindo da ideia de que as deserções ao trabalho contratado são atos explícitos e inequívocos de protesto e resistência anticolonial (Cohen, 1980; Vail e White, 1983; Ball, 2006; Varanda, 2006; Cleveland, 2008), para mim também estava claro: entendi

esta canção como um elogio à valentia e coragem de um homem, extensível a toda uma aldeia, e um incentivo à fuga. No entanto, quando a dei a ouvir aos meus interlocutores, percebi que, para eles, não era exatamente assim. Depois de ouvirem atentamente a gravação deram conta do tom irónico, sarcástico e de desagrado de algumas expressões, como também da voz de uma mulher que parece estar zangada e incomodada. Dessa forma, a tradução para português feita pela Missão não teve em conta alguns significados vernáculos e contextuais que a língua *cokwe* transporta e que dota esta canção de uma dimensão ambígua e complexa. Ou seja, esta canção pode ser interpretada como um elogio à fuga da opressão colonial, mas não só. Trata-se de um aviso à aldeia, uma questão colocada por mulheres e dirigida aos homens.

A complexidade desta canção reside, justamente, no carácter irónico, sarcástico e ambíguo que surge na expressão “*Iátuè ku mahieto txótxo / nós na nossa aldeia é assim mesmo*”. Num sentido literal, essa expressão significa exatamente isso, indo ao encontro da tradução da Missão. Contudo, tal como Mateus Segunda Chicumba referiu, de acordo com a entoação da solista, do coro e tendo em conta o contexto cultural e a língua *cokwe*, essa expressão assume precisamente o sentido oposto: a ideia de que “*nós na nossa aldeia não é assim mesmo!*” (MSC, Lisboa, 15/04/2015). Ou seja, que na nossa aldeia nós não nos comportamos assim: não fugimos.

Essa explicação veio a esclarecer interpretações similares que obtive em Angola e que, na altura, confesso ainda não ter entendido, talvez por ser uma das primeiras canções que aprendi a interpretar com os Tucokwe. Em Saurimo, no fim de uma tarde solarenga de Agosto, José Domingos Mutambi<sup>549</sup> ouviu a canção e diz-me que esta mulher falava “*de alguém que tem de ir para o contrato. [...] Mas que fugiu. Diz assim: ‘em vez de ires trabalhar és preguiçoso! Então os outros vão trabalhar e você não? Está a fugir do trabalho?’*” (JDM, 07/08/2014, Saurimo). Perguntei porquê, e José refere o seguinte: “*Tudo estava sob domínio do sistema vigente na altura. Então as pessoas tinham de se submeter, se não se submeter... de certa forma ficas inválido, porque não tens escapatória! Como vais sobreviver?*

---

<sup>549</sup> JDM nasceu na comuna de Caximo, Lunda Norte, em 1964. É filho de Armando Mutambi, ex-trabalhador “assimilado” na Diamang, que também colaborou nesta pesquisa como meu interlocutor. Em 2014 era jornalista na Sociedade Mineira do Catoca, e músico e vocalista na banda de música *cokwe* tradicional liderada por ele, *Os Moyowenos da Lunda Sul*, na cidade de Saurimo, onde residia.

Era fazer mesmo o jogo do patrão, não tem como.” (JDM, 07/08/2014, Saurimo)

Ao ouvir este testemunho, coloquei de imediato a hipótese de a retirar da lista das canções que tecem uma crítica ao colonialismo português. Porque, numa reflexão apressada, pareceu-me uma canção que demonstra, ao invés, uma resignação, aliás, um sentimento bastante lembrado pelos meus interlocutores perante a impossibilidade de qualquer tipo de rebelião organizada contra a atitude repressiva da Diamang. Todavia, esse aparente conformismo revela-se, afinal, interligado com uma dimensão profundamente performativa e estratégica. Refiro-me a atitudes que subentendem a necessidade de ter cautela e de fazer ponderações e reflexões, numa realidade a que todos (sujeitos colonizadores e colonizados) tinham de sobreviver.

Voltando à interpretação que José faz desta canção: ir para o trabalho contratado seria um beco sem saída onde os homens teriam que colaborar para não se tornarem seres ‘inválidos’ e vistos como ‘preguiçosos’, não só pelo sistema colonial, mas também pelas suas comunidades (entretanto inseridas nesse sistema). É aí que reside parte da complexidade desta canção – e das relações coloniais analisadas a partir dela – e que José levantou. Então, o que significa fazer o “jogo do patrão”, através do qual José interpreta esta canção?

### 5.2.1. A fuga ao *cipale*

Já perto do fim da nossa conversa sobre esta canção, pergunto a Neto Bernardo o que significa o nome “Muambuâmbua”:

*Mwambwambwa é falar mal.[...] Quer dizer, é falar com alguém. Quando alguém comete um erro: ‘Não, chama o fulano para ser falado, para ser advertido.’ [...] Mwambwambwa pode ser também o nome de alguém. [...] Essas músicas cokwe, há certas coisas que eles falam que é prá... quer dizer, ele está a cantar, mas está a falar de alguma coisa mesmo. [...] Assim como os nomes. Os nomes cokwe todos, normalmente têm o seu significado. [...] Eles não dão nome assim por dar, não. [...]* (NB, 14/08/2014, Saurimo)

Em primeiro lugar, este testemunho vem alertar para o lado regulador das canções no seio das aldeias, uma característica que vem emergindo de forma transversal às canções abordadas até aqui. Em segundo lugar, Neto chama a atenção para a dimensão simbólica, intersubjetiva e contextual da atribuição dos nomes próprios.<sup>550</sup> Nesse sentido, vale a pena explorar a morfologia e os possíveis significados do nome Mwambwambwa (em *ucokwe*).

Assim, a expressão *mbwa* (ou *mbwá / mbwà*) tanto pode ser uma interjeição que expressa “desdém, desprezo, escárnio” (Barbosa, 1989: 322) e “ironia” (idem, 2012: 135) como pode funcionar como um ideófono que imita um som de “pancada, choque ou queda sonora, rebentamento, estoiro ou crepitação” (Barbosa, 1989: 322) e que pode originar nomes e verbos (Barbosa, 2012: 127-128). Em ambos os casos pode surgir em forma de repetição (*mbwà-mbwà-mbwà*) que realça a ideia de uma “acção repetida, apressada ou ruidosa” e de “vazio, sem nada, de mãos a abanar” (Barbosa, 1989: 323). Daí pode resultar o nome Mwambwambwa onde o prefixo *Mwa* é um prefixo locativo que indica aquele que está numa determinada situação, condição ou num determinado lugar. Ao mesmo tempo, e segundo Mateus, pode significar tagarelice e cobardia, isto é: “Mwambwambwa é alguém que fala muito, fala fala mas não faz nada. Quando chega a ocasião, acaba por fugir [risos]” (MSC, 15/04/2015, Lisboa). Em suma, o nome Mwambwambwa parece caracterizar alguém que foi alvo de crítica e de advertência, como indica Neto; ou que provocou agitação, confusão, problemas; ou ainda alguém que se encontra “sem nada” tanto a nível material (sem bens e dinheiro) como a nível social e simbólico (sem o respeito e consideração da sua comunidade).

---

<sup>550</sup> Entre os Tucokwe, a atribuição dos nomes próprios tanto depende de situações que ocorrem ao nível do quotidiano como é revestida de uma carga simbólica. Assim, as pessoas vão adquirindo diferentes nomes que vão acumulando ao longo da vida: “o nome de nascimento, o nome adquirido na *mukànda*, o nome derivado do primeiro filho e, por vezes, o nome de ocasião” (Barbosa, 1990: 645). Precisamente pela importância da dimensão semântica dos nomes, apesar de alguns nomes que surgem nas canções poderem ser pseudónimos, a escolha de nomes falsos está, por norma, coadunada com os significados populares e simbologias a eles associadas.

Em contextos de opressão colonial, e como lembrou Catele Jeremias, a decisão de fugir do *cipale* poria em risco o bem comum, o que fazia da decisão da fuga, individual ou coletiva, uma questão referente sempre ao ‘nós’ e nunca apenas ao ‘eu’:

*Se tu não fores alguém vai em teu lugar. Se tu não fores, a tua aldeia vai sofrer represálias. Está o ‘nós’ aí implícito que vai sofrer. Tal como me esteve a contar a minha avó, para preservar a integridade do ‘nós’, na aldeia em que ninguém queria ir para o contrato, toda a aldeia saía e ia-se embora para outro sítio. Todos. Dessa forma está o ‘nós’ preservado. Ninguém vai e ninguém sofre. [...] Sobrevivência para todos [...]. Kumahethu: ‘lá na nossa terra’... (CJ, 15/04/2015, Lisboa)*

Ou seja, o ‘nós’ sofre sempre quando o ‘eu’ recusa ir para o *cipale*. A designação *kumahethu* sublinha precisamente a ligação profunda entre o individual e o coletivo, entre sobrevivência e solidariedade. Isso porque as sociedades rurais *cokwe* regem-se por valores e redes de solidariedade coletiva em torno do sentido de pertença a uma comunidade, a uma *cihunda* (Sousa, 2012b), onde a ação de um membro pode comprometer todo o coletivo. Dessa forma, a ação do indivíduo apenas ganha sentido se engajada num todo significativo; ao mesmo tempo, as identidades individuais implicam a existência de um coletivo onde estas se inserem e ganham sentido.

Quer dizer, tal como noutras sociedades africanas *bantu*, a conceção filosófica de pessoa – a sua individualidade – não se dissocia da cosmogonia e da comunidade (ecológica e social) envolvente (Menkiti, 1984: 180). Aí está implícita a filosofia *Ubuntu* enquanto um ideal de pensamento e de conduta importante na formação das identidades: “Eu sou porque nós somos, e se nós somos eu sou” (Mbiti, 1969 *apud* Menkiti, 1984: 171). *Ubuntu* define-se como humanismo africano pelo qual o sentido de humanidade de uma pessoa se afirma pelo reconhecimento da humanidade de outras pessoas, isto é, ‘só me torno pessoa se tratar bem os outros’ (idem). Nessa lógica, a vida comunal *cokwe* seria comprometida pela ação dos seus membros, assim como os interesses individuais teriam de ser equilibrados com os desígnios do coletivo ao qual o indivíduo pertencia, isto é, onde foi constituído como pessoa e aceite como membro da comunidade. Portanto, a fuga de Muambuâmbua ao recrutamento não deveria ter sido uma decisão estritamente individual e desligada das dinâmicas sociais da aldeia. De igual modo, não deveria ter sido imprevisível e inesperada, tal como a canção relata, tomada pelo pânico



no momento do recrutamento e pondo em risco o equilíbrio das relações hierárquicas e rituais da aldeia.<sup>551</sup>

Nesse sentido, os dias que antecediam o recrutamento eram destinados à tomada de importantes decisões. De acordo com os meus interlocutores, antes ou depois de saberem a deliberação do Soba, as famílias visadas decidiam entre si se os homens escolhidos levariam consigo as suas esposas. Se um homem tivesse mais que uma mulher, este poderia então escolher levar consigo apenas uma, ou ter a decisão de fugir facilitada, uma vez que a sua família iria ter mais apoio na aldeia durante a sua ausência. O Soba teria já conferenciado com os ‘mais-velhos’ do seu Sobado em relação às escolhas de homens para o contrato, caso fossem difíceis de ser feitas, como também sobre a eventualidade de fugas coletivas. No caso da fuga de toda a aldeia, seria necessário decidirem entre eles, por meio de um consenso e em unanimidade. Como referiu Catele,

*Há essa situação... normalmente chega-se no cota<sup>552</sup>, põe-se a situação, assim, assim, assim, como é que vai ser resolvida? A única solução é a fuga de todos. Então acata-se uma ordem e numa hora exata todos abandonam o local. De noite, sem ninguém [o colono e administração colonial] saber de nada [...]. A decisão de fuga é tomada por iniciativa de todos. Não é? Sentam-se todos e decidem fugir todos. Não que ele [o ‘contratado’] tenha fugido e eles vão atrás. Mas todos sentam-se e decidem juntos fugir. [...] decidem por unanimidade o que é que se deve fazer. Se for para fugir, se for para aconselhar a pessoa a ir ao cipale... todos por unanimidade aconselham e a pessoa é obrigada a ir para o bem de todos. (C), 15/04/2015, Lisboa)*

<sup>551</sup> Por exemplo, a canção “*Cuenda há cuenda*” (“Anda que anda, sempre a andar”) retrata a fuga de um rapaz ao trabalho contratado, tendo desertado para o Congo Belga. Mas quando regressa à aldeia, é interrogado pelo Soba que lhe exige explicações. Também a canção “*Catoio cámi uemba*” (“Muquiche meu canta”) ilustra a ansiedade sentida por um dançarino mascarado *mukixi* (designado Katoyo) que procura alguém que o possa substituir no dia em que for recrutado para o contrato. Coleção QUI-128, disco n° 510, faixa n° 1; Coleção QUI-258, disco n° 670, faixa n° 1. (UC/AD – MRFM 3R, 1952: 704; idem, 5R, 1954: 420)

<sup>552</sup> *Cota* (“txota” na ortografia colonial, também conhecida como *zango* em português angolano) é uma construção circular, aberta, com um telhado de colmo, e normalmente situa-se no centro da aldeia. É um espaço destinado à resolução de problemas e à tomada de importantes decisões inerentes à aldeia, funcionando como uma espécie de tribunal (Sousa, 2012b: 68). O interior da casa só pode ser usado por homens, entre os quais o Soba que se reúne com os seus conselheiros. É uma estrutura que faz parte da organização social e política das aldeias, e que se mantém até hoje.

Da mesma forma, as tarefas laborais na aldeia exigiriam uma reorganização prévia à prolongada ausência dos homens, que estariam longe da aldeia, no mínimo entre um a dois anos. Refiro-me especialmente aos trabalhos prementes da habitação, caça e preparação das terras para o cultivo, que estavam a cargo dos homens. Essa ausência seria mais grave em caso de deserção súbita. Ou seja, a economia de subsistência vigente nas aldeias, assente fundamentalmente na caça e no cultivo de mandioca (Bastin, 2010: 33), obedecia a uma rigorosa divisão sexual do trabalho organizada numa contribuição equilibrada que cada um poderia dar à *cihunda*, dependendo da conceção de homem, de mulher, e das expectativas sociais construídas.

Segundo os dados etnográficos recolhidos entre 1955 e 1956 por José Redinha, “o homem define-se pelas actividades de energia, de força, de protecção, de culto, cooperação e de morte [caça e guerra]. A mulher pelas que reclamam brandura, cooperação e cuidados de vida” (Redinha, 1966: 112). De forma sucinta, os homens tinham a seu cargo a caça de animais grandes e perigosos, a escultura, o comércio, a cultura do tabaco, a construção de habitações, a preparação das terras para o cultivo, a forja do ferro, o transporte de lenha (ao ombro), o desenho e a costura das roupas das mulheres, como também eram os executores de práticas religiosas, de adivinhação, de cura e da dança dos mascarados (*akixi*), e deviam constituir família, estando a seu cargo a fundação de aldeias; as mulheres eram as responsáveis pelos trabalhos agrícolas, pela caça de animais pequenos (bem como também os jovens), pela fermentação de bebidas, pelo transporte de água, pela colheita e preparação de mandioca e de farinhas, pelo cozinhar de alimentos e limpeza da casa e indumentária, pelo transporte de lenha (à cabeça), e deviam ser mães e cuidar dos seus filhos (Redinha, 1966: 39-43, 90, 111-113). Embora ambos compartilhem atividades, como a coleta de frutas e a pesca, tinham expressamente de usar técnicas diferentes, nomeadamente na pesca (idem: 113).

Perante esta divisão sexual do trabalho, a ausência de homens, quer pelo ingresso crescente no mercado de trabalho, quer agravada pela fuga, significaria a ausência de braços para trabalhar nas tarefas mais pesadas e designadas aos homens. Isso significa, por um lado, que a execução das tarefas masculinas teria que passar a ser garantida pelos homens que ficassem na aldeia, isto é, os menos fortes fisicamente, os velhos e os doentes, ou se tal não fosse possível, teria de ser assumida inteiramente

pelas mulheres. Tal implicaria uma reorganização das tarefas entre os géneros, e uma sobrecarga para as mulheres, nomeadamente com os trabalhos de preparação dos terrenos das lavras, ou o adiamento dos trabalhos agrícolas para quando regressassem os homens. Isso derivava numa consequente perda nas colheitas e desequilíbrios na dieta alimentar pela falta de caça, o que levava a que muitos dos homens se recusassem a repetir o contrato. Sobre isso, destaco a canção “*Mutuia txipale*” (“Vamos para contratados”), que retrata um protesto de homens recém-chegados à aldeia do *cipale*, alegando o facto de os seus colegas ficarem na aldeia a cultivar a terra ao passo que eles têm de ir, de novo, cumprir mais um contrato de trabalho.<sup>553</sup> Igualmente, da longa ausência dos homens, resultaria, para além de problemas de desestabilização familiar e social, a provável diminuição da natalidade e a perda de força de trabalho na aldeia, fragilizando a aldeia como um todo.

Para além disso, não só ocorriam perseguições aos fugitivos, como os seus familiares ficariam numa posição de fragilidade económica, emocional e social, podendo ser presos e castigados como forma de intimidação e chantagem, o que causava igualmente a indignação na aldeia.<sup>554</sup> Como ilustração, destaco a canção “*Ia mangucuatxia Saluinda?*” (“Quem é que me vai apanhar o Saluinda?”), que expressa o desespero de uma mãe que foi presa por o seu filho Saluinda ter fugido durante a viagem de recrutamento para o contrato, sentindo-se injustiçada por ninguém a ter avisado para fugir quando o Chefe de Posto mandou os cipaios à aldeia para a prenderem.<sup>555</sup> Na ausência de qualquer estabelecimento prisional na Lunda, estando previsto o reforço de cadeias a partir do eclodir da Luta Armada e a sua construção na região sul de Angola, a ação punitiva sobre as populações da Concessão era gerida entre a secção de segurança da Diamang e os Postos Administrativos situados no Distrito (Furtado, 2014: 89-95). Os capitas levavam os ‘infratores’ para o Posto, neste caso os Sobas e os familiares dos desertores, onde eram alvo de agressões com as ‘palmatoadas’, e, entretanto, o Chefe de Posto seria informado pela Diamang,

<sup>553</sup> Coleção QUI-476, disco nº 780, faixa nº1. (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 352)

<sup>554</sup> Segundo Jeremy Ball, as represálias aplicadas aos designados “fugidos” do processo de recrutamento para a Sociedade Agrícola do Cassequel, em Benguela, também implicavam recrutamento forçado para trabalhar nas roças de cacau em São Tomé e Príncipe (Ball, 2015: 79).

<sup>555</sup> Coleção QUI-538, disco nº 811, faixa nº1. (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 481)

diretamente ou via o Administrador da Circunscrição ou do Distrito, sobre o teor da alegada transgressão.<sup>556</sup>

No que consta aos Sobas, seriam castigados por recusarem substituir os desertores por outros homens da sua comunidade, aliás, uma obrigatoriedade que Pinho Silva acaba por mencionar quando indica que o Muambuâmbua fugiu e “teve de ir outro em seu lugar” (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 174). Afinal, um dos poucos dados que Pinho Silva avança sobre a canção significa muito e expõe a natureza coerciva dos recrutamentos da Diamang e do trabalho contratado. Talvez por isso essa informação não conste na história relativa a esta canção quando publicada no estudo musicológico. Essa omissão foi resolvida da seguinte forma: “Um homem chamado Muambuâmbua [...] fugiu e mudou de terra por a autoridade administrativa ter procedido a recrutamento de trabalhadores” (Janmart *et al*, 1961: 103). Iguamente, esse dado é importante para entender a mensagem da canção ao justificar o sarcasmo e o desagrado das mulheres para com a atitude insensata de alguns homens e, em suma, a falta de respeito que demonstram para com quem fugia. Porque, na verdade, os homens continuavam a fugir sozinhos, deixando para trás a sua *cihunda*, tal como Muambuâmbua fez. Tendo em conta as implicações da fuga, pode ser dito que a coragem e a valentia de muitos homens estavam simbolizadas, precisamente no ato de ir para o trabalho contratado e não de fugir dele.

### 5.2.2. Porquê não fugir

Esta canção não constata somente a prática da deserção de Muambuâmbua ao *cipale* como alerta para o facto de não ser uma situação plenamente aceite no seio das aldeias. Seria, como explicado acima, foco de grandes preocupações, tumultos e de sarcasmo da parte da população, de resto, uma informação já presente na canção “*Txipàle cumunguia*”, uma vez que Xariangue obedece à ordem de ir para o *cipale* após ver falhada e ridicularizada a sua tentativa de fuga. Nesse contexto de reprovação coletiva, convém lembrar que os rumores do *Mutumbula* parecem ter servido como estratégia de intimidação para os homens não fugirem. Porém, se essa estratégia

---

<sup>556</sup> UC/AD, SID, cx.15, DSR, Vários, Informações Diversas, Pasta 1<sup>a</sup>: “Despacho da Administração do Chitato na nossa informação”, 25/2/1942; “Informação da SR para o administrador do Chitato da Secção de Representação”, 2/8/1943

parece contribuir para perpetuar a subjugação colonial, em verdade essa situação remete para um conjunto de negociações e de decisões que se encontram intimamente relacionadas com ações de empoderamento que perpassam questões de género, de parentesco e de diferenciação social.

Quando Domingos Cutwnga ouve esta canção, recorda precisamente a questão de a fuga (organizada ou inesperada) ao *cipale* ser, por vezes, censurada pela aldeia. Numa das manhãs em que conversávamos acerca das canções que vínhamos ouvindo na sala de som da Rádio Nacional de Angola em Saurimo, Domingos lembra que,

*DC. Naquele tempo, quando os cipaicos chegavam no bairro, os que fugiam eram homens, e as senhoras ficavam. [...] Então a mulher exalta-se: 'Oh! Então os outros vão no contratado e você ainda fica aqui a fazer besteira?!'*

*CSV. Mas as mulheres queriam que os maridos fossem para o contrato?*

*DC. Não, algumas não, e algumas sim. Porque os homens que ficassem no bairro e saíam [fugiam] do contrato, nem conseguia trabalhar, não podia viver no bairro... basta ouvir um circuito, é um carro, tem que fugir para as mata porque não tem documento que lhe legaliza a ficar no bairro.<sup>557</sup> Então as mulheres preferiam que o homem ou marido fosse para o contratado e, assim que regressasse, para viver em paz no bairro. [...] Os portugueses quando chegavam ao bairro perguntavam à senhora que tem os marido que estão a cumprir contrato. E eram respeitada, naquela altura. E aqueles que fugiam, as mulheres ficavam no bairro sem maneira de como expressar-se perante as outras! Ficavam sem estatuto. [risos]. De facto, naquela altura, apesar que o outro lado era mau... Mas havia um lado que ponderava as coisas. (DC, 17/08/2014, Saurimo)*

Ou seja, apesar dos efeitos negativos na aldeia, derivados da ausência dos homens que iam para o *cipale*, a decisão de ir em vez de fugir resultaria de um conjunto de tomadas de posições feitas não só pelos homens contratados, pelos Sobas e seus conselheiros, mas sobretudo pelas esposas. Os homens recrutados deveriam ter a noção dos vários problemas que iriam causar na aldeia e, conseqüentemente, para si e suas esposas. Nisso, teriam de obedecer à coerção do Chefe de Posto por intermédio do Soba e às ordens dos seus familiares

---

<sup>557</sup> Refere-se à Caderneta do Indígena onde constavam os registos dos contratos efetuados e dos pagamentos dos impostos.

(mulheres, pais, tios)<sup>558</sup>. Tudo isso exigia ponderação por parte das populações, como Domingos refere, nomeadamente, como forma de contornar situações de insegurança, de marginalizações de género motivadas pela constante fiscalização e perseguições a desertores, e pela perda de estatuto das esposas dos fugitivos. Com efeito, seria o estatuto atribuído aos homens que iam ao contrato que se estendia às suas esposas que ficavam na aldeia como ‘esposas de contratado’. Todavia, o lugar social das mulheres é revelador, também, de questões pragmáticas que as mulheres desejavam contornar. Isto é, as mulheres tinham o poder de decisão em relação a um ato que parecia ter implicações diretas na vida quotidiana e não só no estatuto: ficavam com um homem fugido a cargo.

Ao contrário do caos gerado pela fuga dos homens recrutados, durante a ausência dos contratados da aldeia, as suas esposas eram alvo de maior atenção e monitorização da parte do chefe da aldeia. Como recorda Domingos Cutwnga,

*Os que iam no contrato às vezes faziam 1 ano, 2 anos, a esposa ficava sozinha, ficava aí um bom tempo... algumas aguentava, mas algumas não aguentavam. [...] Abandonam [a casa do marido] mas iam viver com os pais até quando o homem vir. Recebe o compromisso e volta de novo. [...] Porque há aquela coisa quando a mulher está sozinha em casa, os parente do marido ficam a lhe vigiar [risos]... ficam a lhe vigiar para não cometer adultério. [...] O marido quando está no serviço de contratado, lá a mulher que está na aldeia fica sob o controlo do Soba, ninguém pode abusar a casa dele. Se abusar a casa da pessoa que está no contratado, e a mulher cometer adultérios, a multa era tão avultada!... que tinha que pagar. (DC, 1/09/2014, Saurimo)*

Em virtude da lei consuetudinária *cokwe* organizada na lógica matrilinear – em que o marido pertence à linhagem da sua mãe e os seus filhos à linhagem da sua esposa –, o Soba tentaria providenciar as condições necessárias às famílias que sabia que iriam ficar sem os seus homens, garantindo que as mulheres fi-

<sup>558</sup> Para ilustrar essas situações, destaco a canção “*Muana lunga txihulo*” (“Rapaz malandro”), que fala sobre um pai que queria que o seu filho fosse para o contrato nas minas e que, perante a recusa do seu filho em ir, o terá levado até ao Posto para se apresentar como recrutado. O filho, contrariado, insultava o pai, o qual respondia dizendo que ele era um rapaz malandro, malcriado, inconveniente, desobediente. Coleção QUI-416, disco nº749, faixa nº2. (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 222)

cavam com o apoio da sua família uterina, nomeadamente das suas mães, irmãs e tios maternos. Porque, no momento do casamento, a esposa teria saído de casa dos pais e ido viver para a aldeia/casa do marido, de forma a que este garantisse a titularidade das crianças e a sua autoridade sobre a esposa e os filhos (Redinha, 1966: 77; Sousa, 2012b: 58). Por conseguinte, geralmente a mulher e os seus filhos passariam a pertencer à comunidade onde vive o homem ou o seu tio, ficando sob o seu sustento e autoridade numa espécie de sistema patrilocal que localiza na família do marido a unidade de produção (as terras e as habitações) do casamento (idem).<sup>559</sup>

Em caso de conflitos conjugais, morte ou ausência temporária do marido, a esposa ficaria sozinha e teria, assim, de regressar à sua comunidade de origem, que seria a casa da sua mãe (Sousa, 2012b: 58), e teria de preservar a sua relação de exclusividade sexual com o marido, tal como Domingos frisa. Também, teria de ter o apoio acrescido dos tios maternos, uma vez que o tio materno ocupa o lugar de educador e de protetor dos filhos da sua irmã e que são o garante da propriedade da família e da continuidade da descendência matrilinear. Portanto, esse novo estatuto de ‘esposa de contratado’ derivava não apenas numa distinção face às restantes mulheres, entre as quais as esposas dos que desertavam, como no reforço do apoio da família uterina e em novos deveres das mulheres para com o Soba e, com efeito, numa vigilância rigorosa que duraria o tempo do contrato, entre um a dois anos.

Porém, o estatuto simbólico atribuído às esposas que ficavam na aldeia atingiria plena concretização apenas nas situações em que os seus maridos ou familiares conseguissem regressar do *cipale* – com vida e com bens – uma vez que era precisamente aí que também o estatuto de ‘contratado’ se reconhecera coletivamente e publicamente na aldeia. É essa questão que Neto Bernardo esclarece:

*NB. O cipaio quando vinha, obrigatoriamente as pessoas devem ir, tinham de ir,*

<sup>559</sup> Apesar de haver situações em que o marido optasse por ir viver para o seio da família (e aldeia) da mulher, fruto de vários constrangimentos (financeiros, doença, preferência, recursos naturais, etc.), era a ele que cabia decidir o domicílio conjugal da noiva, o que leva a que as práticas de casamento tradicional *cokwe* possam ser melhor entendidas como sendo virilocais (Richards, 1982: 285-286). Em todo o caso, é solicitado ao homem que constitua família e que assuma a sua chefia, podendo ser ele a decidir o domicílio conjugal da noiva.

*mas posto lá às vezes não conseguiam os bens. Quer dizer, eles só trabalhavam, praticamente só apanhavam porrada, com falta de força, e alguns tinham o que comer e outros não... E os que vinham assim sem nada eram mal falado. Que é esse...[...] Mwambwambwa. Mwambwambwa é falar mal.*

CSV. *No resumo da canção diz que fugiu ao contrato. Achas que fugiu ou veio sem nada do cipale?*

NB. *Quer dizer, pode ser os dois: fugir ou vir sem nada do cipale. [risos]*

CSV. *E qual dos dois é pior?*

NB. *Se não foge, se não foge... ou então obrigatoriamente tem que [ir no] trabalho e [talvez] vir sem nada. Porque quando se vai lá... havia aquele trabalho que eu já lhe disse. Havia trabalho mesmo forte. (NB, 14/08/2014, Saurimo)*

Em concreto, esta canção chama a atenção para o seguinte: problematizar a fuga ao *cipale* implica pensar nos sujeitos que não fogem. No fundo, o próprio nome Mwambwambwa é a síntese de uma preocupação e de uma reflexão centrada mais sobre quem fica na aldeia (os mais-velhos, os inválidos e sobretudo as mulheres) e sobre quem conseguia sobreviver ao *cipale* do que sobre quem abandona a aldeia. A obrigação de ir teria de ser cumprida não tanto para obedecer à imposição colonial, mas como forma de promover a tranquilidade e o bem-estar na aldeia, contornando violências a vários níveis e envolvendo a agência de vários atores, em particular Sobas e mulheres. Assim, os alcances do fazer ‘o jogo do patrão’ apontam para uma interpretação e apropriação subversiva do sistema colonial. Em suma, paradoxalmente, ir para o *cipale* em vez de fugir dele pode ser entendido tanto como uma forma de muscular o sistema laboral capitalista como um ato de resistência a esse sistema. Nesse sentido, essas táticas podem ser interpretadas como as “armas dos fracos” que, no fundo, não deixam de expor as próprias contradições dos sistemas opressores (Scott, 1985: 287- 288).

Esta canção, que permaneceu até hoje como um trecho musical “bonito” de ‘Folclore Indígena’ (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 173), permite entender como as vivências coloniais dos Tucokwe na Lunda se encontram intersetadas por relações sociais e de poder com diferente articulação e equilíbrios próprios dentro da própria comunidade. Outra situação em que isso é visível refere-se aos regressos do trabalho contratado. Como revelou Neto, as mulheres queriam que os homens fossem ao *cipale* para poderem regressar com o que tinham adquirido. Mas o que seriam essas aquisições e



que significados teriam esses regressos para os/as *indígenas*? É para as dinâmicas e os alcances dos retornos às aldeias que a próxima canção nos transportará.

### 5.3. “*Txiueue* / Nome próprio, masculino”<sup>560</sup>

Esta canção foi gravada durante a sexta campanha no ano de 1955, na região do então Posto Administrativo do Camissombo, Circunscrição do Chitato, no sobado de Cingambo (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 76).<sup>561</sup> É uma canção que acompanha a dança Ciyanda e tem como intérprete vocal Mandelena, acompanhada por um coro constituído por mulheres. Nesta canção explora-se as implicações do novo paradigma social e económico ao nível das relações familiares, das relações de género, de parentesco e de propriedade no seio das sociedades africanas. Também, procura-se compreender as respostas possíveis aos desafios colocados pela nova realidade vivida.

*Txiueue,*  
*Uó mama iámi, BIS*  
*Mupema Muazeia*  
*Úri nhi muana,*  
*Unaceme muana,*  
*Unalandé quinga,*  
*Úri culutuè ia?*

CORO:-  
*Txiueue, BIS*  
*Uó mama iámi,*  
*Mupema Muazeia*  
*Úri nhi muana,*

*Txiueue,*  
*Uó minha mãe,*  
*Boa é Muazeia,*  
*Que tem filho,*  
*O que pariu filho,*  
*O que comprou bicicleta,*  
*Quem é que está na frente?*

CORO:-  
*Txiueue,*  
*Uó minha mãe,*  
*Boa é Muazeia,*  
*Que tem filho,*

*Na gravação, o texto é cantado 3 vezes, sem alteração. (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 76)*

<sup>560</sup> Esta análise é uma versão de parte do texto publicado no meu artigo: Valentim (2016).

<sup>561</sup> Classificada na coleção QUI-354, gravada na fita magnética n° 6 e que corresponde à faixa n°1 do disco n° 718. Divulgada na publicação *Folclore Musical de Angola. Coleção de Fitas magnéticas e Discos. Povo Quioco. Área do Camissombo, Lunda*, Volume II (Janmart et al, 1967: 79). Ver o texto publicado da canção em <<http://memoria-africa.ua.pt/Library/ShowImage.aspx?q=/diamang/diamang-vFMA-2&p=82>>.

A canção fala sobre um homem e uma mulher que têm coisas diferentes: a Muazeia tem um filho [*mwana*] e o Txiueue tem uma bicicleta [*kinga*]. A solista refere-se ao homem em tom de desdém, ironia e de lamento através da expressão “Uó mama iami” que tem o sentido de ‘ai, minha mãe!’ – aprovando com isso a atitude de Muazeia porque foi mãe. Ao mesmo tempo, a solista coloca a questão à comunidade: “Úri culutuè ia?”, ou seja, afinal, “quem é que está na frente?”. A resposta é reforçada pelas mulheres que, em coro, confirmam que é a mulher ao qualificá-la como “mupema” e que significa que é uma pessoa “boa”, “formosa”, “agradável” e “bonita” (Barbosa, 1989: 418; 2012: 61). Pinho Silva sintetiza: “Txiueue comprou bicicleta e estava muito vaidoso. Muazeia dizia-lhe que ela estava à frente, pois tinha dado à luz um filho, que deixaria quando morresse, ao passo que a bicicleta não tinha igual valor. Quem é que está na frente, com mais valor?” (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 76) Esta canção foi ouvida pelas populações a um grupo de “contratados de passagem”, isto é, a trabalhadores que estavam em trânsito entre as suas aldeias e o *cipale*, indo ou regressando (idem). No ano de 1955 esta canção foi registada pela Missão como sendo “quioca pura, generalizada” (idem).

Ao contrário da maioria das canções gravadas pela Missão, a canção “*Txiueue*” é hoje uma das canções tradicionais *cokwe* mais popular nas Lundas. Fez parte dos programas radiofónicos transmitidos nas duas delegações da Rádio Nacional de Angola (RNA), no Dundo e em Saurimo, organizados a partir das coleções musicais que foram oferecidas pela Diamang ao longo das décadas de 1950 e 1960. Destaco o programa organizado pelo jornalista Domingos Cutwnga em 2003, exclusivamente destinado aos mais-velhos.<sup>562</sup> Essa sua ideia veio responder ao desejo de reunir e aproximar os Tucokwe em redor de uma experiência passada comum, precisamente

<sup>562</sup> O programa de Domingos viria a terminar passado um ano, em 2004, por causa de danos na aparelhagem causados por uma tempestade. Também na RNA no Dundo, as mesmas coleções acabaram por ser obsoletas em virtude de falta de equipamento que as pudesse continuar a reproduzir no formato analógico. Tendo em conta essa realidade, as reproduções digitais das canções que levei comigo foram por mim entregues à RNA em Saurimo e no Dundo para poderem regressar, de forma mais célere, às casas dos ouvintes, assim como também ocorreu com o Museu Regional do Dundo. Segundo informações prestadas pelo diretor do museu em 2014, apesar de o arquivo sonoro da Missão estar depositado no museu, ainda não tinha sido digitalizado por falta de equipamento compatível no Dundo, e por isso planeavam convertê-lo para formato digital em Luanda. No entanto, o protocolo estabelecido entre o então Museu Antropológico da Universidade de Coimbra e o Museu Regional do Dundo, através do projeto *Diamang Digital*, previa a transferência do arquivo digitalizado para Angola, num esforço de repatriamento e restituição cultural deste património angolano.

centrada, como diz, na forma como “[...] os velhos viveram no tempo do contratado. Então, se está a falar do contratado, então tem de passar também algumas canções que os velhos cantavam naquela altura.” (DC, 01/09/2014, Saurimo) O seu programa chamava-se *Milimo apwile ny kulinga akaka ku cipale*, que Domingos traduz para “Trabalho que os nossos avós fazia no tempo do contratado”. (idem) Domingos falou-me disso já depois de muitas conversas, e que vinham acontecendo durante todas as tardes de Domingo de agosto, na sala de som da RNA onde íamos ouvindo as canções que tinha levado comigo para as Lundas.

Para esta sua popularidade, terão contribuído, igualmente, as várias interpretações artísticas, com arranjos musicais modernizados ao nível dos instrumentos e dos ritmos. Refiro-me a bandas musicais que, constituídas por elementos de origem *cokwe* e que cantam na sua língua materna, interpretam temáticas que refletem quer valores culturais dos antepassados, quer problemas do quotidiano da vida contemporânea. Destaco, em Saurimo, *Os Moyowenos da Lunda Sul*, de José Domingos Mutambi e *Minungu Kufunga Tchako, Xavito Mwana Kakolo*, de Xavito, e em Lucapa, na Lunda Norte, *Santos Católica e sua Banda*, liderados por Avelino Santos, todos meus interlocutores neste estudo. E o músico de origem angolana radicado no Brasil, Abel Dueré, que no fim da década de 1970 interpretou esta canção (JDM, 07/08/2014, Saurimo). Talvez por isso tivesse sido uma das poucas canções que emergia das memórias daqueles e daquelas com quem conversei sem que fosse eu, na maioria das vezes, a fazê-la sair do arquivo onde tem estado guardada ao longo de mais de meio século. Mas, acima de tudo, essa canção não foi facilmente esquecida, porque parece ser alvo de várias interpretações e nunca ter deixado de fazer sentido, mesmo que em novos contextos e, possivelmente, adquirindo novos significados.

Como diz José Domingos Mutambi, esta canção representa o folclore *cokwe*, que define como sendo “a própria essência do povo. É o bilhete de identidade”. (JDM, 07/08/2014) José, para me exemplificar como as canções tradicionais passam “conselhos às pessoas” diz-me que “há uma música muito conhecida chamada *Ciwewe*. Passa um ensinamento: entre duas pessoas, qual é que é mais importante? Aquele que comprou bicicleta ou que procriou alguém?” (JDM, 07/08/2014, Saurimo). Para José, esta canção é uma reflexão sobre comportamentos exibicionistas e de soberba que reconhece caracterizarem a vida atual angolana:

CSV. *A bicicleta foi trazida pelos europeus. Acha que esta canção resulta da presença do colono?*

JDM. *Aqui acho que não tem nada a ver com o colono. Isto é mais para... Há determinadas pessoas em sociedade que pensam que são muito importantes. Vangloria-se, por ali... Então a forma mais simples de dizer que você não é nada, é só dizer: você não tem filhos, você não procria. Tá a ver? É mais neste sentido. [...] A bicicleta surgiu apenas como algo que eles...*

CSV. *Um contraponto.*

JDM. *Exatamente, um contraponto. (JDM, 07/08/2014, Saurimo)*

Apesar de a canção ser oriunda de contextos coloniais e tendo sido aí recriada, José percebe-a como uma crítica que não possui necessariamente relação com o passado colonial, nem diretamente relacionada com os papéis sociais de género. Assim, a canção usa a bicicleta como metáfora apenas para realçar a crucialidade da procriação na distinção social e pessoal de cada pessoa, e na estruturação da sociedade *cokwe*, em detrimento daquilo que pode advir de outro tipo de valorização material, que será sempre efémera e vazia.

Já para Domingas Mussenga, com quem me encontrei na tarde em que se iam desfazendo com todo o afeto muitos cabelos entrançados, esta canção transmite um ensinamento que passa pela valorização pessoal e social da mulher através da maternidade. Essa conversa ocorre no pátio da casa da sua vizinha, Georgina, na companhia de Aida com quem tinha ido ao Bairro, e da filha de Georgina, Iari. Quando comentava que o Museu do Dundo tinha gravado canções 'do tempo do *cipale*', Domingas diz lembrar-se de uma música que hoje costuma ouvir num programa na Rádio<sup>563</sup>, mas não se recorda exatamente qual é. Pergunto se não será porventura uma canção chamada "*Txiueue*", uma vez que já sabia que era uma das mais conhecidas entre os Tucokwe. Domingas diz que não, mas para me dizer que a conhece perfeitamente começa entusiasticamente a tentar cantá-la. "*Ciwewe, ngwo mama yami, mupema Mazeya, uli nyi mwana...* Aquele que nasce filho, e aquela pessoa

---

<sup>563</sup> Refere-se ao programa matinal realizado em *ucokwe* que em 2014 Domingos Cutwnga organizava na RNA em Saurimo, dedicado a informações da região e a entrevistas com alguns convidados. (DC, 17/08/2014, Saurimo)

que compra bicicleta, quem está à frente? O mais importante é aquele que tem filho. É Mazeya, Mazeya é a tal, a mulher.” (DM, 23/08/2014, Saurimo)

Ao longo dos vários encontros em Lisboa com Mateus, esta canção vinha sendo recorrente sempre que abordávamos valores e princípios de conduta *cokwe*. A sua análise desencadeava interpretações com questões novas, isto é, a canção surgia como se fosse sempre pela primeira vez. Mateus confessa que não sabia que também era uma canção bastante conhecida nas Lundas, uma vez que desde sempre a ouviu nas festas da sua aldeia e no bairro na cidade de Luau, no Moxico. O que o levou a constatar o que já sabia: que “as canções voam com as bocas das pessoas.” (MSC, 14/04/2015, Lisboa) A propósito de canções tradicionais *cokwe* que ficaram até hoje, Mateus trauteia-a pela primeira vez, dizendo-me que é uma canção que fala sobre a importância da procriação na cultura *cokwe*, incidindo quer na maternidade, quer na paternidade. A interpretação que Mateus sugere vem de, certa forma, complementar o que Domingas, Georgina e José tinham partilhado comigo:

*É uma comparação entre duas coisas completamente diferentes, de dimensões diferentes, mas que convergem para uma época em que era necessário saber o que é que era mais importante. Para chamar a atenção às pessoas que, para além do desenvolvimento em si, do bem-estar, que não se esquecessem das tradições! E esta música traz implícito esse contexto. É importante terem filhos, embora tenham os objetos modernos de luxo, mas que não esquecessem dos seus costumes. Cívewe pode ser cantado e visto nesses termos. [...] A bicicleta simboliza o modernismo [a modernidade], e o filho simboliza aquilo que é a cultura. (MSC, 15/04/2015, Lisboa)*

Tendo em conta o contexto em que foi registada e de onde ela emerge, a interpretação que Mateus faz desta canção faz-nos pensar nas implicações que o trabalho de tipo industrial teve nas comunidades africanas colonizadas. Nesta canção, a bicicleta não representa só um contraponto, nem somente dinâmicas identitárias do género feminino em redor da maternidade, mas também uma realidade colonial caracterizada por novas ambições e desejos oriundos da modernidade ocidental acedida pelos/as negros/as africanos/as através do regime colonial e capitalista. Por conseguinte, esse novo mundo implicou “saber o que é que era mais importante”. Nesse processo de ponderação seria preciso não esquecer traços fundacio-

nais da cultura *cokwe*, tal como o sentido de família. Talvez por isso continue a fazer sentido cantá-la, muitas das vezes sem a perceberem como fruto de um passado colonial recente, como José Domingos Mutambi a entende. Tal realça a natureza incorporada dos legados coloniais que, de forma naturalizada, parecem perdurar na vida da pós-colónia, assim participando na sua construção.

No fundo, e tendo em consideração que as lógicas do dinheiro e do tempo cronometrado não foram implantados numa ‘terra vazia’ ou numa espécie de ‘tábua rasa’ (Comaroff e Comaroff, 1987: 194), esta canção reflete sobre a vivência de um novo paradigma que o trabalho contratado provocou e sobre os vários engajamentos das comunidades angolanas nessa nova realidade. Para melhor se entender o contexto colonial em redor da bicicleta, nas secções seguintes exploram-se mecanismos de gestão dessas transformações em curso, atendendo em concreto à relação entre a família, os papéis sociais de género e o trabalho assalariado.

### 5.3.1. A Família: procriação, solidariedade, propriedade e prestígio social

Nas sociedades *cokwe*, e particularmente hoje em meio rural, a organização social e política é dependente da interligação entre várias estruturas sociais, tais como a economia, rituais e cultos, religião, política, filiação, casamento, e onde a estabilidade da sociedade e a continuidade das gerações assenta em redes de parentesco extenso e de solidariedade clânica (Redinha, 1966: 111, 114; Areia, 1974: 150; Richards, 1982; Sousa, 2012b: 54, 57). Como referido, sumariamente, a propósito da canção “*Muambuâmbua*”, as relações de parentesco e as alianças sociais, à semelhança de outros povos *bantu* da África Central, estão estruturadas numa filiação matrilinear. Ou seja, originariamente cada família organiza-se segundo princípios estabelecidos por um antepassado lendário ou mítico comum a outras famílias, segundo o qual o sentido de pertença a uma comunidade, família ou aldeia (*cihunda*) está organizado numa estrutura clânica de ascendência materna (*munyaci*) (Sousa, 2012b: 53-54). Isso significa que as redes de parentesco e descendência são definidas pela linhagem ou clã da mulher.

Por essa razão, o termo vernáculo de ‘família’ é *usoko* que significa “família uterina, isto é, o conjunto dos parentes maternos” (Barbosa, 2011: 215). Salvaguardando a existência de uma diversidade de práticas a respeito dessa regra fundamental de

parentesco, nessa estrutura familiar a mãe é a figura mais próxima do 'Ego', e as suas irmãs (as tias maternas) assumem também a mesma designação de *mama* (minha/nossa mãe ou tia materna). Os irmãos da mãe (*mathu* = meu/nosso tio materno) assumem os direitos legais sobre o 'Ego', sendo os responsáveis pela sua educação e orientação. Seguindo essa lógica, o pai e os seus irmãos (*tata* = meu/nosso pai e tio paterno) representam a figura a quem o 'Ego' deve respeito absoluto, deferência e obediência, mas com quem não desenvolve relações de proximidade e intimidade, tal como sucede com os parentes uterinos. Assim, considera-se tio apenas o irmão da mãe e não o do pai; pai é o pai biológico e os irmãos do pai; mãe é a mãe biológica e as suas irmãs (Barbosa, 2012: 33). Com efeito, em relação ao 'Ego', os/as filhos/as da irmã do pai são seus primos, os/as filhos/as da irmã da mãe são seus irmãos. É a partir desse raciocínio que se vão estruturando as relações de parentesco.

Por conseguinte, as regras de herança e de sucessão política são ditadas apenas pelos parentes uterinos e, em particular, pelos mais velhos, privilegiando-se o sexo masculino no exercício da autoridade tradicional, mas que, em caso de morte ou incapacidades várias, as mulheres podem igualmente assumir. Quem sucede a um Soba serão os seus irmãos, ou os filhos e netos das suas irmãs, ou os filhos das suas sobrinhas uterinas (Richards, 1982: 284; Sousa, 2012b: 71). Assim, nunca serão os seus filhos biológicos, uma vez que o seu papel de tio materno sobrepõe-se ao seu papel de pai biológico, e assim o seu sobrinho ou neto uterinos são considerados seus filhos. No entanto, segundo os meus interlocutores, a explicação para a sucessão do poder e da transmissão de propriedade pela linha materna e não paterna também se deve a uma falta de confiança que os homens depositam nas mulheres no que consta à verdadeira identidade do pai biológico. Também Pinho Silva tinha registado esse mesmo dado etnográfico em 1952 e acrescenta um ditado popular *cokwe* que o corrobora: "Os filhos da minha irmã, meus sobrinhos são; os do meu irmão, ou serão ou não" (UC/AD, MRFM 3R, 1952: 295).

Nesse contexto, "a mulher-mãe goza de consideração particular [...]" (Redinha, 1966: 41). É de acordo com essas lógicas que se pode entender que após o casamento a mulher tem o dever de gerar filhos para a sua linhagem, sendo o filho o pilar social e económico da família (Richards, 1982: 283). Os filhos são a forma de garantir a propriedade e a transmissão de património através das gerações, perpetuando o

clã; permitem fortalecer o grupo por ser mão-de-obra disponível para as atividades laborais da família, garantindo prestígio social, riqueza e apoio financeiro e afetivo à velhice dos pais; por fim, significam estabilidade e força política ao criarem alianças entre diferentes famílias por meio do seu casamento e ao trazerem para a família a proteção divina dos clãs das esposas (Sousa, 2012b: 63). É nesse sentido que se enquadra o casamento poligâmico, em que um homem com recursos económicos pode optar por “manter várias mulheres”, expressão usada pelos meus interlocutores homens para sublinhar os gastos que essa prática atualmente implica para os seus recursos económicos, sendo, por isso, mais comum entre os Sobas. Igualmente, o prestígio social ganho pelo pai e pela mãe torna-se visível pela nova identidade adquirida que um novo nome expõe publicamente. Em contextos mais tradicionais, são atribuídos nomes de paternidade e maternidade: o novo nome do pai é o nome do seu filho antecedido pelo prefixo *Sa*; o da mãe obedece à mesma regra e vem antecedido pelo prefixo *Na* (Redinha, 1966: 41; Barbosa, 1990: 648).

Assim se explica que o casamento seja apenas validado no momento do nascimento do primeiro filho, uma prática generalizada tanto em meios urbanos como em meios rurais (Redinha, 1966: 77). José Redinha constatava, com base nas suas observações de campo realizadas entre 1955 e 1956 na Lunda, Moxico e Alto Zambeze, que “Mulher sem filhos é, verdadeiramente, uma figura à margem da sociedade” (idem: 41). Essa situação parece persistir nos dias de hoje, nas Lundas, a respeito da qual Catele refere que no casamento “a obrigação principal é do marido estar lá, do marido ser o suporte principal dela. Logo, o dever dela como esposa é dar o primogénito ao marido. Se não acontecer, vêm os nomes... [...] É o peso da cultura.” (CJ, 15/04/2015, Lisboa) Quer dizer, a procriação e o casamento consistem no garante da transmissão de propriedade, o que exige à mulher que cumpra a maternidade como forma de contribuir para o matrimónio, numa espécie de reciprocidade, e para manter a sua própria dignidade e estatuto social (Redinha, 1966: 41).

Caso contrário, a ausência de filhos no casamento e a infertilidade constituem-se, como indica Catele, num estigma social que traduz o peso das obrigações e das regras culturais e sociais. Nessa medida, como acrescentam algumas canções gravadas pela Missão, são também comumente associadas a práticas de sortilégio por serem interpretadas como um infortúnio, sendo uma atitude ainda hoje muito presente nas Lundas, porém com maior expressão em bairros periféricos às cidades



e nas aldeias.<sup>564</sup> Sobretudo, a necessidade em corresponder às expectativas sociais tanto está incorporada na construção da identidade feminina<sup>565</sup>, como também a discriminação de género não é só efetuada pelos homens e dirigida às mulheres, sendo elas próprias a excluir os homens com quem não conseguem procriar.<sup>566</sup> A propósito da infelicidade sentida pelo casal que não consegue ter filhos, Pinho Silva sintetiza: “Se um homem, depois de ter vivido com mulher que lhos deu, se amiga com outra que os não tem, repudia-a. Por sua vez, a mulher que já teve filhos e se junta com homem que não lhos dá, abandona o marido.” (UC / AD, MRFM 3R Vol. III, 1957: 1633).

Com a inserção na colónia de um modelo de economia de mercado, introduzido pela regularidade do trabalho assalariado (sob um regime livre ou forçado), as comunidades de *indígenas* foram sendo integradas em novas lógicas de diferenciação social derivadas do novo modelo social e económico, tendo originado uma reformulação das identidades culturais e de género. Assim, é imposto o poder social oriundo do acesso e controlo individual a meios e bens de produção numa economia monetária, em detrimento do poder social oriundo do sistema de produção comunitário e linhageiro (Areia, 1974: 152-153).

Por um lado, a imposição da cultura de trabalho industrial tratou-se de uma forma de colonialidade que implicou, já desde a prática moderna da escravatura, a colonização do tempo das sociedades africanas feita através da dicotomia ‘tradicional’ versus ‘moderno’, ‘trabalho’ versus ‘lazer’ e da vivência de um tempo cronometrado e rigorosamente monitorizado, produzindo “um choque entre diferentes noções de

<sup>564</sup> Existem algumas canções gravadas pela Missão que ilustram essas situações e que vão ser mencionadas na secção seguinte.

<sup>565</sup> Como ilustração disso, a canção “*Iámi mumba ngüenda ni curia*” (“Eu (estéril) (sem filhos) ando (caminho) a chorar”), retrata a tristeza de uma mulher por não conseguir procriar, dizendo que as mulheres que têm filhos não estão sozinhas, como ela, e que por isso chora e chama pela sua mãe, em desespero. Coleção QUI-120, disco n°506, faixa n°1. (UC / AD, RFM RE 3R, Vol. III, 1957: 1198).

<sup>566</sup> Por exemplo, a canção “*Rhiaco chima*” (“Come pirão”), expressa o repúdio de uma mulher, Txiquêndua, pelo seu companheiro, Muacahango, por não conseguirem ter filhos. É referida a tristeza do homem, que andava magro e a quem aconselhavam que comesse pirão para se alimentar, e a traça da mulher face à situação, dizendo que não conseguia ter meios de subsistência (uma vez que não tinha filhos) e que por isso pedia dinheiro para se sustentar, ofendendo publicamente o companheiro. Coleção QUI-206, disco n°644, faixa n°1. (UC / AD, MRFM 5R, 1954: 235)

tempo e de trabalho” (Cooper, 1995: 211). Esse processo teve efeitos ao nível das sociabilidades africanas, visíveis não só em várias ações de subversão do regime laboral imposto (idem: 219-222), em particular da “lógica linear de tempo” e da racionalidade “produtivista” (Santos, 2002: 247), mas também visíveis nas formas como os/as africanos/as incorporaram esses regimes de verdade na organização das suas sociedades (O’Laughlin, 2002). Por exemplo, como nota José Capela para o contexto colonial moçambicano, as ausências prolongadas dos trabalhadores contratados das aldeias e o horário laboral dos trabalhadores ‘voluntários’, que durante o dia trabalhavam nos centros urbanos e à noite regressavam às aldeias, pressupôs a consequente reorganização das tarefas laborais e de entreajuda (evidenciado já na canção “*Muambuâmbua*”) e alterações na “hierarquia dos deveres a cumprir, relegando para segundo plano certos deveres de convívio” e reposicionando entre si “homens, mulheres e crianças” (Capela, 1977: 261).

Por outro lado, e conseqüentemente, o próprio projeto europeu implicou o acesso desigual aos espaços e aos bens oriundos da economia de mercado, ao passar a integrar apenas os homens na modernidade capitalista através do trabalho assalariado e da vivência no espaço urbano, confinando as mulheres ao espaço rural e às estruturas tradicionais da esfera doméstica, também elas de cariz patriarcal. Igualmente, e acima de tudo, a lógica linear de produção colonial faz com que a riqueza/propriedade passe a incluir na sua produção os bens trazidos pelos homens e não apenas o nascimento dos filhos.

Essas situações surgem retratadas, precisamente, na música, por meio da qual as mulheres expressaram a sua voz. Por exemplo, Alfredo Margarido, a partir da análise que faz de canções populares angolanas de Nova Lisboa, atual Huambo, da década de 1960, analisa canções que documentam a discriminação sexual no acesso a bens e aos espaços urbanos sentida pelas mulheres (Margarido, 1964: 17). Também, Saadia Malik constata que algumas das canções populares interpretadas por mulheres, na década de 1930, na colônia britânica do Sudão, mostram aquilo que lhes estava vedado, em concreto o acesso às cidades e ao trabalho assalariado. Isso surge metaforicamente pela referência ao comboio: o meio de transporte que levava os homens até aos centros urbanos para trabalharem, isto é, o comboio como símbolo da industrialização e do sistema colonial capitalista e patriarcal (Malik, 2003: 113). Porém, essas situações foram vividas pelas mulheres *indígenas* através de ati-

tudes ambíguas que subentenderam negociações sensíveis entre os benefícios que podiam retirar das lógicas patriarcais capitalistas e da preservação da lógica costumeira matrilinear, para fins de empoderamento e de sobrevivência.

Megan Vaughan, a respeito do contexto colonial do sul do Malawi, indica que através do canto as mulheres tanto defenderam a importância do casamento assente nas regras da matrilinearidade como exigiram responsabilidades financeiras aos seus maridos face às novas circunstâncias económicas e legislativas impostas pela regra colonial, um comportamento que oscilou entre “a conformidade e a não-conformidade” perante a nova realidade vivida (Vaughan, 1987 *apud* Ranger, 1993: 48). Também, Maurice Taonezvi Vambe, ao analisar canções e danças de famílias de trabalhadores imigrantes originários do Malawi e de Moçambique que vieram trabalhar para o contexto colonial da Rodésia do Sul, indica que para além de terem sido usadas como veículos de contestação anticolonial e proibidas pela administração colonial, tal como a dança Jerusarema ou Mbende (Vambe, 2007: 358), essas expressões culturais revelam mensagens que mostram a necessidade em negociar entre as regras costumeiras e as coloniais. Em particular, as mulheres evidenciam preocupações face aos homens que não trabalhavam nas indústrias manufatureiras, desejando que integrassem o regime assalariado; uma revolta face ao controlo dos patriarcas sobre as suas vidas no seio das aldeias; o desejo em integrar o mercado de trabalho e dinâmicas de convivialidade na cidade, criticando a elite de imigrantes que podia frequentar os espaços urbanos mais ricos; ao mesmo tempo, as mulheres indignavam-se perante a crescente ‘destribalização’ e o desarraigamento às estruturas tradicionais da aldeia que a vida urbana vinha impondo (idem: 359-364).

No fundo, esta canção revela que a incorporação dos valores associados ao trabalho industrial nas lógicas culturais das comunidades rurais *cokwe* coexistiu com a consciência da desigualdade social e de género imposta pelo sistema capitalista colonial patriarcal, mostrando a natureza ambivalente e complexa dessa incorporação (Clément, 2010: 90-91). Isso é expresso através da crítica dirigida ao Txixueue que, enquanto homem e *indígena* assalariado e consumidor, podia comprar bicicletas com o dinheiro ganho, integrando um sistema que não só exclui as mulheres como agentes produtoras de dinheiro, como potencialmente lhes retira o papel privilegiado de produtoras legítimas de riqueza e propriedade enquanto mães. A canção apela para a necessidade de a comunidade parar e refletir acerca da nova realidade vi-

vida, avaliando as vantagens e as desvantagens a retirar das lógicas costumeiras e das lógicas laborais e sociais impostas pelo colonialismo. Nas seguintes secções, analisa-se as formas como o dinheiro e os bens a ele associados – neste caso as bicicletas – foram sendo geridos e apropriados pelos homens e pelas mulheres *indígenas*, quer como valores efetivos de troca e de consumo, quer como valores simbólicos e identitários.

### 5.3.2. Os regressos à aldeia

Apesar de as populações estarem cientes de toda a violência simbólica, física e psicológica, das dificuldades e dos perigos que envolviam o mundo do *cipale*, havia mulheres que queriam que os homens fossem para as minas, que os queriam acompanhar, como também havia homens que não fugiam. Domingos Cutwnga avança com algumas possíveis razões: “Quando... assim que uns que foi, que cumpriu, no seu regresso... então quer dizer que... criava ambição para os demais também irem naquela vida [...]. Muitos jovens foram para o *cipale* voluntários. Isso é para quando voltar, viver sem incomodação.” (DC, 17/08/2014, Saurimo). Sobre esse assunto, Neto Bernardo já me tinha alertado para o seguinte: “Quando alguém não fosse lá no *cipale*, quer dizer que não era bem considerado: ‘Ó pá, você é quem, pá?! Fomos nós que fomos para lá...’ [...] O facto de eu saber que o fulano foi lá... ele foi, e veio. Porque é que eu não vou lá?” (NB, 14/08/2014, Saurimo)

Domingos e Neto chamam a atenção para o lugar que os regressos para a aldeia ocupavam na tomada de decisão de ir para o *cipale*, particularmente, para as ponderações necessárias para lidar com os medos e com as ambições entretanto criadas pelo regime laboral do *cipale*. Quer dizer, eram os homens que iam e conseguiam regressar do *cipale* que, de certa forma, desmistificavam os imaginários daqueles que nunca tinham ido, servindo tanto de exemplo e inspiração, como de pressão ao alimentarem as expectativas da aldeia em relação ao *cipale* e, com isso, exigindo aos restantes homens que fossem “naquela vida”. No fundo, seria ir ao *cipale* para poder regressar. Nessa medida, o que significa regressar à aldeia e viver, nas palavras de Domingos, “sem incomodação”?

No final dos contratos, caso os homens conseguissem sobreviver e decidissem regressar, poderia haver vários cenários que, do ponto de vista da aldeia, poderiam

ser entendidos como ‘bons’ e ‘maus’ regressos. Os ‘maus’ regressos corresponderiam a várias situações. Por exemplo, os casais que tinham ido para o *cipale* regressarem sem filhos. Apesar das políticas de fixação de mão-de-obra da Companhia na área mineira<sup>567</sup>, bem como dos esforços dos Serviços de Saúde na assistência às grávidas e no controlo da mortalidade infantil, principalmente no Concelho do Chitato (região norte e nordeste do Distrito da Lunda), algumas mulheres que tinham ido acompanhar os seus maridos na esperança de conceberem faziam-no em vão, regressando por isso frustradas, infelizes e arrependidas de terem ido.

A esse respeito, saliento duas canções ilustrativas desses ‘maus’ regressos: a canção “*Ussuco uá lunga*” (“Parentes do homem, do marido”), fala do desespero de uma mulher em não conseguir ter mais filhos, tendo optado por acompanhar o seu marido na esperança de conceber e acabando por regressar sem filhos, levando a mulher a pedir ajuda aos parentes do seu marido e atribuindo a causa a “feitico”; e a canção “*Cacambo cami*” (Meu desgosto (desgraça, desventura)”, onde uma mulher, que não conseguiu engravidar durante o contrato do marido, expressa o seu arrependimento em ter ido para o *cipale* e a sua mágoa pelo facto de sentir que foi iludida pelo seu tio (que insultava chamando-o de “feiticeiro”) ao ter-lhe criado expectativas e esperanças para conceber durante o período do contrato.<sup>568</sup> De

---

<sup>567</sup> Na Diamang, o acompanhamento dos contratados pelas suas esposas, nomeadamente entre as décadas de 1930 e 1960, foi concebido pela Companhia como uma medida de estabilização da mão-de-obra na zona mineira e de, literalmente, a multiplicar (Cleveland, 2008: 51-52). Para tal, ao mesmo tempo que a Companhia alonga o primeiro período de contrato até ao máximo permitido (18 meses), oferece dinheiro aos Sobas por cada mulher que integrasse os contingentes de contratados, garante refeições na viagem, presenteia as mulheres com *panos* e com um bônus em dinheiro no final do período de contrato do marido, apesar dessas medidas, por vezes, não passarem de promessas (idem). Essa política de fixação dos trabalhadores manteve-se estável ao longo do tempo, correspondendo a cerca de metade dos contingentes casados que levavam consigo as suas esposas (idem: 56-57). A integração das mulheres no sistema capitalista funcionaria, assim, como uma forma de garantir, para além da alimentação da mão-de-obra e populações residentes, um controlo mais apertado das deserções nas minas, dos roubos/tráfico de diamantes e a diminuição dos gastos com os sucessivos recrutamentos dos contratados uma vez que, eventualmente, poderiam vir a fixar residência na zona mineira (idem). Mas o mais importante seria a estabilização da mão-de-obra pela procriação e consequente reprodução e fixação da população, o que leva a Companhia a investir em fortes vigilâncias médicas junto dos contratados e suas famílias, e dos ‘trabalhadores da região’ residentes na zona das explorações mineiras (Varanda, 2006).

<sup>568</sup> Coleção QUI-89, disco nº440, faixa nº2; Coleção QUI-68, disco nº430, faixa nº1. (UC/AD – RFM RE 3R, Vol. II 1957: 1140; MRFM 3R, 1952: 518).

acordo com os meus interlocutores *cokwe* e como ilustram as canções analisadas no capítulo precedente, essas situações podem dever-se aos vários tipos de violência a que os contratados e as suas esposas estavam sujeitos: o horário industrial de trabalho para os homens; as tarefas longas e pesadas quer nas minas, quer nas lavras; os castigos corporais e os abusos sexuais. Essas histórias eram contadas por aqueles e aquelas que tinham conseguido regressar, o que levava muitos homens a preferirem não levar consigo as suas esposas, quer pela imprevisibilidade da vida no *cipale*, quer pelo fracasso em constituir família.

Outra situação de um ‘mau’ regresso pressupunha, simplesmente, não regressar por motivo de morte ou doença no *cipale*. Neste caso, sempre que fosse noticiada, a morte dos regressados (do homem, da mulher ou do casal) não deixaria de provocar danos e indignação na aldeia. Segundo o que a avó de Catele partilhou com ele numa conversa, “os Sobas que os tinham entregado acusavam diretamente o Regedor [o Soba grande] que os tinha levado e faziam confusão [criavam problemas], constantemente exigindo tributos [multas] pela morte do seu ente-querido” (CJ, 28/02/2015, Conversa via *Facebook*). Também, um ‘mau’ regresso seria os homens retornarem sem a esposa, que, entretanto, teria morrido durante o *cipale*, sendo um dos fatores que podia levar os homens a não desejarem repetir o contrato de trabalho, tal como retrata a canção “*Teleza*” (“Nome próprio, feminino”) mencionada no capítulo anterior. Neste último cenário, segundo os meus interlocutores, o homem viúvo teria de pagar multas avultadas à família da sua esposa falecida e explicar o sucedido à comunidade e, em particular, ao Soba. Como já referido, a gravidade dessa situação, assim como dos casos de ausência de filhos no casamento, é subsidiária do sistema de linhagem matrilinear, no qual as mulheres representam a fonte de riqueza e o garante de autonomia política de uma aldeia.

Por fim, um ‘mau’ regresso implicaria regressar à aldeia sem nada, isto é, sem bens, sem dinheiro e sem filhos. Como contraponto, os ‘bons’ regressos correspondem ao cenário daqueles que regressavam com vida, com dinheiro, com bens e, se fosse o caso, com a esposa e, quem sabe, com filhos.

### **a) Retornando *Salukombo***

Na expedição de 1954 no Lóvua, a Missão grava uma canção *cokwe* designada

“Salucombo” (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 274). A sua história refere-se a uma discussão entre duas mulheres e tem como contexto uma festa organizada num “acampamento de trânsito” por dois grupos de trabalhadores contratados “de passagem” ou ‘em trânsito’ e pelos respetivos capitas que os acompanhavam (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 278).<sup>569</sup> Ou seja, eram trabalhadores que viajavam entre a sua aldeia e o *cipale*, e em que uns iam para o contrato e outros estavam de regresso para as suas aldeias, e que depois de descansarem no percurso para os seus diferentes destinos, “dançaram toda a noite e todo o dia seguinte” (idem). Segundo a narrativa da canção, uma das mulheres presentes na festa dirigia-se a um dos trabalhadores, que considerava ser o chefe da aldeia, tratando-o por “Salucombo”, um nome que foi traduzido pela Missão como “Contratado, de regresso”.

Foi precisamente a propósito dessa canção que Pinho Silva apresentou dados etnográficos importantes para se perceber não só algumas das subjetividades envoltas nesses trânsitos, mas também mecanismos de diferenciação social. Refiro-me à atribuição de nomes feita pelos membros da aldeia em relação a quem saía da aldeia e ia para o contrato, e a quem terminava o contrato e regressava à aldeia. Pinho Silva indica três nomes: quem saía da aldeia para iniciar um contrato de trabalho era *Phembe* (significa cabra); quem estava a cumprir contrato era *Mukwacipale* (pessoa contratada, ou pessoa no contrato) e “o nome dado ao trabalhador que, depois de cumprido um contrato de trabalho, regressa à terra natal” era *Salukombo* e que significa literalmente o seguinte: *Sa* (Senhor, homem distinto) *Lukombo* (Vassoura) (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 276-277).<sup>570</sup>

De acordo com as investigações da Missão, este nome teve origem nas trocas comerciais do comércio da borracha, uma importante atividade económica na Lunda até inícios do séc. XX. Nesse contexto, *Salukombo* era o nome dado àquele que conseguia encaminhar as comitivas dos carregadores de borracha para o seu patrão, angariando assim vendedores, e que, com efeito, tanto varria as lojas dos comerciantes como ‘varria’ as feiras da borracha, isto é, ajudava o seu patrão ao sucesso das vendas (UC/AD, MRFM 5R, 1954: 276-277). Com o tempo esse nome ficou, e entre o *Phembe*, o *Mwukua-cipale* e o *Salukombo*, Pinho Silva supõe que:

<sup>569</sup> Coleção QUI-220, disco n° 651, faixa n°1.

<sup>570</sup> Apresento esses nomes de acordo com as atuais regras de grafia *ucokwe*.

*Desta diferença de nomes poderá, talvez, depreender-se o seguinte: quando o contratado vai para o local de serviço, pela primeira vez, nada sabe, tem os olhos fechados, como costuma dizer o nosso povo quando um rapaz vai para a vida militar; mas quando regressa, vem esperto, conhecedor. (idem: 277)*

Ora, como já vimos, os nomes têm uma importância vital na vivência intersubjetiva porque são, eles próprios, agentes sociais ao produzirem (por inclusão ou exclusão; por distinção ou por recriação) identidades e relações entre as pessoas, e entre pessoas e coisas. De acordo com estes dados, estes nomes definem diferentes estatutos sociais a partir da situação em que a pessoa se encontrava em relação ao *cipale* e à aldeia. Parecem também revelar um exercício de marcar publicamente o sucesso do cumprimento do contrato e, com isso, ativar a importância simbólica do regresso à aldeia.

No que se refere ao nome *Salukombo*, os meus interlocutores jovens desconheciam a origem desse nome, e as explicações que Pinho Silva documenta em arquivo foram recebidas como informações novas. Mateus avançou com outros sentidos para o nome de *Salukombo*, porque já o conhecia, porém, referente a outra situação. Segundo ele, pode significar um pai que não terá mais filhos: *Sa* (prefixo designativo da identidade de pai) *Lukombo* (que fechou a quantidade de filhos). Numa sociedade matrilinear, e voltando ao contexto do *cipale*, pode querer dizer de forma simbólica que quem regressava do *cipale* já teria alcançado o respeito da comunidade e, por conseguinte, estabilidade e prestígio social, equiparado ao estatuto de ser pai.

De qualquer forma, contrastando com o *Phembe*, isto é, o homem que nada sabia das agruras da vida, o respeito pelo *Salukombo*, extensível às suas esposas que ficavam na aldeia ou que regressavam com ele, derivava das qualidades dos que regressavam, entre as quais força física, coragem, solidariedade, perseverança, ambição, etc. Contudo, como abordado na canção “*Muambuâmbua*”, nem sempre o *Phembe* retornava *Salukombo*. Tal gerava reações adversas a essas pessoas no seio da comunidade, e em contrapartida, o enaltecimento de quem regressava *Salukombo* e o orgulho de quem conseguiu sobreviver às minas, às lavras e voltar à aldeia. (Fig. 51) E foram, precisamente, os regressos ‘bem-sucedidos’ que também constituem parte das memórias



coloniais nas Lundas. Por exemplo, Domingos Cutwnga diz-me que “a história, a história de Angola, relativamente com o contratado, nós conhecemos como foi. Porque eu até vestia alguma roupa que um dos meu tio trouxe do *cipale*.” (DC, 01/09/2014, Saurimo)



**Figura 51** - Trabalhador indígena, de regresso à sua aldeia, depois de terminado o seu contrato. 1935

Xavito Mwana Kakolo, numa tarde de Sábado em que conversava comigo na companhia da sua viola, lembra o que tinha aprendido com o seu pai: a importância das festas em homenagem aos homens que regressavam à aldeia bem-sucedidos do *cipale*. Diz Xavito que,

*Quando regressas depois de um ano há uma festa enorme. Depois a pessoa traz consigo algum valor monetário e também alguns bens. Alguns bens como calçados, roupas e tal. Então isso, primeiro comemora-se, se faz o wino [a dança], o kuhangana que envolve já todos os géneros de dança<sup>571</sup>, porque a pessoa regressou, porque está são e salvo. Depois, por ter conseguido aquilo que ele não tinha. Por exemplo, alguém que nunca tinha visto um espelho..., mas ele conseguiu uma bicicleta, ele trouxe panos e tal e tal. Então era um motivo de festa que pode levar dois, três dias, porque o fulano regressou e eram convidadas também aldeias vizinhas porque o fulano do bairro x já regressou do cipale.*

CSV. E o conteúdo das músicas.... Lembras-te?

XMK. Por exemplo:

*wasamba weza,  
wasamba weza tata,  
wasamba weza tata eh (isso já é Ciyanda).  
Wasamba weza wayile ku cipale,  
wasamba weza tata eh,  
wasamba weza wayile ku cipale,  
wasamba weza.  
Zambi kakukwasa,  
wasamba*

*Quer dizer, é agradecer isso a Deus: ‘Seja bem-vindo, é para Deus te proteger porque nós sabemos que a missão foi dura, mas contra tudo e todos conseguiste, nós todos estamos de parabéns. O que você conseguiu não é só para ti, é para a comunidade toda. Estamos satisfeitos. O mais importante é a saúde, não é a riqueza. Wasamba weza, foi bom teres regressado.’*

*E mais, e muito mais! E muito mais! Porque não é só uma música, são noites inteiras. São noites. Sempre há vários temas, sempre, que entram aí. Wasamba*

---

<sup>571</sup> A expressão *kuhangana* é um verbo que significa “dançar” e é usado para expressar a exuberância e o caráter de exibição e de espetáculo do ato de dançar (Guerra-Marques, 2017: 156). Esse verbo é utilizado em relação às máscaras de dança através da expressão *Akixi a Kuhangana* e que quer dizer, literalmente, “as máscaras que dançam” (Guerra-Marques, 2006: 128) ou “mascarados de dança ou bailarinos mascarados” (Guerra-Marques, 2017: 157).

*weza, quer dizer, seja bem-vindo nosso filho, nosso pai, nosso querido irmão.... É festa grande, é festa enorme.* (XMK, 30/08/2014, Saurimo)

Primeiro, como referido no capítulo anterior, para António Cilongeno e António Luciano, ex-contratados nas minas, as canções funcionaram como bálsamos para apaziguar as tristezas vividas no *cipale*, esquecer os sofrimentos vividos e para celebrar as alegrias das vitórias efetivadas, justamente, pelo regresso à aldeia. Recordando essas festas e ouvindo as canções gravadas pela Missão, António Cilongeno usa a expressão “*kana muhanganyisa*” (AC, 15/08/2014, Muriége) que, como entende Catele, literalmente significa “Estão-lhe a fazer dançar”, o que realça o facto desses eventos festivos servirem para obrigar os contratados a divertirem-se, a animarem-se. (CJ, 12/03/2015, Lisboa) Nesse sentido, e convergindo para o que Nancy Rose Hunt averiguou no contexto colonial do Congo Belga, o canto, a dança, a música e o idioma da festa, do prazer e do corpo, performatizados em ambientes de socialização, de catarse e de distração, ocuparam um lugar crucial como formas de insurgência à opressão colonial ao atuarem nos processos terapêuticos de cura e de superação de toda a violência colonial perpetrada pelo regime laboral do trabalho forçado (Hunt, 2016: 249).

Segundo, essas festas serviam para marcar simbolicamente a conquista de vários bens e de dinheiro feita por esses homens e suas famílias, e a sua distribuição na aldeia enquadrada num ato de solidariedade e obrigação clânica. Nesse contexto, as esposas que tinham ficado na aldeia aguardavam os maridos com muita ansiedade. Foi isso que foi lembrado durante uma conversa com a Soba Cateta (Maria Quinta)<sup>572</sup> e com a Sekulu<sup>573</sup> Celeste Natália Gomes<sup>574</sup>:

---

<sup>572</sup> MQ nasceu em Saurimo, Lunda Sul, em 1970. É filha e sobrinha de trabalhadores contratados nas minas ao longo da década de 1970. Em 2014 era Soba no Bairro Sambukila na cidade de Saurimo, onde residia.

<sup>573</sup> Sekulu é uma autoridade tradicional que em *umbundu* designa Chefe de aldeia, e que nas aldeias *cokwe* pode funcionar como uma espécie de conselheiro do Soba.

<sup>574</sup> CNG nasceu no município de Saurimo, Lunda Sul, em 1964. O seu pai foi trabalhador contratado nas minas, e mais tarde cipaio, durante a década de 1960. Em 2014 era Sekulu no Bairro Nzaji, no município de Saurimo, onde residia.

CNG. *O marido quando vem de lá, à vinda, o marido quando chega, começa logo a fazer uma festa dele. Tirar mesmo o pó, começarem-se mesmo a se esfregar nas cara*<sup>575</sup>, *a dançar, dois dia, três dia, canção, tudo, aí mesmo a cantar. Ainda me lembro de fazer isso. Muita alegria, muita alegria. Tirávamos 5 galinhas ou 6 cabritos, como não?, para matar e as pessoa comer. Beber. Tudo. É o que eles andavam a fazer. E música. [...]*

MQ. *Muitas batuque, muitos palhaço*<sup>576</sup>...

CSV. *As mulheres esperavam pelos maridos?*

CNG. *Esperava.*

MQ. *O marido foi trabalhar e vem vivo!*

CNG. *Ela tem que esperar mesmo o marido. Ela sabe muito bem aonde é que foi marido. No dia em que vai vir vai trazer muita coisa: pano, tecidos de seda... [risos].*

MQ. *Dinheiro, peixe... [risos].* (MQ, CNG, 22/08/2014, Bairro Sakhombe)

No fundo, *Salukombo* é sinónimo de resiliência e de sofrimento que se articula, de forma justaposta, com o desejo de regressar com vida e com a ambição (e o dever) de trazer bens. É o que sintetiza Lucas Kasoma<sup>577</sup>. Num contexto mineiro de extrema violência onde “aquele que não trabalhava bem... passava mal. Recebia chicotes”, o que exigia aos trabalhadores estratégias “para não apanhar sofrimento”, usando por exemplo o salário ganho para pagarem àqueles que conseguissem cavar o seu *ndombi*, Lucas lembra o retorno do seu pai à sua aldeia, no município de Muconda, e dá o exemplo das malas que os contratados traziam:

<sup>575</sup> O produto a que se refere é *pemba*, que neste contexto simboliza alegria e paz.

<sup>576</sup> ‘Palhaço’ é a designação portuguesa colonial e eurocêntrica para o bailarino mascarado e que passou a ser vulgarmente usada entre os Tucokwe para designar os *Akixi a Kuhangana* (as máscaras que dançam). Estes bailarinos não visam unicamente o entretenimento e a diversão do público, mas também a sua orientação e proteção, tendo um papel interventivo e pedagógico na sociedade *cokwe* ao regular atividades sociais e comportamentais, nomeadamente repelindo ameaças e maus presságios (Guerra-Markes, 2012: 134-135). Daí a sua participação nestas festas.

<sup>577</sup> LK nasceu no município de Muconda, Lunda Sul, em 1967. O seu pai foi trabalhador contratado nas minas durante a década de 1960. É pai do músico Alex Kasoma, interlocutor neste estudo. Em 2014 era camponês e, com os seus filhos, participava como músico e compositor no grupo *Tchaco Tcha Lunda*. Residia num bairro periférico à cidade de Saurimo.

*O meu pai, por exemplo, que eu vi, quando vai lá, ao regresso, traz uma mala! Uma mala cheia de roupa! [...] coisas, para nós – filho –, outras [para a] família, para o Soba do bairro, que ficou – apesar que ele é que lhe entregou para ir trabalhar, mas não... ele trazia aquilo tudo: ‘fulano, está aqui camisa, fulana, está aqui pano, fulana, está aqui saia, não sei quê. [...] Até havia outros... [...] Não vem! Fica mais aí, vai fazer um novo contrato, ali mesmo, mais um ano. [...] Para, no dia de regresso, [...] em vez de uma leva duas malas, porque esteve mais tempo aí. Coisas de sofrimento, aquilo é sofrimento. Sofrimento mesmo. (LK, 20/08/2014, Saurimo)*

Como estes testemunhos mostram, a importância social subjacente ao que designo por ‘bons’ regressos está centrada, precisamente, não só no sucesso em cumprir o contrato, mas também nas dinâmicas das trocas. Quer dizer, para a celebração do regresso oferecia-se uma festa (isto é, música, dança, comida, convívio e reconhecimento) a quem trouxesse bens e dinheiro. O dinheiro ganho por um ou dois anos de trabalhos forçados teria de satisfazer uma série de necessidades e deveres, aspirações e desejos coletivos que derivavam das lógicas costumeiras de solidariedade e de poder. Quem regressava teria de comprar bens para distribuir na aldeia, principalmente para o Soba, sob pena de ser por ele castigado, mas também para a(s) sua(s) esposa(s) e filhos, parentes uterinos (irmãs, sobrinhos/as, netos/as, primos/as) e restante família. Ou seja, se o salário era ganho de forma individual, o seu consumo era feito de forma comunitária (Areia, 1975: 161).

Esse processo de redistribuição implicava, assim, o pagamento obrigatório de um tributo ao Soba para que o homem regressado pudesse ser de novo aceite como membro da aldeia. Contudo, apesar de ser um ato obrigatório enquanto regra de conduta social, e de alguns homens não desejarem repartir o seu salário fora do seio familiar, esse tributo também subentendia um ato de solidariedade e partilha, subsidiário, por exemplo, das lógicas costumeiras da caça. Percecionada como uma arte distinta e nobre no seio da sociedade *cokwe* (Redinha, 1966: 106; Sousa, 2012d: 84), a caça pode ser praticada sob várias modalidades no que respeita às técnicas e procedimentos usados, mas todas elas consistem numa atividade social, económica, individual e coletiva (Sousa, 2012d: 92). No que respeita ao consumo da carne, destaca-se o facto de os caçadores repartirem as peças de carne: uma parte será para o consumo doméstico do caçador; outra para distribuir, dependendo dos resultados

da caçada, entre alguns membros da comunidade como “idosos incapacitados de trabalhar, viúvas e enfermos” (idem: 86); outra parte para troca com outros produtos que escasseiem na aldeia e/ou para venda, e outra parte será, obrigatoriamente, destinada ao Soba como uma espécie de tributo (*mulambu*) que, por sua vez, partilha com “os órfãos, os doentes, as solteiras e os mais velhos de terceira idade sem amparo” (idem: 87), promovendo a entreatajuda coletiva e as redes de proximidade entre famílias e aldeias vizinhas (idem: 92-93).

Do mesmo modo, a redistribuição de bens e de dinheiro oriundos do mercado de trabalho era um gesto simbólico que marcava a vitória sobre adversidades e o usufruto coletivo dessa conquista. Dessa forma, os homens regressados do *cipale* agradeciam não só a celebração festiva prestada pelo Soba em sua homenagem, mas também o facto de terem a sua família e aldeia à sua espera, por ser um momento de alegria e propício à festa, por terem vindo com vida e com objetos que nunca ninguém ainda tinha visto, tal como Xavito lembrou. Esses eventos, tais como outras celebrações festivas nas aldeias, teriam de ser autorizados previamente pelo Chefe do Posto Administrativo pelo qual a aldeia estaria abrangida. No fundo, trata-se de vivenciar o peso do colonialismo, mesmo em momentos que celebram situações de sobrevivência ao mesmo. Também, segundo os meus interlocutores, se o Soba tivesse uma boa relação com o Chefe de Posto ou com o Administrador (principal ou adjunto) do Concelho/Circunscrição, eles e as suas esposas seriam convidados a assistir ao evento e alguns vinham a participar, na qualidade de visitas, podendo trazer alguma bebida para oferecer ao Soba.

Como indica Todd Cleveland, apesar de notar igualmente a existência destas festas nas aldeias onde os recrutamentos eram mais constantes, em aldeias mais despovoadas ou habitadas por pessoas doentes ou idosas, as festas dos regressos não se efetuavam com tanta frequência, como também são muito heterogéneas as percepções sobre os efeitos que o trabalho contratado teve, ou poderá ter tido, nas vidas desses e dessas *indígenas* (Cleveland, 2008: 226-229). No entanto, e ao contrário do que conclui o autor, para os meus interlocutores não interessava se era díspar, constituindo o universo do regresso uma parte importante nas memórias que guardam do *cipale*. Essas práticas festivas, mesmo não sendo uniformes, revelam transformações em curso que merecem uma problematização, uma vez que ajudam a entender engajamentos criativos dessas comunidades no processo

colonial onde, raramente, tinham a oportunidade de poderem expressar a sua intencionalidade e as suas vozes.

### 5.3.3. A compra de bicicletas: articulando obrigações, desejos e ambições

Para além de ser entendida como um veículo útil para transporte e carga, a bicicleta – enquanto objeto colonial – remete para um conjunto de práticas de consumo que fizeram dela um agente social de relações intersubjetivas e produtor de identidades e de significados, indo além de qualquer valor intrínseco ao objeto em si como também das lógicas ocidentais de acumulação individual de bens. Tal como ocorreu também na colónia vizinha do Congo Belga, segundo Nancy Hunt, previamente ao uso dos carros, a bicicleta começou por visibilizar o privilégio europeu e a ação dos agentes coloniais, servindo inicialmente como um meio de transporte, de trabalho e de lazer a administradores, funcionários e missionários e, a partir da década de 1920 e 30, ao trabalho da força policial africana e das enfermeiras parteiras congolezas (Hunt, 2005: 134-136). Mas o seu uso estendeu-se também aos *indígenas* assalariados, tanto nos meios urbanos como nos rurais, nomeadamente tendo servido como veículo de poder social aos homens que se deslocavam em bicicletas carregando as suas esposas grávidas para que estas dessem à luz nas maternidades (idem: 136-137). Nesse sentido, igualmente na Lunda, a presença da bicicleta foi sintomática de um sistema laboral violento que homens e mulheres estavam crescentemente a experienciar, forçada ou voluntariamente, e símbolo, por exemplo, da vigilância exercida pelos cipaios e capitas sob a mão-de-obra africana. (Fig. 52) Como também significa, ao mesmo tempo, um conjunto de vantagens a nível material, social, identitário e políticos que os/as *indígenas*, trabalhadores da Companhia, procuravam obter desse sistema repressivo que a bicicleta simbolizava.



**Figura 52 - Patrulha nocturna às minas da área Chilupuca. 1966**

Como o estatuto de *Salukombo* subentende, a experiência laboral assalariada, marcadamente masculina, ia produzindo diferenciações sociais na aldeia e alimentando as recém-criadas ambições e esperanças de muitos *indígenas* que o sistema laboral colonial moderno integrou, não só como sujeitos produtores, mas também como consumidores. Estou de acordo com Todd Cleveland quando diz que, apesar do salário pago pela Diamang ser inferior em comparação com o resto da colónia, os homens *indígenas* não tinham outra escolha senão aceitar porque era uma obrigação, e por isso conclui que a quantidade de dinheiro ganho não é relevante para compreender as suas decisões em ir para o contrato (Cleveland, 2008: 225). No entanto, a questão do dinheiro torna-se relevante quando se inquirem as subjetividades que envolvem essa decisão.

Quer dizer, o dinheiro ganho no contrato poderia servir, para além das obrigações para com os Sobas e familiares e do estatuto social que conferia aos regressados,



concretamente para casar<sup>578</sup>, ter filhos, vender alguns dos bens comprados para fazer mais algum dinheiro extra e ter o prestígio social necessário para poder fundar uma aldeia. Simultaneamente, e em última instância, os *Asalukombo* poderiam ter reunido as condições necessárias para deixarem a aldeia e migrarem, sozinhos ou com as suas esposas e filhos, para a cidade, ou até para outros países. Dessa forma estariam longe das obrigações costumeiras mais rígidas, nomeadamente para com os Sobas e, tal como ocorreu noutras colónias portuguesas, essas migrações laborais eram uma forma não só de os trabalhadores fugirem a novos recrutamentos, mas também de procurarem outros trabalhos (e melhor remunerados) para melhorarem as suas vidas (O’Laughlin, 2002: 518-520, 525). Também, longe da aldeia, e até do país, teriam acesso a escolarização para lá do ensino primário – o que na ZE seria apenas possível no Dundo, podendo, eventualmente, usufruir da condição de “assimilado”.

No fundo, estas dinâmicas podem ter motivado os homens a não fugirem do contrato como forma de resistência a todo o sofrimento e desarticulação que a fuga causaria (como vimos na canção anterior), mas também para poderem retirar vantagens materiais, sociais e simbólicas do sistema laboral imposto, evidenciando estratégias de subversão da opressão colonial que vão além de ações deliberadamente contra o sistema opressor (Lubkemann, 2004: 255). Igualmente, como sugere Bridget O’Laughlin ao analisar a complexidade das ações de protesto anticolonial dos moçambicanos ao trabalho forçado, a resistência ao trabalho forçado levou a ações que, ao invés de promoverem lógicas vivenciais pré-coloniais, acabaram por impulsionar e normalizar a participação africana na estrutura social e laboral capitalista (O’Laughlin, 2002: 526).

Nesse sentido, não obstante no final dos contratos o pagamento corresponder a pouco dinheiro, o que mostrava ser particularmente relevante era a dimensão imaterial do dinheiro, isto é, o que o dinheiro permitia adquirir a nível social, simbólico e intersubjetivo. Mateus lembra que,

---

<sup>578</sup> Por exemplo, no que consta ao matrimónio, a loiça europeia e o dinheiro passaram a integrar as práticas rituais do casamento tradicional, nomeadamente no alambamento (pedido da noiva em casamento) tendo vindo a substituir tanto o valor simbólico da enxada de ferro como o da pulseira de cobre, até então símbolos de noivado ou “sinal de noiva” que oficializavam a união (Redinha, 1966: 82-83).

*Com o dinheiro que recebia compravam a bicicleta [...] e conseguia, também nela, transportar uma grande carga. E também traziam rádios, traziam gramofones – naquela altura – pra dar festa no bairro [aldeia]. Por exemplo, o indivíduo chegou ali com o seu gramofone, era requisitado por tudo o que era canto, né? Pra ir tocar música, dar festas... [O gramofone e a bicicleta] São símbolos de presença ocidental, porque lá na tradição não havia isso! [risos] (MSC, 14/04/2015, Lisboa)*

É precisamente tendo em conta esse contexto que a canção alerta para os usos do dinheiro que poderiam, ao mesmo tempo, vir a sobrepor-se ao sistema de valores costumeiros. Nesse sentido, a compra de bicicletas de que fala a canção pode ser entendida como uma metáfora que sinaliza uma mudança de paradigma, levando a uma reflexão coletiva sobre práticas quotidianas de consumo que conjugavam sentimentos de precaução e de entusiasmo. Para Mateus a canção “*Txiueue*”

*[...] tem mais ou menos esse carater aí de querer mostrar que [...] quem tem filho é sempre melhor do que quem tem bicicleta. Porque quem tem filho... **o filho pode vir a adquirir a bicicleta, e a bicicleta não faz filho.** [...] Porque havia pessoas que ficavam agarradas mais à bicicleta, à boa vida, quer dizer... boa vida, moderna [...] e desleixavam-se com questões mais culturais... sem família e não sei quê... (MSC, 14/04/2015, Lisboa) [negrito meu]*

É no seio dessas preocupações que a canção surge e transmite o alerta imiscuído com um conselho. Como indica Mateus, e tendo em conta a linhagem matrilinear, “a bicicleta não faz filho”, sendo que “o filho pode vir a adquirir a bicicleta.” Dito de outra forma, a canção dissemina uma mensagem: para que os homens não abdicassem por completo dos valores estruturais mais tradicionais da sociedade *cokwe*, como a família. Essa advertência refere-se à vida superficial e efémera que o dinheiro pode proporcionar quando comparado com os aspetos sólidos, sustentados e duradouros que o exercício dos valores *cokwe* pode oferecer, evocando os filhos e a família como o pilar da vida. É nesse sentido que pode ser interpretada a canção “*Txiueue*” cantada no contexto colonial: seria mais importante que uma pessoa tivesse filhos que pudessem vir a adquirir bicicletas, valorizando-a também enquanto pai ou mãe, tio ou tia, irmã ou irmão, do que alguém que tivesse comprado uma bicicleta – então símbolo de prestígio social – mas não ter

ninguém a quem a transmitir quando morresse, acabando essa riqueza por se esgotar em si mesma, não se multiplicando e tornando-se obsoleta e efémera. Também é nessa lógica que se pode interpretar o que Pinho Silva referiu no resumo da canção, quando diz que a vaidade de Txiueue em ter comprado uma bicicleta não seria comparável à vaidade que Muazeia poderia sentir em ter “dado à luz um filho, que deixaria quando morresse” (UC/AD, MRFM 6R, 1955: 76). Isto é, um filho que, voltando às palavras de Mateus, poderia “vir a adquirir a bicicleta”.

No entanto, a canção não deixa de reconhecer o valor da bicicleta enquanto nova ferramenta de trabalho e meio de locomoção, como um símbolo de poder ao proporcionar relações sociais e visibilidade a quem a usava como uma novidade ‘moderna’, como os rádios e os gramofones. Desse modo, a chamada de atenção feita pela canção não subentende a lógica da alternativa, ou seja, a escolha entre filhos ou bicicletas, entre a vida colonial e a pré-colonial, mas antes um equilíbrio desejado entre dois mundos diferentes de forma a viver e a resistir num mundo difícil e novo. Igualmente, esta canção revela uma apropriação feita pelas mulheres, quer da bicicleta – um objeto que participou na produção de masculinidades e símbolo do projeto colonial moderno – quer da tradição (linhagem matrilinear), e é dessa forma que as mulheres integram o sistema colonial patriarcal como agentes ativos.

Quer dizer, esta canção mostra uma negociação sensível entre as normas costumeiras (a reciprocidade, os valores comunitários e o poder linhageiro) e as novas lógicas de produção de prestígio e de estatuto social mediadas pelo dinheiro, numa espécie de “dualismo cultural integrado” (Areia, 1974: 161) que pode ser entendido aqui como um processo de hibridismo cultural, na aceção de Homi Bhabha (2007b). Neste caso, o estado da hibridação não é somente característica das formas de poder da autoridade colonial, como também está presente em estratégias de subversão e de recusa de identidades essencializadas adscritas pela autoridade colonial aos colonizados, e que assentam na ambivalência e na performatividade (Bhabha, 2007b: 162-163). Em suma, e entendendo a bicicleta como um objeto com vida social, isto é, cujos significados – tal como de qualquer outro objeto – não são alheios aos contextos, aos trajetos e às relações sociais onde existe e circula (Appadurai, 1986), a bicicleta foi sendo alvo de apropriações e de usos específicos ao nível do quotidiano, tendo funcionado como um mediador entre

diferentes lógicas e reconfigurador de relações de poder e de gênero.

Contudo, sob o ponto de vista das autoridades coloniais, os sujeitos que estavam entre dois mundos, não abdicando totalmente de um nem integrando totalmente o outro, geravam confusão porque não encaixavam nas classificações prévias que serviam para controlar quem era percebido como constantemente fugidio, incerto, imprevisível. Segundo Homi Bhabha (2007b), essas situações espoletavam no sujeito colonizador a dúvida, a incerteza e o receio constantes, que resolve esse problema com mais atividade classificatória, dando origem à repetição nervosa de estereótipos por vezes na forma de uma “classificação paranóica” (Bhabha, 2007b: 165). Neste caso, tratava-se de indivíduos *indígenas* não completamente “tribalizados” nem completamente “assimilados”, acabando por serem metidos na gaveta dos “destribalizados”, que passaram a ser designados, de forma pejorativa, por “calcinhas”.

Como indica Isabel Castro Henriques (1999), os “calcinhas” simbolizavam “a vontade africana de se integrar nos padrões culturais do colonizador, o que este não só não reconhecia, mas caricaturava [...] devido ao que seria a impossibilidade africana de aprender a calçar-se, a vestir-se e até a pentear-se [...]” (Henriques, 1999: 227). Mas, acima de tudo, eram esses indivíduos que causavam estranheza e receio à administração e funcionários coloniais, tal como a José Redinha (UC / AD, RAMD, 1946: 34), uma vez que “sublinham a banalização das práticas urbanas” e revelam o desejo subversivo dos africanos em “anular a distância que podia separá-los dos Europeus” (Henriques, 1999: 227). Nesse sentido, os “calcinhas” podem ser entendidos como uma espécie de mimetismo na aceção de Homi Bhabha, em que a “imitação” do colonizador pelo colonizado subentende “simultaneamente um modo de apropriação e de resistência, do disciplinado para o desejante”, produzindo um sujeito híbrido e não uma cópia fiel ao original (Bhabha, 2007b: 174).

Redinha entendia a atitude dos homens *indígenas* que via trabalhar nos centros urbanos (em funções destinadas, sob o ponto de vista costumeiro, às mulheres, nomeadamente nas casas dos empregados onde assumiam as funções de cozinheiros, lavadeiros, jardineiros e cuidadores de crianças) como “uma renúncia ao que é tradicional, a bem dizer, uma mudança da etnoperonalidade” (Redinha, 1966: 114). Assim, o “alistamento espontâneo e frequente” em ocupações na cidade ou em “ou-

tros sectores da cooperação nativa” (idem: 114), seria fruto de uma “dupla personalidade” que oscila de forma autómata entre dois perfis distintos e em confronto entre si: a personalidade “própria” e a personalidade “adquirida” (idem: 115), entre o tradicional e o moderno (idem). Essa dinâmica é entendida como “comparável à mudança de fato efectuada pelo operário à entrada e saída da oficina” (idem). Simultaneamente, esses trabalhadores, vistos como ‘aliens’, teriam uma psique anestésica, mas permeável a mudanças, o que tornaria esperançoso o sucesso do projeto colonial: “Há, todavia, a notar que no fundo desta tendência predomina também a grande adaptabilidade que caracteriza os povos do Nordeste, a qual, em princípio, é favorável à sua assimilação” (idem).

Com efeito, o discurso colonial construiu dois tipos de alteridade importantes para o exercício da dominação colonial: a alteridade tradicional, a rural (os *indígenas*) – um africano ‘autêntico’ – e a alteridade moderna, a urbana – entendido como um africano alienado (Fabian, 1998: 24), isto é, “pseudocivilizado” (Redinha, 1966: 84) alvo de desconfiança e medo. Daí a procura voluntária de trabalho industrial, forçado ou livre, ser entendida como um processo irrefletido, irracional, feito por corpos à deriva, sem intencionalidade e consciência, e cito, caracterizada por uma “espécie de insensibilidade psíquica” (idem: 114). Ou seja, para José Redinha, esses sujeitos experienciavam as lógicas modernas de vida, mas também mantinham “a velha mentalidade de suficiência, trazida do regime tribal”, o que levava a debilidades no “brio profissional que deveriam empenhar nas suas novas ocupações” (idem: 114-115). Esse ‘não lugar’ designado ao sujeito africano, negro, a quem a Companhia e o sistema colonial impunham a obrigatoriedade do trabalho industrial era, igualmente, alimentado por um discurso que consistia na naturalização da subalternidade e da hierarquia das estruturas de poder. Foi isso que ficou explícito no testemunho de José Santos Sousa, filho de um empregado da Companhia<sup>579</sup>:

---

<sup>579</sup> JSS nasceu no Dundo, Lunda Norte, em 1952. Aos 16 anos sai do Dundo para estudar em Luanda, tendo vindo para Portugal em 1975. O seu pai foi encarregado de minas nos serviços de segurança da Companhia (SID), na região de Andrada, em 1957; depois foi para Cassanguídi como auxiliar administrativo na área da contabilidade da empresa, tal como a sua mãe, e como empregado no Talho e nos Silos (Armazéns) da Companhia. Mais tarde, exerceu também essas funções no Dundo, acumulando com a locução na Rádio Diamang. Em 2014, JSS estava emigrado em Inglaterra, onde residia.

*Na Diamang os negros tinham muitas coisas. [...] É assim, algumas pessoas são críticas porque não os conhecem, e acham que eles precisavam de ter mais. Mas quem viveu e conviveu com eles sabe que aqueles indivíduos por natureza não são ambiciosos. [...] Portanto, [...] não havia revolta! Porque eles não se sentiam explorados! Eles podiam sentir e perceber – porque não eram estúpidos – percebiam que os brancos tinham uma qualidade de vida, e eles não a tinham. [...] Mas eu penso que aí nessa área, eu julgo que os dirigentes da Diamang eram muito astutos e sabiam levar as coisas por diante para evitar que se pudesse instalar esse tipo de sentimento na população negra, percebe? (JSS, 25/03/2014, via Skype)*

Este raciocínio pode justificar, sob o ponto de vista do olhar colonial, tanto a dificuldade ou impossibilidade em ascender na vida social enquanto “assimilados”, como a ausência de uma revolta explícita na Lunda. Subjacente a isso está a representação dos/as *indígenas* como sujeitos esvaziados de subjetividade, quer dizer, como sujeitos que “por natureza não são ambiciosos” e que “não se sentiam explorados”, não desejando, por exemplo, trabalhar para adquirir bens modernos ou lutar pela libertação da opressão colonial. Ao mesmo tempo, e como tem vindo a ser sugerido ao longo deste estudo, nota-se a noção da Companhia da natureza falaciosa dessa representação, o que exigia aos “dirigentes da Diamang” astúcia na forma de gerir as aspirações dos seus subalternos negros. Contudo, para Redinha a única forma de os trabalhadores exercerem agência e resistência consistia naquilo que, genericamente, o discurso colonial designava de ‘resistência passiva’ e que explica em nota de rodapé:

*Este estado [de insensibilidade psíquica] toma geralmente um aspecto ostensivo, com o intuito de marcar uma indiferença prévia à admoestação verbal ou ao insulto. Por outro lado, a admoestação dá ensejo ao nativo de cohonestar [sic] um antecipado desinteresse pelo trabalho. Estas e idênticas particularidades são assunto e muito interessante da psicossociologia. (Redinha, 1966: 114)*

Paralelamente à folclorização dos conhecimentos e modos de ser e viver africanos levada a cabo pelo Museu do Dundo, o olhar colonial sobre a participação africana no colonialismo português reduziu-a a atitudes de subserviência ou a reações estranhas de sujeitos exóticos protagonistas de comportamentos irrefletidos, acomodados e obscuros de adaptação irracional às violências vividas. Simultaneamente,

os mesmos sujeitos são parte da empresa colonial enquanto objetos: para estudo, para trabalho e para exibição folclórica. Dessa forma, pelas lógicas operativas do tempo linear, os *indígenas* apenas teriam ‘presença’ na modernidade e civilização (ocidentais) através da sua condição de subalternidade, o que os constituía como ‘ausência’ (Santos, 2002: 247). No fundo, estes discursos impõem a equação da alternativa (ou/ou) ao invés da convivência entre diferentes racionalidades, identidades, culturas e lógicas (Santos, 2007; Masolo, 2009).

Nesse sentido, e como foi discutido a partir da canção “*Txiueue*”, há que ter em conta que as relações coloniais foram produzindo transformações no sistema de pensamento das comunidades africanas. Esses efeitos podem ser entendidos naquilo que Dismas Masolo (2009) interpreta como lógicas “polirracionais” que foram impostas pelo colonialismo aos sujeitos ex-colonizados, e que se mostraram essenciais como estratégia para viver e sobreviver numa realidade colonial violenta e imprevisível, permitindo a negociação de identidades múltiplas de forma a resistir à opressão vivida, a vários níveis, ao invés da lógica da alternativa e do “conflito de racionalidades” (Masolo, 2009: 510). Tal não significa, portanto, que na heterogeneidade das experiências coloniais, os e as *indígenas* não tivessem apropriado os discursos do colonizador e feito escolhas que visavam retirar vantagens do sistema colonial para fins de empoderamento e de afirmação de identidades culturais entretanto reinventadas (Vambe, 2007: 357, 359). Essas atitudes possibilitavam, acima de tudo, satisfazer ambições e necessidades recém-criadas pelo próprio colonialismo, numa espécie de “internalização do olhar colonial” (Trajano-Filho, 2006: 28).

A canção “*Txiueue*”, que se manteve até aos dias de hoje como uma canção de ‘Folclore’ angolano, e que tem vindo a ser recriada por bandas de música popular *cokwe* e interpretada de diferentes maneiras, denota um conjunto de agencialidades e de atitudes de resiliência das comunidades africanas face a mudanças que estavam em curso. Nesse processo, a canção sinalizou mecanismos diferenciados de participação das comunidades *cokwe* em novas dinâmicas sociais, económicas e políticas, como também revelou contradições e paradoxos. No contexto colonial português, esta canção consistiu num espaço público discursivo onde se representou o mundo de forma simbólica e metafórica através do “discurso do contraste” (Comaroff e Comaroff, 1987: 193): a família e o dinheiro, os filhos e a bicicleta, a aldeia e a cidade, o homem e a mulher. Sobretudo, esta canção diz-nos que “os africanos não lutaram

em todos os momentos contra o colonialismo; eles também interrogaram os valores uns dos outros” (Vambe, 2007: 358). Dessa forma, esta canção, ao comentar e aconselhar sobre as atitudes a ter por parte da população face ao regime laboral colonial, atuou como uma ferramenta útil usada na gestão de situações de violência simbólica, no questionamento de relações de gênero, na regulação e reconfiguração das lógicas costumeiras e em processos de empoderamento que, no final, auxiliaram à vivência e à sobrevivência em realidades de opressão colonial.

## Conclusões

Através da análise destas canções exploraram-se as vivências do trabalho contratado vertidas nos próprios termos culturais africanos. Isso implica compreender que o engajamento com o trabalho contratado tinha significado para além do idioma da vitimização e da contestação dirigida ao agente colonizador, observando-se a simultaneidade de mecanismos de agência e de resistência que articularam estratégias de colaboração, de adaptação com atitudes de protesto para com o sistema colonial capitalista (Clément, 2010: 80, 82). Essas concorrências expressas pelas canções originaram respostas criativas e ambivalentes à imposição colonial, mostrando as inconsistências, os paradoxos e as ambiguidades do próprio sistema colonial capitalista, nomeadamente as formas como esse sistema acabou por ser usado como ferramenta de empoderamento pelas próprias populações que subalternizava, ou seja, como forma de capacitar os/as *indígenas* no seio de uma realidade violenta. Igualmente, também foi possível averiguar os modos como a política extractivista mineira da Diamang se apropriou das lógicas culturais costumeiras africanas para a manutenção e fortalecimento da sua autoridade colonial.

A vivência africana do colonialismo acabou por produzir questionamentos tanto da realidade colonial moderna como da costumeira, resultando em diferentes aspirações sentidas por homens e por mulheres, em reposicionamentos a nível de gênero, e em posições ambíguas e em tensões que evidenciam, precisamente através de canções, uma ponderação necessária perante um contexto novo (O’Laughlin, 2002: 523-524; Vambe, 2007: 357). O trabalho contratado – mesmo sendo compulsivo – produziu uma série de efeitos nas vivências e nas



racionalidades das comunidades rurais angolanas da Lunda, mostrando como o modo de produção capitalista originou uma série de transformações nas comunidades africanas (Capela, 1977) e foi alvo de várias ações de ressignificação e de apropriação cultural que combinaram sentidos pragmáticos, emocionais e simbólicos úteis às ações de poder e de contrapoder dos/as *indígenas*. Essa nova realidade foi determinante nas tomadas de decisão de ir por obrigação para o *cipale*, de fugir ou de ir voluntariamente.

Salvaguardando a existência de uma diversidade de percepções e vivências em redor dos possíveis efeitos que o trabalho contratado terá tido nas comunidades rurais africanas, os significados que envolvem os trânsitos entre o *cipale* e a aldeia parecem, pois, entrelaçar valores culturais endógenos às aldeias e valores constitutivos das sociedades ocidentais, como também derivar de relações desiguais de poder, matizadas e complexas, que os e as *indígenas* iam gerindo entre si e com o colonizador no plano do quotidiano. Subjacente a essas dinâmicas está um conjunto de novos padrões de vida, de novas identificações e de novas lógicas impostas quotidianamente a essas sociedades e face às quais os e as *indígenas* reorganizaram as suas identidades no seio da aldeia, anunciaram esperanças, geriram angústias e desilusões, mostraram coragem, propuseram soluções, atribuíram estatutos, incluíram e excluíram membros da sua comunidade, concretizaram ou censuraram desejos e ambições. Essas situações vêm mostrar que as experiências africanas do *cipale* estão sedimentadas numa malha de relações de parentesco, de intimidade e de afeto, interligando questões de espiritualidade, de género, de raça e de classe.

A canção "*Txipale cumunguia*" relaciona a espiritualidade (o sortilégio e a adivinhação) com o colonialismo. Por um lado, mostra como o colonialismo foi interpretado como uma ação de sortilégio usada como força de subjugação, e como os sujeitos *indígenas* recorreram ao universo da "feitiçaria" e a práticas rituais religiosas para exercer controlo sobre a opressão colonial, num sentido emancipatório. Por outro lado, de forma oposta, esta canção remete para os modos como os conhecimentos espirituais africanos foram igualmente alvo tanto de destruição como de apropriação pela Companhia para evitar e monitorizar o roubo de diamantes. Em particular, pelo recurso aos saberes espirituais foi exercido o controlo de comportamentos subversivos, alinhando as forças do oculto do mundo

social africano com os interesses económicos e as políticas de secretismo da Companhia, o que derivou na articulação entre o sigilo (segurança e policiamento) e a revelação (a adivinhação), o que Filipe Calvão designa como uma espécie de “adivinhação empresarial” (Calvão, 2017: 57).

Também, os conhecimentos etnográficos do Museu do Dundo veiculados pela figura de José Redinha revelaram uma dupla apropriação: da parte da Companhia, que recorreu à sua proximidade com as comunidades africanas para daí extrair informações úteis à vigilância dos/as *indígenas*; e da parte das autoridades tradicionais africanas, que ressignificaram essa proximidade através da criação de uma aliança com o poder colonial como forma de exercerem controlo sobre ele e se insurgirem contra a suposta subalternidade que lhes foi imposta. Nesse sentido, seguindo a ideia de Bronwen Douglas, essa situação é sintomática de tantas outras histórias sobre “táticas indígenas” que serviram para “explorar, aguentar, resistir e subverter a presença colonial” e cuja visibilidade é necessária dar em análises pós-coloniais sobre os passados coloniais (Douglas, 2014: 19).

As canções “*Muambuâmbua*” e “*Txiueue*” dão, particularmente, voz às mulheres, problematizando o lugar do trabalho contratado nas relações de poder entre os géneros e na dinâmica da estrutura de valores constituintes da sociedade *cokwe*, como a linhagem e a organização económica, política e social das aldeias. O facto de ser a mulher a trazer a consciência da comunidade, do coletivo, ao conhecimento de toda a aldeia e do agente colonizador, ela reverte a sua condição de subalterna nas lógicas patriarcais que regem as relações de género na própria aldeia e, ao mesmo tempo, que regem o sistema colonial. Com efeito, a mulher assume-se como um agente decisivo na formulação de estratégias de resposta às opressões vividas, quer no seio da aldeia, quer no jugo colonial, o que vem desafiar a dupla invisibilidade das mulheres em contextos coloniais que, para além de sujeitos colonizados, são mulheres e negras.

Estas duas canções remetem exatamente para isso. Tendo em conta que o trabalho assalariado foi uma “invenção” colonial – na aceção de Terence Ranger – as mulheres apropriaram-se dessas “invenções” úteis ao projeto capitalista ocidental para as tornar também úteis a si mesmas e às suas comunidades, preservando espaços de autonomia de ação e re-imaginando as regras costumeiras de forma a terem controlo

sobre os efeitos devastadores e imprevisíveis do colonialismo nas suas vidas (Ranger, 1993: 48). Assim, conjugam preocupações com o capitalismo visto como elemento causador de erosão cultural dos valores estruturantes das sociedades *cokwe*, com novas ambições e processos de empoderamento que resultam da apropriação desse sistema como forma de superação. Nesse processo, à semelhança do que Anne Clément constatou nos cantos dos trabalhadores forçados nas escavações arqueológicas do Egito colonial (entre 1885 e 1914), estas canções mostram a ambivalência da internalização dos valores do capitalismo liberal: simultaneamente, incorporados no sistema africano de valores e desejados pelas populações, contudo revelando a consciência profunda das desigualdades sociais e das contradições desse regime, ou seja, ao mesmo tempo “legitimando e denunciando essa nova ordem” (Clément, 2010: 91), “o que não exclui algum grau de resistência” (idem: 90).

O trabalho contratado é sinónimo de *Mutumbula*, estabelece conexões com a personagem *Sakapuma* que, por sua vez, revela alianças estratégicas entre os Sobas e o Museu do Dundo, e é entendido como uma prática de *Talyanga*. Também, o trabalho contratado pode ser entendido como uma prática ameaçadora para o sentido costumeiro de família, e como uma ação empoderadora no seio das novas dinâmicas entretanto criadas pelo colonialismo português enquanto projeto civilizador e capitalista. As canções expressam não só denúncias da violência laboral e a consciencialização da opressão, como também um conjunto de apropriações africanas de um mundo caracterizado por uma crescente migração de mão-de-obra e de circulação de mercadorias (O’Laughlin, 2002). Com efeito, as motivações para ir para o *cipale* revelam o desejo de vencer medos e de usufruir de vantagens a nível material, social e simbólico e, de formas justaposta, a necessidade de manter o equilíbrio e a autonomia da aldeia face à opressão colonial. Foi através desse entrelaçar de diferentes narrativas que os/as africanos/as refletiram sobre e, acima de tudo, questionaram, apropriaram e contestaram, nos seus próprios termos culturais, o regime colonial português.

Esses processos implicaram a coexistência entre diferentes temporalidades, por vezes vivenciada de forma conflituosa ou não, o que exigiu negociações entre o idioma da tradição costumeira e o da modernidade colonial capitalista, desembocando em sujeitos e em conhecimentos de natureza híbrida. Consequentemente, estas canções mostram que para entender a relação das

comunidades africanas com o colonialismo é necessário ir além de perspectivas reificantes. Quer dizer, discursos que concebem as culturas africanas quer como organismos cristalizados nas tradições vistas como matéria-prima ‘pura’ e ‘natural’ que pode ser manietada pela ‘civilização’, quer como sujeitos-recetáculos, ‘puros’ ou alienados, passivos, sem capacidade de reflexão e de ação. Em particular, as canções analisadas neste capítulo permitem pôr em perspectiva a ideia de que as sociedades africanas subsarianas então colonizadas se regem por lógicas comunitárias radicalmente opostas às lógicas das sociedades ocidentais, vistas como individualistas. Também, a ideia de que todos os sujeitos africanos negros partilham entre si e concordam com os mesmos princípios de conduta e pensamento ‘africanos’ (Appiah, 1997: 48), tendo por base um mito de uma África caracterizada pela unanimidade, essencializada e culturalmente homogênea, o que Paulin Hountondji entende por “ilusão unânime” (Hountondji, 2009: 125).

Ou seja, o conceito do *Ubuntu* não surge nas práticas sociais como uma característica omnipresente e absoluta. A questão é que a polarização entre África Negra e Ocidente, mesmo guiada por propósitos distintos<sup>580</sup>, pode acabar por reificar tanto euro-americanos como africanos ao uniformizar e exotizar comportamentos e lógicas de ação. Como evidenciado pelas canções, as redes africanas de entreatajuda fazem parte de um princípio orientador e estruturante da construção da noção de pessoa que apenas ganha sentido a nível contingencial. É assim que interpreto o que enfatiza Aimé Césaire no *Discurso sobre o colonialismo*, “como o pensamento bantu é ontológico, os bantus só pedem satisfação de natureza ontológica. Salários decentes! Habitação confortável! Comida!” (Césaire, 1972: 14). O sentido de individualidade, mas também o de comunitarismo, de tradicional e de moderno, constituem-se “como descritivos de uma variedade de meios através dos quais os seres humanos experienciam o mundo em consonância com uma

---

<sup>580</sup> De notar que os modelos de vida africanos negros e os euro-americanos foram extremamente polarizados não só como fruto de estudos sobre a filosofia africana *bantu* (ver Tempels, 1959), mas também no intuito de resistir ao pensamento colonialista e para permitir a auto-determinação das ex-colónias africanas. A radicalização de lógicas individualistas *versus* comunitárias serviu para, politicamente, tornar visível o africano negro como sujeito da sua própria história e epistemologia, atribuindo às sociedades africanas a capacidade de terem, tal como as culturas ocidentais, modelos complexos de racionalidade e de filosofia (ver Mbiti, 1969; Menkiti, 1984, Ramose, 1999). Nesse sentido, o destaque para um *ethos* comunitário orientador da cultura africana *bantu* pode ser interpretado como uma espécie de “essencialismo estratégico” (Spivak, 1997).

ampla diversidade de necessidades e interesses” (Jackson e Karp, 1990: 17). Do mesmo modo, a ideia de uma etno-filosofia ou filosofia africana apenas fará sentido na pós-colonialidade se comprometida com os problemas concretos de uma África plural e com as experiências quotidianas africanas, sendo assim capaz de desmontar generalizações, dualismos e reificações, sob pena de reproduzir categorias e visões colonialistas de África (Appiah, 1997; Hountondji, 2009).

As canções recolhidas pela Diamang, que combinam música com poesia, expressaram e deram sentido à experiência vivida de muitas dificuldades e violências, mas também a um conjunto de apropriações estratégicas da modernidade ocidental, mostrando como os sujeitos subalternos construíram espaços onde expressaram as suas vozes para além da linguagem da vitimização e da resistência anticolonial (Vambe, 2007; Clément, 2010; Cidra, 2015; Åkesson, 2016). De forma similar, algumas canções do repertório musical popular cabo-verdiano, entre as quais do género *funaná* que documentam as experiências dos migrantes trabalhadores que foram para as roças de São Tomé e Príncipe, “simbolizam para os cabo-verdianos as formas de sofrimento, de resistência física e emocional, e, simultaneamente, uma profunda ligação à diáspora e a necessidade histórica de emigrar” (Cidra, 2011: 186).<sup>581</sup> Nesse sentido, não é só a identidade de colonizador, mas também a identidade de colonizado que surge na forma de “inter-identidade” (Santos, 2001: 54), isto é, porosa, ambivalente e construída performativamente. Precisamente porque “o sujeito colonizado nunca é simples e completamente oposto ao colonizador”, e ao invés “de presumirmos que alguns sujeitos colonizados são “cúmplices” e alguns “resistentes”, a ambivalência sugere que a cumplicidade e a resistência existem numa relação flutuante dentro do sujeito colonial” (Ashcroft, Griffiths e Tiffin, 2007: 10).

Foi dessa forma que as canções *cokwe* atuaram como “uma âncora da sobrevivência física, emocional e intelectual” (Cidra, 2015: 19) de forma a “suplantar a exposição

---

<sup>581</sup> O antropólogo e etnomusicólogo Rui Cidra (2015), partindo de canções sobre a diáspora colonial cabo-verdiana em São Tomé e Príncipe e de memórias orais, sugere que essas canções produziram uma memória social coletiva que articula narrativas de sofrimento e de saudade com experiências positivas sobre o trabalho contratado. Essas canções tanto simbolizam publicamente a celebração de uma identidade nacional cabo-verdiana como fruto de uma narrativa de resistência à violência do colonialismo, como revelam projetos individuais de emigração que procuraram responder a novas ambições e a planos de vida, mostrando a simultaneidade de diversas narrativas sobre o mesmo passado colonial que tiveram como denominador comum ultrapassar as violências do colonialismo (Cidra, 2015: 20-21).

do corpo à violência, à subjugação e à exploração”, revelando a fronteira ténue entre sobrevivência e resistência (idem: 22). Como notam Renata Menezes e Edmundo Pereira a partir das canções interpretadas por trabalhadores rurais de Pernambuco entre a década de 1960 e 1980, durante a ditadura militar do Brasil, “o termo ‘luta’ é uma categoria polissémica [...]. Ela pode surgir para identificar o esforço para manter a dignidade diante da adversidade. Pode ser usada para designar a obrigação com a família. Iguala-se a sofrimento. Mas é sempre caminho de redenção, expressão de necessidade e utopia [...]” (Menezes e Pereira, 2012: 490). Visando contrariar a “obesidade semântica” e “conceitual” da noção de resistência através, precisamente, do recurso à densidade etnográfica (Trajano-Filho, 2006: 16, 30), as canções analisadas neste capítulo revelaram atitudes ambivalentes face ao sistema colonial que permitem questionar os limites das “linhas abissais” constitutivas das relações coloniais, vistas aqui como porosas e flexíveis quando analisadas pelas vivências do quotidiano colonial.



## Conclusão

A análise das canções populares *cokwe* realizada neste estudo demonstrou que estas, e a sua folclorização, serviram como ferramenta de poder durante o colonialismo português na Lunda.

Na primeira parte, estudei os “Sons do Império”, ou seja, o processo da folclorização colonial. A fotografia que escolhi para ilustrar esta parte pretende mostrar, precisamente, a construção do olhar colonial assente na retórica da ‘missão civilizadora’. Não é por acaso que nessa imagem os indivíduos africanos negros surgem de costas ou ao fundo, de rostos não perceptíveis, exibindo danças folclóricas, por oposição ao centro da fotografia onde estão localizados os visitantes, europeus brancos, neste caso o Governador-Geral de Angola e sua comitiva, vestidos a rigor para assistirem ao Sarau de Figurações Nativas. Analisei a construção dos saberes musicais africanos em Folclore, procurando, contudo, sinalizar as ansiedades sentidas pela Diamang durante esse processo, e as atitudes subversivas dos sujeitos africanos às tentativas constantes da sua folclorização. A música foi usada em formas complexas de dominação, que entrelaçaram práticas políticas e económicas de imposição com processos culturais, e ações de controlo que iam lidando com vários modos de ação subversiva da parte dos/as africanos/as. Também, foi importante para legitimar e gerir a ação colonial portuguesa na Lunda, bem como as relações institucionais entre a Companhia, o Estado português e instâncias culturais internacionais, expondo uma pletora de diversas e contraditórias apropriações por parte desses atores sobre a categoria do Folclore Musical Angolano.

Na segunda parte, estudei as “*Myaso wa cipale*”: as canções *cokwe* que falam das histórias e das experiências dos trabalhadores e das trabalhadoras, e as memórias dos seus descendentes, acerca do sistema colonial português. Desta forma, pretendi analisar como estas canções existiram, significaram, e foram estrategicamente apro-



priadas para além da sua folclorização. Por isso, a fotografia que selecionei para ilustrar esta parte quis mostrar os rostos e as expressões corporais de quem cantava as canções para o microfone da Missão de Recolha. Tratando do verso do processo de folclorização, a segunda parte deste estudo demonstrou que parte das canções *cokwe* coletadas pela Companhia funcionaram para os/as trabalhadores/as africanos/as e suas famílias como formas culturais próprias de resignificação e apropriação das relações de poder colonial e laboral em que se encontravam inseridos/as no quadro da Companhia. Assim, as mesmas canções folclorizadas pelos colonizadores foram, simultaneamente, um modo dos e das *indígenas* de se apoderarem do colonialismo. Por conseguinte, elas guardam experiências coloniais – quer do ponto de vista das práticas de dominação europeia, quer do ponto de vista das práticas culturais e políticas africanas – importantes para entender as complexidades das relações de poder e de contrapoder.

Tendo em conta a análise contextual e etnográfica das canções e as memórias de quem viveu ou conheceu esse tempo, este estudo mostrou que a música *cokwe* atuou como um comentário criativo aos efeitos do colonialismo português nas vidas quotidianas das populações africanas. Nesse processo, as canções atuaram como uma forma de expressão política e como uma ferramenta de reflexividade cultural necessária para dar sentido à vivência da realidade colonial do *cipale*. Isso foi feito de várias formas: pelo idioma do protesto face à imposição da regra colonial e do trabalho forçado; pela memória coletiva de experiências de violência colonial; e pela reapropriação desse sistema colonial capitalista para retirar vantagens materiais e simbólicas a favor das populações negras subalternizadas. Esse processo foi revelador de diversos e ambíguos modos de participação na modernidade capitalista dos sujeitos africanos, evidenciando formas de agir, resistir e conferir significado à exploração económica colonial da Diamang. Foi assim possível averiguar em que medida os sujeitos africanos foram atores ativos e indivíduos com voz própria num contexto de opressão colonial contrário à expressão das suas subjetividades. Foi nesse complexo que parte da ação colonial da Companhia se efetivou e que caracterizou as dinâmicas das relações coloniais analisadas.

Na primeira parte do livro demonstrou-se como a categoria colonial de Folclore Musical Indígena foi construída enquanto um projeto cultural de controlo, e como possibilitou tanto ocultar como tornar visíveis diversas subjetividades angolanas,

entre as quais agencialidades e ações de revolta que atravessaram insidiosamente os espaços de vigilância e de opressão exercidos pela Diamang, mas sem nunca os terem subvertido explicitamente.

Como resultou da análise efetuada no primeiro capítulo, a Missão de Recolha inseriu-se num contexto internacional de incentivo ao 'colonialismo científico', mas guiou-se por motivações próprias. Conjugando propósitos filantrópicos com desígnios coloniais, a folclorização atuou como estratégia de gestão das populações colonizadas e como forma de mascarar a ação capitalista e extractivista do colonialismo português, dando uso à retórica da 'missão civilizadora'. As expressões culturais da Lunda (música, dança, canto) foram reinventadas e convertidas em Folclore Musical pelos portugueses, sendo, ao mesmo tempo, uma atividade que os/as *indígenas* entendiam como mais um trabalho obrigatório e ao qual estavam subalternos, e que designavam entre si como o Serviço das Canções. Porém, precisamente tendo em conta essa consciência africana sobre as desigualdades impostas também pelo idioma da Tradição, neste capítulo foi possível ir além da ideia de que a folclorização colonial na Lunda se caracterizou, sobretudo, por uma dimensão panóptica.

Pelo contrário, demonstrou-se como essa ação foi, de forma simultânea, processual, negociada, ambígua e não pacífica, que teve de lidar estrategicamente com a contemporaneidade, as subjetividades e a agencialidade dos sujeitos *indígenas*. Com efeito, não obstante a continuação da segregação social e racial da alteridade através de um investimento criativo em processos de exclusão de africanos via o Folclore, a folclorização teve de se ir ajustando às dinâmicas culturais e a várias agencialidades de africanos/as, integrando-as na reinvenção das suas tradições, como também levou a várias apropriações africanas do espaço do Folclore Musical (i.e., as mulheres terem acesso ao espaço urbano, os homens terem acesso à compra de gramofonas onde ouviam os discos de Folclore). Assim, foi possível constatar que a categoria colonial de Folclore Musical Indígena terá possibilitado tanto ocultar como tornar visíveis diversas subjetividades que atravessaram insidiosamente os espaços de vigilância e de opressão exercidos pela Diamang, mas sem nunca os terem subvertido explicitamente.

No segundo capítulo, pretendeu-se ir para lá do contexto restrito da Lunda para

analisar a relação da Missão de Recolha de Folclore Musical com práticas de propaganda colonial e de conhecimento antropológico e etnomusicológico, feitas, precisamente, através do produto da alegada “ocupação científica” da Lunda: as coleções musicais de Folclore Musical de Angola. Foi demonstrado que o processo de folclorização implicou práticas de propaganda colonial que passaram pela circulação nacional e internacional das coleções musicais. Nessa rede global de contactos, as canções de Folclore Angolano foram apropriadas, de forma justaposta, diversa e contraditória, pela Companhia, pelo Estado e por vários outros agentes internacionais. A análise dos diferentes eixos de circulação – que aconteceram, fundamentalmente, entre Portugal, Brasil, Angola; Angola, Bélgica, Congo Belga; Angola, Inglaterra, África do Sul – permite compreender que as coleções musicais atuaram como agentes de relações sociais e de poder, e que essas circulações contribuíram para a afirmação da Companhia como um agente colonial no panorama nacional, e para a promoção do carácter benfeitor da Diamang junto da opinião pública internacional, mais acentuadamente no Pós-Guerra.

Igualmente, a Companhia vai revelando uma série de ansiedades visíveis, por exemplo, na atitude seletiva perante determinadas entidades, como também na extrema vigilância da distribuição das coleções musicais, visando a exclusividade e o monopólio nas recolhas e nos estudos do Folclore Musical de Angola. O que implica, por exemplo, a não comercialização dos discos fora do espaço da Lunda a favor da sua “oferta”, bem como a reivindicação de direitos de propriedade intelectual sobre as coleções musicais. Tudo isso foi sintomático de um conjunto de fragilidades do processo da folclorização colonial, quando perspectivado não apenas na escala local e quotidiana das relações entre colonizadores e colonizados, mas também numa escala global de relações institucionais e políticas que também o produziram.

O terceiro capítulo questionou a “autenticidade” como uma construção política e cultural a partir da coleta de Folclore Musical. Constatou-se que as canções de Folclore foram além do universo idealizado onde foram colocadas. Nesse processo, a construção do Outro como margem e exclusão – a construção das “linhas abissais” – revelou ser uma tarefa árdua, criativa e frágil. Por um lado, devido ao facto de esse Outro ir minando as compartimentações e os regimes de verdade onde *a priori* a Missão o tentava inserir e compreender, e por outro lado, porque esses modos de exclusão (as “linhas abissais”) foram o produto de fronteiras erguidas à medida que se

afirmavam diversas identidades contra-hegemónicas. O que coloca em causa, nalguma medida, a própria ideia de abismo patente na habitual dicotomia radical subjacente ao entendimento corrente do exercício da dominação colonialista. A coleta das canções mostrou, pois, tanto as fragilidades como a flexibilidade do discurso colonial que, para conseguir produzir coleções 'autênticas' de Folclore Musical, teve de lidar com (e, de certo modo, resistir a) várias ações africanas que iam desconstruindo os moldes excludentes da sua folclorização e, ao mesmo tempo, participando nela.

Tal derivou em ações ambíguas e contraditórias levadas a cabo pela Missão. Por exemplo, a seleção de determinados ritmos e instrumentos, canções e narrativas em detrimento de outros/as, e, paradoxalmente, tornou visíveis, mesmo que inadvertidamente, as impurezas das 'tradições puras', a modernidade das 'tradições pristinas' e as denúncias da violência colonial de que eram alvo os/as trabalhadores/as da Companhia e contra quem se insurgiam através das canções. Isso permitiu constatar, por um lado, que a Missão não foi um agente passivo na coleta das canções e, por outro lado, que as coleções musicais do Folclore Musical de Angola foram construídas através da incorporação de movimentos irruptivos de desconstrução e/ou de subversão através dos quais os/as africanos/as fizeram da folclorização algo 'seu', isto é, participaram nos seus próprios termos culturais na recriação colonial das suas tradições musicais. Este capítulo evidenciou, no fundo, o poder desconcertante dos saberes e dos sujeitos subalternos, a sua participação como agentes ativos na produção do saber colonial científico e etnográfico, e revelou que a folclorização, vista a partir da produção das coleções musicais, constituiu-se num exercício de tradução cultural. Funcionou como um espaço de controlo, mas também de negociações onde ocorreram reinterpretações de diferentes saberes, transformações de significados, e um espaço onde se iam abrindo brechas para a expressão de subjetividades e de vozes que eram quotidianamente silenciadas.

Na segunda parte do livro foram demonstrados os modos como as canções existiram para além do espartilho da folclorização colonial que as representou, no final, como coleções musicais do Folclore Angolano do Museu do Dundo.

O quarto capítulo tornou claro como as canções funcionaram como armas de protesto anticolonial. Se foram entendidas pela autoridade colonial como elementos catalisadores e reguladores da lógica produtiva do sistema capitalista e, ao mesmo

tempo, como uma prática inócua relativamente ao seu efeito subversivo, as canções do *cipale* veicularam desabafos, denúncias e expressões coletivas de resiliência, de tenacidade e de perseverança. Sem querer reduzir a análise das ações africanas à dualidade dominação/resistência, é certo que o colonialismo português nas Lundas é hoje lembrado como tendo sido um tempo de adversidades, e onde o trabalho contratado era equivalente a escravidão. Nesse contexto violento, pela música e pelo canto advertiu-se pessoas causadoras de mal-estar e violência, expôs-se a natureza contraditória e frágil do poder colonial, e expressou-se gritos de revolta e de injustiça perante abusos de poder, abusos sexuais e abusos laborais.

Estas canções *cokwe* foram, pois, críticas do poder administrativo colonial e do trabalho forçado, tendo participado na tomada de consciência social das violências vividas, na construção de memórias coletivas sobre a subalternidade, e na desconstrução do processo colonial de esvaziamento do sujeito subalterno visto enquanto pessoa. Para tal contribuiu o uso da língua vernácula e de uma linguagem simbólica, bem como a difusão das canções a outras regiões, tempos e pessoas, e a sua transmissão às novas gerações, ultrapassando os limites dos locais onde foram cantadas e transformando experiências pessoais em memórias coletivas sobre o colonialismo português, até hoje. Dessa forma, contrariando a ideia de que as canções do trabalho, ou “canções protesto”, dos contextos coloniais são circunscritas aos locais onde são produzidas e que não correspondem a ações efetivas de contestação, sugere-se que através dessas canções ia sendo formada a consciência coletiva de que se vivia uma condição de subalternidade com a qual seria necessário lidar e, sempre que possível, agir. Constatou-se, assim, que a própria consciência da subalternidade e do processo de subalternização têm em si um potencial subversivo e contra-hegemónico que, possivelmente, pode ter participado no sentido de autodeterminação face ao colonialismo português e na formação de identidades (a nível coletivo, nacional e étnico) durante o regime colonial e na pós-independência.

O quinto capítulo ampliou a interpretação sobre os modos de luta e de resistência ao colonialismo, mostrando outras formas como os/as africanos/as se posicionaram na situação colonial para contornarem as adversidades que viviam como sujeitos subalternos. Ficou claro que as canções atuaram como ferramentas de regulação no seio das dinâmicas sociais das aldeias face aos efeitos do colonialismo,

por exemplo ao nível de questões de género, de parentesco, de classe, de diferenciação social e de espiritualidade – via práticas de adivinhação e de sortilégio – e que consistiram num espaço público discursivo que os e as *indígenas* iam gerindo entre si e com o colonizador no plano do quotidiano. Era aí que eram partilhadas preocupações, discutidas prioridades, transmitidos ensinamentos e conselhos, e negociando identidades e poderes entre colonizados e colonizadores, incluindo formas de apropriação do *cipale* e da subjugação colonial que considerassem os vários benefícios a retirar do sistema laboral capitalista.

Constatou-se que o trabalho contratado é sinónimo de *Mutumbula*, estabelece conexões com a personagem *Sakapuma* que, por sua vez, revela alianças estratégicas entre os Sobas e o Museu do Dundo, e é entendido como uma prática de *Talyanga*. Também, o trabalho contratado pode ser entendido como uma prática ameaçadora para o sentido costumeiro de família, e como uma ação empoderadora no seio das novas dinâmicas entretanto criadas pelo colonialismo português enquanto projeto civilizador e capitalista. O *cipale* produziu uma série de efeitos nas vivências e nas racionalidades das comunidades rurais angolanas da Lunda, tendo sido determinante nas tomadas de decisão de ir por obrigação para o *cipale*, de fugir ou de ir voluntariamente. Estas canções mostram a ambivalência da internalização dos valores do capitalismo liberal: simultaneamente, incorporados no sistema africano de valores e desejados pelas populações, contudo revelando a consciência profunda das desigualdades sociais e das contradições desse regime.

Os significados africanos que envolvem os trânsitos entre o *cipale* e a aldeia parecem entretecer valores culturais endógenos às aldeias e valores constitutivos das sociedades ocidentais, como também derivar de relações desiguais de poder entre colonizados e colonizadores, matizadas e complexas. Estas canções mostram, assim, as inconsistências, os paradoxos e as ambiguidades do próprio sistema colonial capitalista, nomeadamente as formas como esse sistema acabou por ser usado como ferramenta de empoderamento pelas próprias populações que subalternizava, assim como a natureza processual, não essencialista e não reificada das culturas e das vozes africanas. Este capítulo forneceu, assim, uma perspetiva crítica sobre os modos como os sujeitos subalternos têm a capacidade de falarem por si próprios e de criarem os seus espaços de enunciação e de resistência para lá do idioma do protesto e de uma atitude de vitimização face ao agente colonizador.

Para finalizar, sinalizam-se algumas ideias conclusivas relacionadas com a produção de conhecimento/ciência colonial, com as relações de dominação e de resistência, e com as possibilidades de fala dos sujeitos subalternos.

A análise do processo da folclorização na Lunda ajudou a entender como foram negociadas respostas às dificuldades do projeto de ocupação colonial, implicando relações de proximidade e colaboração com as populações angolanas. Dessa forma, foi possível mostrar que a produção de ciência colonial, neste caso das recolhas e dos estudos musicológicos das canções, foi feita não apenas a partir de imaginários e de representações sobre o Outro, mas também no seio de relações intersubjetivas através das quais os/as africanos/as contribuíram, na qualidade de informantes ou de intérpretes musicais, para a produção do conhecimento colonial.

Igualmente, constatou-se que a folclorização das canções *cokwe* produziu efeitos na gestão das experiências coloniais para ambas as partes da relação colonial, revelando a simultaneidade do conflito e da cooperação. Quer dizer, ao mesmo tempo que as canções denunciaram violências, expressaram oposições e preservaram identidades culturais africanas num contexto assimilacionista, auxiliaram as políticas coloniais de exploração laboral. Isso foi evidente, tanto ao nível das experiências laborais africanas (servindo de bálsamo à violência dos trabalhos pesados, ou transmitindo conselhos às populações para que fossem ao *cipale* e regressassem com bens e dinheiro, favorecendo a integração africana na modernidade ocidental), como ao nível da gestão do controlo local e do prestígio nacional e internacional da Companhia (promovendo a imagem da empresa através de um imperialismo benevolente legitimado pelo trabalho coercivo). No fundo, ao mesmo tempo que os sons das suas canções iam sendo apropriados pelo regime colonial português para servir desígnios imperiais, os significados africanos das canções do *cipale* iam sendo a expressão de várias e de diferentes vozes da força laboral da empresa.

Dessa forma, paradoxalmente, as canções tanto garantiram a manutenção e a reconstrução da individualidade dos/as africanos/as, como participaram numa política colonial de contínua invisibilização. Isso significa que as questões de poder precisam de ser analisadas para além do binómio dominação e resistência. Tendo em conta a crescente importância do conceito de colonialidade, tanto para perceber os processos coloniais como os seus legados no presente, como também para recolocar nas narra-

tivas oficiais e hegemônicas da História outras narrativas e outros protagonistas, há que abrir os conceitos de resistência, de dominação e de violência a outras possibilidades de serem praticados e pensados. O que implica atender nas subjetividades que são geridas e veiculadas pelas expressões culturais e artísticas, neste caso, a música.

Assim, as narrativas musicais *cokwe* revelaram comportamentos que oscilaram entre a submissão, o conformismo, a cooperação, a subversão e o protesto, respondendo à opressão colonial de formas heterogêneas e ambivalentes. Esses discursos combinaram atitudes sub-reptícias de contrapoder e ações que implicaram ter de negociar entre vantagens e desvantagens, resultando em colaborações com o sistema colonial. Foi dessa forma que os trabalhadores e as trabalhadoras enunciaram as suas várias vozes perante um sistema que, de diversas formas, os silenciava. Igualmente, é revelador o papel das canções no esbater das desigualdades de gênero. Enquanto intérpretes da maior parte das canções, como cantoras e dançarinas, as mulheres foram a voz da consciência da comunidade e dos conhecimentos africanos, assumindo-se como um agente crucial na formulação de estratégias de resposta às opressões vividas, quer no seio da aldeia, quer no jugo colonial. Assim, num contexto rural e colonial marcado por lógicas patriarcais, a participação social das mulheres na vida pública e na tomada de decisão, mediada pela música, acaba por desafiar a dupla invisibilidade das mulheres que, para além de sujeitos colonizados, são mulheres e negras.

Porém, estas canções não foram realmente “ouvidas” pelo regime colonial português e pela Companhia – no sentido em que não foram entendidas no seio das contingências sociais e dos contextos coloniais, mas antes em função de categorias europeias de “autenticidade” e “tradição”. Nesse sentido, não obstante as ambivalências visíveis na produção colonial das coleções musicais dos Tucokwe – uma vez que a Missão de Recolha sentia que estas canções lhe escapavam, o que significava que ouviam qualquer coisa que tanto tornaram visível como camuflaram ou abafaram – pode ser dito que as canções não foram reconhecidas, no sentido de Gayatri Spivak (2010), pelo agente colonizador.

Contudo, como este estudo demonstrou, a possibilidade de fala dos sujeitos subalternos soube mover-se pelos interstícios da estrutura de dominação social e política colonialista, iludindo processos de subalternização sob várias formas. Foi dessa



forma matizada que os subalternos conseguiram “falar” através das suas canções, o que realça a porosidade das “linhas abissais”, mas sem nunca deixarem de ser “subalternos” no seio das hierarquias coloniais, e longe de verem em algum momento as suas canções realmente ouvidas pelas estruturas dominantes. Assim, reformulando a questão de Gayatri Spivak a partir da articulação entre a Sociologia das Ausências e as Concorrências, de que formas os sujeitos subalternos ‘falam’ mesmo que as suas vozes não sejam, efetivamente, ‘ouvidas’ no âmago das suas especificidades e diferenças culturais pelas estruturas dominantes?

Esta pesquisa mostrou que as canções analisadas tiveram um papel empoderador para as populações que as cantavam, dançavam, tocavam e ouviam, possibilitando a expressão de várias vozes subalternizadas, apesar de não terem tido consequências de mudança política. Nesse sentido, pode ser dito que os angolanos e as angolanas da Concessão expressaram várias vozes através do canto, da dança e da música, tanto pelas formas múltiplas como contestaram, disfarçadamente ou não, o regime colonial, como pelos modos como apropriaram, nos seus próprios termos culturais, as vicissitudes e as imposições do colonialismo e as resignificaram no seio das suas vidas. No fundo, as canções não foram somente e meramente canções. As relações coloniais no nordeste angolano foram o produto de contínuas negociações, e esse encontro colonial reinventou criativamente o espaço ritualizado da música, do canto e da dança. Apesar de essas músicas não se reduzirem à relação colonial, elas partiram dela e reinventaram-na. Essas canções transmitiram – pela língua, pelo corpo e pelo ritmo – significados simbólicos através de mensagens codificadas em provérbios e metáforas, como também revelaram processos culturais políticos criadores que atuaram, nos termos africanos, sobre o mundo colonial vivido.

Este livro pode ser uma contribuição pertinente e inovadora para os estudos pós-coloniais, para a antropologia, para a etnomusicologia e para a historiografia do colonialismo português, por várias razões.

Em primeiro lugar, esta investigação apresentou uma interpretação ampla e original de um arquivo sonoro ainda não estudado, nem nunca antes divulgado em trabalhos científicos com uma dimensão crítica pós-colonial e antropológica. Com esta pesquisa, estas canções de Folclore Angolano voltaram a ter a sua dignidade no momento em que voltaram a dialogar com um conjunto de vivências e memórias

de um passado colonial recente e a fazer parte da História pela perspectiva de quem as cantou, tocou e dançou, e não apenas de quem as gravou, classificou e divulgou. Igualmente, esta investigação apresentou um registo escrito da oratura africana (música, provérbios, rumores, mitos) que, apesar de ter sido parcialmente escrita pela Missão de Recolha, não tinha sido ainda problematizada a partir de uma perspectiva crítica que retirasse esses registos musicais da moldura colonial que os folclorizou para os situar no contexto político, histórico e intersubjetivo onde emergiram. Para lá disso, foi possível considerar outras formas de ação africana a partir de música que não integrou movimentos independentistas, que não partiu de meios urbanos e que não se enquadra na categoria de ‘música de protesto’ ou de ‘intervenção’. Por fim, mostraram-se as complexidades e as especificidades do sistema colonial português na Lunda a partir das perceções e das expressões culturais africanas sobre o colonialismo.

Em segundo lugar, esta pesquisa inquiriu, através de uma interpretação etnográfica densa e exaustiva, as formas como as subjetividades dos colonizados, a sua oratura e cultura, se encontram interligadas com as próprias políticas e agendas de dominação. Com efeito, este estudo contribui para desconstruir falsas dicotomias de dominador/dominado, e relações unilaterais de poder, nas quais, de um lado, estaria um poder absoluto, e do outro o esvaziamento de qualquer forma de ser agente ou de exercer resistência. Este estudo conseguiu ir mais além de grande parte da historiografia feita sobre o colonialismo português que tem continuado a privilegiar a análise das dinâmicas institucionais dos processos culturais, ideológicos e legais, em detrimento de uma análise crítica sobre a dimensão política da cultura e as estratégias de ação dos colonizados nos arranjos micro da própria existência. Estes tornam-se visíveis e audíveis em expressões culturais que contradizem a rigidez e a fixidez das categorias de Folclore e Tradição, revelando comensurabilidades onde o poder colonial construiu incomensurabilidades que a teoria pós-colonial ainda não soube desfazer.

Em terceiro lugar, este estudo mostrou a relevância de analisar as outras versões da História de forma a contribuir para um sentido de justiça cognitiva e social, vista no âmbito das Epistemologias do Sul. Refiro-me, em concreto, à necessidade em inquirir sobre outras narrativas e conhecimentos que ficaram ausentes das narrativas oficiais sobre o colonialismo português na Lunda e que permaneceram, até

hoje, filtradas pelo olhar colonial através de representações excludentes que reificam as canções *cokwe* como Folclore Musical Angolano. E também à urgência em desconstruir representações coloniais de negros africanos que permanecem nos imaginários ocidentais até hoje, e que os descrevem como tradicionais, folclóricos e como uma massa aparentemente homogênea, contribuindo para a descolonização do pensamento e do conhecimento. No entanto, convém notar que este trabalho não pretendeu “dar a voz” aos “subalternos”, mas, ao invés, sinalizar as formas complexas como as suas vozes se expressaram e os lugares onde sempre estiveram, o que possibilita que sejam hoje acedidas e ouvidas.

Em quarto lugar, ao nível do quadro teórico e da metodologia, este estudo tentou ir além de uma abordagem pós-colonial que perpetuasse essencialismos e visões maniqueístas sobre realidades coloniais. Procurou-se, acima de tudo, explorar a multiplicidade e a simultaneidade de diferentes lógicas de forma a diluir binarismos. O quadro teórico pós-colonial usado, ao articular a perspectiva da Sociologia das Ausências e o conceito de Concorrências, com uma interpretação antropológica de materiais etnográficos pesquisados no arquivo e através de memórias orais, possibilitou mostrar a fragilidade e a plasticidade das “linhas abissais”. Essa metodologia permitiu desmanchar a dimensão unilateral das relações coloniais de poder, explorando as interações que vários agentes estabeleceram entre si e com as estruturas coloniais de poder, incidindo, em particular, na análise de diferentes formas de vivenciar a subalternidade. Com efeito, observou-se a fluidez das fronteiras entre conflito e conformismo, entre contestação e colaboração, entre o moderno e o tradicional. Em suma, este estudo alertou para a importância do que é ambivalente, ambíguo e contraditório, de forma a ir além de um pensamento dicotômico e redutor.

A pesquisa pós-colonial que se realizou visou, assim, compreender e aceder às subjetividades silenciadas do Outro, expondo as várias e extremas violências perpetradas pelo agente colonizador, todavia, não deixando de considerar as simultaneidades de diferentes comportamentos, e as nuances das experiências coloniais de dominação e de resistência que tanto dizem acerca do lugar ativo e insurgente desses Outros. Tal significa, também, que as lógicas dos regimes coloniais derivam não só de agendas ideológicas e de planos previamente delineados, como também têm de dialogar com as vicissitudes dos contextos onde operam. Dessa

forma, esta pesquisa demonstrou não só a validade do quadro teórico-metodológico usado e proposto, como também permitiu constatar que a compreensão das relações de dominação e de resistência, e dos colonialismos, exigem uma abordagem etnográfica atenta aos imponderáveis dos quotidianos, abrindo outros caminhos possíveis para estudo.

Concluo, por fim, sinalizando três questões que emergiram durante a pesquisa e que, não tendo sido objeto de inquérito por não caberem nos objetivos traçados, não foram aqui respondidas, mas que podem servir a investigações futuras.

A primeira questão refere-se à comparação entre a invenção do “Folclore português” promovido no Estado Novo e a do “Folclore ultramarino” angolano, no mesmo período histórico. Recorrendo a fontes de arquivo e a memória oral, seria importante analisar em profundidade as relações que poderão ter existido entre os processos metropolitanos e os ultramarinos que instituíram as culturas populares portuguesas em Folclore. Em particular, explorar as conexões e diferenças a respeito dos processos de folclorização na metrópole e na colónia, quer ao nível das expressões culturais alvo de revalorização, quer ao nível de políticas estatais de controlo, quer das ações das populações folclorizadas. Porém, como esta pesquisa alertou, interessaria também situar essas relações no espaço das relações transatlânticas desenvolvidas entre Portugal, Angola e Brasil, procurando explorar com maior profundidade as ligações com a formação do “Folclore brasileiro”. A pesquisa procuraria desenvolver uma análise mais detalhada sobre as relações entre o Folclore Ultramarino de Angola, o Folclore desenvolvido pela Diamang na Lunda, e a etnomusicologia e antropologia portuguesas, indagando sobre as possíveis relações com o contexto político e cultural do Brasil.

A outra questão que ficou em aberto diz respeito aos consumos contemporâneos das coleções musicais de Folclore Angolano feitos pelas instâncias que as receberam ao longo da década de 1960 e 70. Seria útil investigar os discursos oficiais e as práticas museológicas desses organismos culturais e científicos. O objetivo seria averiguar as várias apropriações contemporâneas desse Folclore colonial, nomeadamente a existência, ou não, de políticas de exibição que reinterpretassem esses materiais sonoros, compreendendo os significados e o lugar que assumem no contexto atual. Também, poder-se-ia explorar, comparativamente, os modos como

estão, ou não, a ser alvo de intervenção e de ressignificação no contexto português e no contexto angolano.

A última questão consta da discussão dos legados e dos usos contemporâneos dessas coleções no leste angolano, averiguando até que ponto pode haver continuidades e descontinuidades com as lógicas coloniais do Folclore. Seria útil entender as formas como estão a ser usadas canções populares 'tradicionais' ou de 'folclore' atuais, quer por agendas culturais estatais, quer por músicos/as, rádios locais e cidadãos/ãs, desde a pós-independência até hoje. Por um lado, seria necessário compreender as ações de patrimonialização da cultura e da história de Angola, e investigar o lugar das ideias de 'tradição', de 'folclore', de 'modernidade' e das memórias coloniais nas políticas estatais e na formação de grupos musicais nas Lundas, interligando a dimensão nacional, cultural, política e étnica das identidades com as transformações que ocorreram no país. Por outro lado, perceber que relações poderão existir entre a produção musical das Lundas e a Endiama, a Empresa Nacional de Diamantes que sucedeu à Diamang.

Sendo um campo de pesquisa não explorado aqui em profundidade e aberto a estudos futuros, posso, contudo, concluir o seguinte a partir do que pude constatar em campo.

Situados num tempo pós-colonial e em diálogo com diferentes constrangimentos e propósitos, os mesmos dispositivos culturais (o Grupo de Dança Folclórica *Akishi & Cianda* apoiado pelo museu e pelo governo, a Praça 1º de Maio que corresponde ao espaço do ex-Terreiro de Folclore, e as coleções musicais) estão a ser apropriados para vários e diferentes fins, e expressam várias vozes e intenções. Por exemplo, o *Akishi & Cianda*, visto pelo governo provincial como um importante legado do esforço colonial da Diamang de preservar a cultura 'autêntica' angolana, se, no passado, representou a valorização da cultura do Império, hoje representa, apesar de noutros moldes, a valorização da cultura da Nação. O espaço do ex-Terreiro de Folclore serve para concertos de música eletrónica e tradicional, para diversos outros eventos culturais e para comícios políticos. As coleções musicais tanto inspiram grupos de música popular que pretendem preservar a "essência do povo", a língua *cokwe* e as especificidades da região Lunda-Cokwe, como dão origem a programas radiofónicos que celebraram as memórias do que foi o 'tempo do *cipale*'.

Hoje nas Lundas, através da música ‘tradicional’ e da língua *cokwe*, estão a ser reconhecidas e mobilizadas identidades (pessoais, coletivas, culturais) e etnicidades. Pode ser dito que os usos contemporâneos do património musical *cokwe* revelam, tal como ocorreu no tempo colonial, modos de empoderamento identitário de vários agentes, tanto em sentidos hegemónicos como contra-hegemónicos. Esse processo de recriação identitária faz-se, igualmente, pela ativação e recriação de narrativas do colonialismo para a memorização de um passado coletivo, e que podem ser úteis à reinterpretação do presente, visando alcançar, esperançosamente, um futuro melhor. É possível, assim, embora a investigação desta possibilidade esteja fora do âmbito deste estudo, que estas canções ‘do tempo do *cipale*’ das comunidades rurais *cokwe* possam ter participado, pela mão dos próprios angolanos, na construção de um conjunto de identidades – de carácter nacional, cultural, e/ou étnico – durante o colonialismo e após a independência do país.

Ouvir as canções *cokwe* que o Museu do Dundo gravou durante a década de 1950 é reviver um período concreto e específico, circunscrito num tempo e num espaço que já não existem mais. Se quisermos, trata-se de uma realidade hoje guardada nas memórias dos mais-velhos e, por isso, situada “no tempo da bisavó” como Rita Alicate, a jovem funcionária da casa onde fiquei alojada em Saurimo, entende. Ou seja, essas canções consistem numa prática particular e distintiva de um momento da história e cultura *cokwe*. Porém, ao mesmo tempo, esses repertórios musicais, apesar de serem evocados como produtos circunscritos no tempo colonial, bem delimitados, são hoje recriados tendo em conta outros contextos e outras experiências.

A perseverança que caracterizou a história colonial das Lundas pode ser um símbolo de determinação para o presente e de esperança para o futuro de Angola.



## **Anexos**



Nomeação de José Redinha<sup>582</sup>

MUANANGANA JOSE REDINHA KA DUMA TCHINHAMA  
TCHA NGAMBO TCHIVUNDA TCHA KOZI KAKINGA  
KAMUTETE NDUMBA TCHILOMBO.

*atansa  
João*

Yami nguli Muanangana Tchi-  
nhama Tcha Ngambo Tchivunda Tcha Kózi Ka-  
kinga Kamutete Ndumba Tchilombo. Yami ne-  
bele wanangana wa Tchifú'tchi ni wata wa  
Mutenji wa Ndundo, kuli José Redinha.

Muanangana José Redinha yav-  
zanga wata wa Mutenji. Amu haputuka  
mulimo wa Mutenji, yami kutala itanga  
yieni ipema tchiatiana, kulinga yema ipema,  
kupemera Tchifú'tchi ni kulinga Tchipema  
Tulchekúé, ngúó Tche namuehe wata wa  
Mutenji ni wanangana wa Tchifú'tchi.


Amu namuebele wata tuapu'e  
ni akveti, Loba Longiwe ná'fua, Loba

<sup>582</sup> Fonte: EPJR. Nomeação de José Redinha. Documento de março de 1959. © Herdeiros Legais de José Redinha, 2021

Taijate, Goba Muanama, Lobeta Tchimuté,  
 João Lázaro, Muanangana Mukakwahofua ka-  
 lunda, Trikotokoto, Hakapinga ni mulo, po  
 wami Tchihamba Muriandambo hafua.

Tchihamba Muriandambo mulo po  
 wami, mué namuehele, nguó yakeneneni ku-  
 luena ukamuelele kuli Muanangana Nakato-  
 lo, nguó ai hamuhingua wanangana  
 ni wata Mutenji wa Ndundo kuli Muan-  
 angana Tchinhama Tcha Nzambo Tchivun-  
 da Tcha Kóji Kotinga Kamutele Ndum-  
 ba Tchilombo. Nguó ai hafua Muananga-  
 na wa Tutchokué ni wata wa Mutenji  
 wa Ndundo, mesenu vumbi inumutehina.

Amu Muanangana José Redinha  
 hafua kubena, nguó mué Teandjie kubu-  
 lia tamué ituli Salakeeba ni lia kulua-  
 ma. Mutsanda Tchimbua, Tchindalo, ka-


 Kolumuna ni mukamba, utumuhinguisa yina  
 lia kapuma, nguo yiena kapuma Tchinha-  
 ma Tcha Ngambo Tchiwunda Tcha kaji ka-  
 kinga kamutete Ndumba Tchilombo.

Atwandji apueho, mapue ni ma-  
 lunza, mume tuamuhinguitchie wananga-  
 na. Mba apua kuno kulutue tuzi  
 tchimboli musue uli kumutenji apue' ni  
 vumbi kuli Muanangana José Redinha ha-  
 tuisa Lumva kuli tutehokue, kalinga tchipema,  
 tchipue yene kiko musene vumbi linene  
 mume tuamuhinguisa wata ni tuamua  
 Tchifutehi ni Hguji. Hguji ngunaka-  
 muha, Nhefu, Muvungue, Dilolo, kam suaka-  
 la ni Mkoloji, ana a Luachimu. Muanan-  
 gana José Redinha, kalinga tchipema tchiangu  
 Tchifutehi; te kutahafinda, hatchiwabisa kuli  
 Muanangana José Redinha. Muanangana José

Redinha Muata wa Mutenji wa Ndundo tchi-  
pema atulinga. Kuaha, mvoyo wenu. Namshio-  
giza wata makakueji ko Jovino Katchilimo Tcha 1938

Mwanangana Sacavela Tchirunda  
Tcha Kóji.

Ndundo, 4 de Março de 1959

Mukanda au yami mu buweni  
naufunda mu jiza leni

yami  
Julio Afonso

Tive conhecimento do texto na época. Testemunhei a assinatura de Echa.

António Alala

Declaro ter conhecido o sobra mencionado e as declarações  
de José Henrique Santos David

~~António Paula Valdez~~  
"José Henrique Santos David" e que assinou  
em 18 de março de 1959



O SENHOR JOSÉ REDINHA "CAPUMA TCHINHAMA TCHA  
 NGAMBO TCHIVUNDA TCHA KÓJI KAKINGA KAMUTETE  
 HDUMBA TCHILOMBO"

Eu sou sóa "Tchinhamá Tcha  
 Ngambo Tchivunda, Tcha Kóji Katinga Kamutete  
 Hdumba Tchilombo. Fui eu que nomeei o Sr. José  
 Redinha para desempenhar as funções do Conserva-  
 dor do Museu do Dundo e chefe de todos  
 os quíoccos desta região. O Sr. José Redinha  
 gostou ser conservador do Museu e chefe  
 dos quíoccos da região.

Começando as suas funções,  
 fazia bem o seu serviço, fazendo bem os quíoc-  
 cos cada vez melhorava a nossa terra, fazia  
 coisas que nos contentava, tratava-nos muito bem  
 e fazia muitas ofertas aos quíoccos etc. Por isso fui  
 nomeado o Sr. José Redinha para desempenhar  
 as funções do Conservador do Museu e chefe  
 de todos os quíoccos da região. Quando nomeei  
 o Sr. José Redinha como Conservador do Museu  
 do Dundo, erámos eu e os colegas, Loba Lorgi-  
 me falecido, Loba Paifafé, Loba Muanama, Lo-  
 betá Trimutic, João Lathora, Loba Mucalva, Jua  
 Calunda, Tricótoaste, Macupinga e meu ajudan-  
 te Trihamba Muriandambo falecido.

O Trihamba Muriandambo meu ajuda-  
 nte, foi a acompanhar o Sr. José Redinha ao  
 Luena ao "Muanzana" Macólo, para dizer-lhe  
 que este Senber foi nomeado pelo Sr. Loba  
 Tchinhamá Tcha Ngambo Tchivunda Tcha Kóji

Kakinga Kamutete Ndumba Tchilombo, como chefe dos guicós e Conservador do Museu do Dundo. Já é o novo chefe e novo Conservador do novo Museu do Dundo. Tendem maior respeito para com ele porque foi nomeado como chefe dos guicós da região e Conservador do Museu do Dundo.

Quando regressou o Sr. José Redinha a Luena, tirámos pele de leão e de tigre, Trimbua, Trindala kakulupura e demer e nome de "Capuma". Que o Sr. José Redinha e seu nome é "Capuma Trinhama Tcha Ngambo Tchivonda Tcha Kóji Kakinga Kamutete Ndumba Tchilombo. Nesse dia, havia muita gente, mulheres e homens assistiram a nomeação do Sr. José Redinha. Agora, qualquer branco que está actualmente ao Museu, tenha maior respeito para com o Sr. José Redinha, "Capuma Trinhama Tcha Ngambo Tchivonda Tcha Kóji Kakinga Kamutete Ndumba Tchilombo".

O Sr. José Redinha "Capuma", fez-nos muito bem até presentemente. Depois de lhe nomear como chefe dos guicós e Conservador do Museu do Dundo, demer-lhe também a parte da nova região e rios. Os rios que lhe demer são: Nhefo, Muingue, Dilolo, Cambasala e Mucolozes, afluentes do Luachimo. O Sr. José Redinha "Capuma", perfeiçoou a nova região. Tendem maior respeito para com ele, porque já é chefe e Conservador do novo Museu. Fez-nos bem e que até agora continúa a fazer-nos bem.

O sr. Lore Redinha "Capuma", foi sua beta  
para ser nomeado Bem Conservador do Museu do Dundo.  
Aqui termino, esta nomeação foi  
feita em Janeiro de 1938.

Cumprimentos,

Lusa Lacavala Trivanda Tcha Koji

Dundo, 4 de Março de 1938

Este documento foi ditado pelo

Lusa Lacavala e eu sou o sobrinho  
assino

Julio Louro

## Fontes

### Fontes Orais

Soba **Agostinho Cihiluka Mualuphephe** (ACM). Bairro Sakhombe, Saurimo: 21/08/2014

**Alberto Rosa** (AR). Dundo: 27/08/2014

**Alberto Santos** (AS). Lisboa: 15/03/2014. Coimbra: 28/02/2015, 15/08/2017

**Alex Kasoma** (AK). Saurimo: 19/08/2014

Padre **Américo** (PA). Coimbra: 01/08/2016

**Ana Clara Guerra Marques** (ACGM). Coimbra: 12/11/2015

**André Itumbo** (AI). Dundo: 28/08/2014

Soba **André Sozinho** (AS). Bairro Mwangeji, Saurimo: 21/08/2014

**António Cilongeno** (AC). Muriége: 15/08/2014

**António Luciano** (AL). Muriége: 15/08/2014

**António Mafuta** (AM). Saurimo: 12/08/2014

Soba **António Sango** (AS). Bairro Mwangeji, Saurimo: 21/08/2014

**Armando Mutambi** (AM). Saurimo: 24/08/2014

**Avelino Santos** (AS). Saurimo: 25/08/2014

**Bernardo Mwacisenge** (BM). Dundo: 27/08/2014

**Bernardo Reis** (BR). Braga: 12/04/2016

**Catele Jeremias** (CJ). Lisboa: 28/02/2015 (via *Facebook*), 12/03/2015, 14/03/2015,



13/04/2015, 15/04/2015, 14/07/2015, 02/07/2016, 11/07/2016.

Soba **Celeste Natália Gomes** (CNG). Bairro Sakhombe, Saurimo: 22/08/2014

**Crispim** (C). Dundo: 28/08/2014

**Domingas Mussenga** (DM). Saurimo: 23/08/2014

**Domingos Cutwnga** (DC). Saurimo: 17/08/2014, 24/08/2014, 01/09/2014

Soba **Domingos Liange Sawlimbo** (DLS). Bairro Mwangeji, Saurimo: 21/08/2014

**Fonseca e Sousa** (FS). Dundo: 27/08/2014

**Georgina Mulemule** (GM). Saurimo: 23/08/2014

**Joaquina** (J): Dundo: 28/08/2014

**João de Deus** (JD). Dundo: 27/08/2014

**João Manassa** (JM). Saurimo: 13/08/2014

**José Domingos Mutambi** (JDM). Saurimo: 07/08/2014

**José Santos Sousa** (JSS). Inglaterra (Entrevista via *Skype*): 25/03/2014

**Julião Mário Txinhama** (JMT). Muriége: 15/08/2014

**Lucas Kasoma** (LK). Saurimo: 19/08/2014

**Luís Baeta** (LB). Muriége: 15/08/2014

**Manuel Laranjeira Areia** (MLA). Coimbra: 27/03/2015, 23/04/2015, 28/05/2015

**Manuel Mussumari** (MM). Lucapa: 10/08/2014

**Sekulu Maria Quinta (Cateta)** (MQ). Saurimo: 22/08/2014

**Mateus Chela Meta** (MCM). Dundo: 28/08/2014

**Mateus Segunda Chicumba** (MSC). Lisboa: 13/03/2015, 14/03/2015, 14/04/2015, 15/04/2015, 13/07/2015

**Mwaliangeno** (M). Dundo: 28/08/2014

**Neto Bernardo** (NB). Saurimo: 14/08/2014

**Pedro Redinha** (PR). Coimbra: 15/08/2017

**Rui Neves (RN).** Lisboa: 19/07/2014

**Sucali Malumba (SM).** Dundo: 28/08/2014

**Xavito Mwana Kakolo (XMK).** Saurimo: 30/08/2014

## **Fontes não publicadas**

### **Ministério dos Negócios Estrangeiros/Arquivo Histórico Diplomático**

**Ofício 0257/05182:** 14/06/1965 e 25/06/1965, “Informação Confidencial”, 06/07/1965; **Ofício 0257/04494:** 03/06/1969 e 19/06/1969.

### **Universidade de Coimbra, Arquivo Diamang**

#### **Arquivo Documental dos Serviços Culturais, Museu do Dundo:**

**Relatórios Anuais do Museu do Dundo (RAMD):** anos 1943 a 1974

**Relatórios Mensais do Museu do Dundo (RMMD):** anos 1944 a 1947; 1951 a 1956; 1958; 1960; 1962 a 1964; 1966 a 1967; 1970; 1973 a 1975

**Memorando do Museu do Dundo (MMD):** Vol. I, Vol. II

**Dossiers José Osório Oliveira (JOO):** Vol. II (Trabalhos I, 1952-1956) e Vol. III (Trabalhos III, 1952-1966)

#### **Missão de Recolha de Folclore Musical (MRFM)**

**1º - 7º Relatórios:** anos 1950 – 1963

**Relatório de Folclore Musical. Rectificação e Estudo (RFM RE):** 1R 1954, 3R 1957 Vol. I, Vol. II, Vol. III; 4R 1963

**Folclore Musical da Lunda, Notas da Missão (FML NM):** Vol. I (1950-1959) Vol. II, Vol. III

**Relatórios da Grande Festa Anual Indígena (GFAI):** anos 1951 e 1960

**Pasta 84J.5:** Museu do Dundo, Investigações científicas. Recolha e estudo do folclore musical, 1º Missão: Dr. Artur Álvaro dos Santos, Maio a Dezembro de 1949, de 10-03-49 a 23-06-54.

**Pasta 84J.5a:** Museu do Dundo, Investigações científicas. Recolha e estudo do folclore musical, 2ª Missão: Pinho Silva e Carlos Paiva, 1º e 2º períodos de trabalhos, de Maio de 1950 a Julho de 1952

**Pasta 84J.5b:** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, 2ª Missão, Pinho Silva, 4º período de trabalhos, de Março de 1953 a Junho de 1956

**Pasta 85J.5c:** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, 2ª Missão- Pinho Silva. 5º período de trabalhos: Janeiro de 1957 a [Dezembro de 1968]

**Pasta 85J.5d (1ª):** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, (Diversos), de 14/2/50 a 30/6/54

**Pasta 84J.5d (2ª):** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, (Diversos), de 01/02/54 a [1965]. Dossier de gabinete

**Pasta 84J.5f (1ª):** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, (Propaganda), de 01/02/53 a 31/12/66

**Pasta 84J.5f (2ª):** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, (Propaganda), de 01/01/67 a 04/09/69 (2º). Dossier de gabinete

**Pasta 84J.5g (1ª):** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical. (Propaganda) (Folclore musical da região do Lóvua) de 06/01/1961 a 30/06/1963

**Pasta 84J.5g (2ª):** Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical. (Propaganda) (Folclore musical da região do Lóvua) de 01/07/1963 a [10/09/1969]

**Pasta 84J.5h (1º):** Museu do Dundo, Investigações Científicas, (Recolha e estudo do folclore musical: Relações com diversos Institutos da especialidade), de 15/06/50 a 10/11/69

**Pasta “Diversos” (s/d)**

**Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais, Secção de Etnografia do Museu do Dundo:**

Caixa nº 4, “Exterior e Salas”. Fotografia nº 7599, s/d

Caixa nº 4, “Exterior e Salas”. Fotografia nº 18718, ano 1959

Caixa nº 8, “Folclore do Museu”. Fotografia nº 13734, ano 1949

Caixa nº 8, “Folclore do Museu”. Fotografia nº 13723, ano 1952

Caixa nº 8, “Folclore do Museu”. Fotografia nº 13729, ano 1952

Caixa nº 9, “Visitas”. Fotografia nº 19429; ano 1953

Caixa nº 9, “Visitas”. Fotografia nº 19430, ano 1953

Caixa nº 9, “Visitas”. Fotografia nº 14761, ano 1954

Caixa nº 9, “Visitas”. Fotografia nº 14799, ano 1954

Caixa nº 9, “Visitas”. Fotografia nº 19278, ano 1959

**Arquivo Fotográfico dos Serviços Culturais, Missão de Recolha e Folclore Musical do Museu do Dundo:**

Caixa nº 1. Fotografia nº 9421\_1r, ano 1950

Caixa nº 1, Fotografia nº 9423\_1r, ano 1950

Caixa nº 2, Fotografia nº 9652\_2r, ano 1950

Caixa nº 3, II. Fotografia nº 11927\_3r, ano 1951-1952

Caixa nº 3, III. Fotografia nº 12001\_3r, anos 1951-1952

Caixa nº 4. Fotografia nº 12841\_4r, ano 1953

Caixa nº 5, Fotografia nº 15011\_5r, ano 1954

Caixa nº5, Fotografia nº 15045\_5r, 1954

Caixa nº6. Fotografia nº 15543\_6r, ano 1955

Caixa nº6. Fotografia nº 15567\_6r, ano 1955

**Arquivo Sonoro dos Serviços Culturais, Museu do Dundo:**

**Discos:**

Coleção QUI-2, disco n° 358, faixa n° 2  
Coleção QUI-20, disco n° 367, faixa n° 2  
Coleção QUI-23, disco n° 369, faixa n° 1  
Coleção QUI-143, face inteira do disco n° 519  
Coleção QUI-146, face inteira do disco n° 610

**Fitas Magnéticas:**

Coleção QUI-185, fita magnética n° 1, disco n° 633, faixa n° 2  
Coleção QUI-186, fita magnética n° 1, disco n.° 634, faixa n°1  
Coleção QUI-338, fita magnética n° 5, disco n° 710, faixa n°2  
Coleção QUI-354, fita magnética n° 6, disco n° 718, faixa n°1  
Coleção QUI-401, fita magnética n° 7, disco n° 742, faixa n° 1

**Arquivo Documental dos Serviços de Mão de Obra Indígena (MOI):**

Pasta 86B, 6a, 1º, Recrutamento

**Arquivo Documental da Direção do Serviço de Representação/Secção de Informações e Diligências (SID):**

cx. 15, DSR, Relatórios Mensais da Secção Especial, 1º Vol., 26/08/1936-04/12/1945  
cx. 15, DSR, Informações Diversas. Pasta 1ª, 4/11/41 – 31/12/45  
cx. 15, SID, Relatórios Mensais e Anuais, 2º Vol., 07/1959-03/1963  
cx. 15, SID, Relatórios Mensais e Anuais, 3º Vol., 04/1963-1969  
cx. 32, DGL, Correspondência Sede-Dundo, 1929-1966  
cx. 32, DSR, Relatórios Mensais da Secção Especial, 2º Vol., 1/1/46-30/4/54

**Museu Nogueira da Silva, Universidade do Minho**

**Arquivo Diamang/Fototeca do Museu Nogueira da Silva/UM:**

Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 4482, RTA, 1935

Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 7395, RTA, 1947  
Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 8138, RTA, 1948  
Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 9137, RTA, 1949  
Pasta Assistência ao Indígena 15-C, Fotografia n° 9145, RTA, 1949  
Pasta Assistência ao Indígena 17, Fotografia n° 10935, RTA, 1951  
Pasta Assistência Social 18, Fotografia n° 14569, RTA, 1954  
Pasta Trabalhos Mineiros I-A, Fotografia n° 20433, RTM, março de 1961

### **Espólio Pessoal de José Redinha**

Fotografia nomeação de José Redinha, janeiro de 1938, Dundo.  
Fotografia José Redinha, 1958, Dundo.  
Documentação escrita e anexos da nomeação de José Redinha, março de 1959.

### **Documentação de arquivo acedida via plataformas digitais**

#### **Câmara Municipal do Porto | Arquivo Histórico:**

Fotografia da sessão “Folclore Musical de Lóvua”, 1966. Acesso via o catálogo online do *Arquivo Municipal do Porto*. [25 janeiro 2016]

#### **Universidade de Aveiro | Fundação Portugal-África:**

Capas das publicações do Folclore do Lóvua e de Camissombo, 1961 e 1967. Acesso via o *Portal Memórias de África e do Oriente*. [21 junho 2013]

### **Fontes Publicadas**

#### **Universidade de Coimbra, Arquivo Diamang**

##### **Arquivo Audiovisual dos Serviços Culturais, Museu do Dundo:**

*A Terra Rica*, 1973, VHS, 30 m  
*O Romance do Luachimo. Lunda, Terra de Diamantes*, 1969, VHS, 163m

##### **Arquivo Documental dos Serviços Culturais, Museu do Dundo:**

Catálogo da Exposição *Missão Folclórica do Prof. Artur Santos à Lunda e Alto Zambeze*

– *alguns documentos fotográficos da Missão, Lisboa, 1951*

**Catálogo da Exposição de Fotografias relativas ao Folclore Musical Angolano (Região do Alto-Zambeze), Rio de Janeiro, 1952**

### **Periódicos:**

*A Província de Angola*, 19/08/1952, 09/05/1954, 05/07/1954

*A Semana*, 30/06/1951

*ABC-Diário de Angola*, 07/06/1963

*Diário da Manhã*, 24/06/1951

*Diário de Luanda*, 30/08/1952; 09/05/1957

*Diário de Notícias*, 09/05/1955, 15/05/1962

*Diário Popular*, 22/06/1951, 24/06/1951, 22/09/1955

*Jornal do Comércio*, 22/06/1951, 29/06/1951, 24/05/1954, 02/06/1962

*Letras e Artes*, 08/07/1951

*O Comércio*, 22/04/1954

*O Século Ilustrado*, 30/07/1955

*O Século*, 22/06/1951, 22/02/1954, 28/02/1954, 02/02/1961

*Semanário Notícias de Portugal*, 5/09/1953

### **Legislação**

Acto Colonial de 1930. Decreto de Lei nº 18.570 de 8 de julho de 1930. Diário do Governo nº 156, Série I, pp. 1307-1332. Ministério das Colónias. Lisboa. <<http://dre.pt/pdfgratis/1930/07/15600.pdf>> [5 de janeiro de 2012]

Portaria n.º 18357. Diário do Governo n.º 71 de 27 de março de 1961, Série I, pp. 331-332. Ministério do Ultramar – Gabinete do Ministro, Lisboa. <<https://dre.pt/application/file/a/559363>> [22 de março de 2017]

### **Outra documentação**

CITA - *Centro de Informação e Turismo de Angola*, fascículo Outubro-Novembro, 1960. Luanda: CITA

Programa do Fenacult – Festival Nacional de Cultura de Angola (30 de agosto a 20 de setembro de 2014). Luanda: Ministério da Cultura.

## Referências Bibliográficas

Abdala Junior, Benjamim (2002) “António Jacinto, José Craveirinha, Solano Trindade – O Sonho (Diurno) de uma Poética Popular” *Via Atlântica*. 5, out., 30-39.

Abranches, Henrique (1980) *Reflexões sobre Cultura Nacional*. Lisboa: Edições 70.

Abbonizio, Isabella (2010) *Musica e colonialismo nell'Italia fascista (1922–1943)*. Tese de doutoramento. Roma: Rome Tor Vergata University.

\_\_\_\_ (2011) “Etnografia musicale e colonialismo italiano: contributi sul folclore dei territori d’oltremare dall’epoca liberale al fascismo” *Ethnorema*. 7, 27-42.

Acciaiuoli, Margarida (1998) *Exposições do Estado Novo (1934-1940)*. Lisboa: Livros Horizonte.

Adas, Michael (1999) “The Machine as Civilizer” in Conklin, Alice L.; Fletcher, Ian C. (eds.) *European Imperialism, 1830-1930*. USA: Houghton Mifflin Company, 67-74.

Agawu, Kofi (2003a) “The invention of «African Rhythm»” in *Representing African Music. Postcolonial notes, Queries, Positions*. London: Routledge, 55-70.

\_\_\_\_ (2003b) *Representing African Music. Postcolonial notes, Queries, Positions*. London: Routledge.

Alencastro, Mathias (2018) “Política dos diamantes em Angola durante a primeira era colonial: as relações entre o Estado e a Diamang, 1917-1961” *Afro-Ásia*. 57, 81-102.

Alexandre, Valentim (1995) “A África no imaginário político português (séculos XIX-XX)” *Penélope*. 15, 39-52.

\_\_\_\_ (2000) “O Império Africano (séculos XIX-XX) – As linhas gerais” in Alexandre, Valentim (org.) *O Império Africano. Séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 11-28.

\_\_\_\_ (2004) “O império português (1825-1890): ideologia e economia” *Análise Social*. XXXVIII (169), 959-979.

Allman, Jean (ed.) (2004) *Fashioning Africa: Power and Politics of Dress*. Bloomington: Indiana University Press.



Almeida, Miguel Vale de (2000) “Tristes Trópicos: raízes e ramificações dos discursos luso-tropicalistas” in *Um Mar da Cor da Terra: Raça, Cultura e Política da Identidade*. Oeiras: Celta Editora.

\_\_\_\_ (2002) “O Atlântico Pardo. Antropologia, pós-colonialismo e o caso «lusófono»” in Bastos, Cristiana; Almeida, Miguel Vale de; Feldman-Bianco, B. (org.) *Trânsitos Coloniais: Diálogos Críticos Luso-Brasileiros*. Lisboa: ICS, Imprensa de Ciências Sociais, 23-37.

\_\_\_\_ (2008) “Anthropology and Ethnography of the Portuguese-speaking Empire” in Poddar, Poddar; Patke, Rajeev; Jensen, Lars (eds.) *A Historical Companion to Post-colonial Literature. Continental Europe and its Empires*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 435-439.

Alves, Amanda P. (2013) “Angola: musicalidade, política e anticolonialismo (1950-1980)” *Revista Tempo e Argumento*. 5(10) jul. / dez., 373-396.

\_\_\_\_ (2016) “Oh, muxima! A formação da música popular urbana de angola e o grupo “n’gola ritmos” (1940-1950)” *Revista TEL. Tempo, Espaço e Linguagem*. V. 7 (2), jul. / dez., 193-218.

Alves, Vera M. (2007) «Camponeses Estetas» no Estado Novo: Arte Popular e Nação na Política Folclorista do Secretariado da Propaganda Nacional. Tese de Doutoramento. Lisboa: Departamento de Antropologia, ISCTE-IUL.

Åkesson, Lisa (2016) “Narrating São Tomé: Cape Verdean memories of contract labour in the Portuguese empire” *Etnográfica*, vol. 20 (1), 57-76.

Appiah, Kwame Anthony (1997) [1992] *Na casa de meu pai. A África na filosofia da cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto.

Anderson-Burnett, Linda (2014) “An Eighteenth-Century Ecology of Knowledge” *Culture Unbound*. 6, 1275–1297.

Appadurai, Arjun (ed.) (1986) *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.

Areia, Manuel Laranjeira R. de (1974) “La securité sociale dans les institutions

traditionnelles de l'Afrique Centrale et l'introduction des syndicats" *Revue de l'Institut de Sociologie*. 1, 149-164.

\_\_\_\_ (1985) *Les Symboles divinatoires: analyse socio-culturelle d'une technique de divination des Cokwe de l'Angola*. Coimbra: Universidade de Coimbra, Instituto de Antropologia

Arom, Simha (1976) "The Use of Play-Back Techniques in the Study of Oral Polyphonies." *Ethnomusicology*. XX/3, 483-519.

Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen (eds.) (2007) [2000] *Post-colonial Studies: The Key Concepts. Second edition*. London: Routledge.

Ball, Jeremy (2005) "Colonial Labor in Twentieth-Century Angola" *History Compass*. 3 AF 168, 1-9.

\_\_\_\_ (2006) "«I escaped in a coffin». Remembering Angolan Forced Labor from the 1940s", *Cadernos de Estudos Africanos* [Online]. 9/10, 61-75. [acesso versão eletrónica: 1-12] <<http://cea.revues.org/1214>> [7 de outubro de 2017]

\_\_\_\_ (2015) *Angola's Colossal Lie: Forced Labor on a Sugar Plantation, 1913-1977*. Leiden: Brill

Barata, Denise (2012) "Permanências e deslocamentos das tradições musicais africanas na cidade do Rio de Janeiro" in *Anais: Painéis, Comunicações e Pôsteres do XXII Congresso da ANPPOM, "Produção de conhecimento na área de música"*, João Pessoa (PB), 27 a 31 de agosto, 1793-1798.

Barbeitos, Arlindo (1997) "Une perspective angolaise sur le lusotropicalisme" *Lusotopie*. 4, 309-326.

Barber, Karin (ed.) (1997) *Readings in African Popular Culture*. Oxford: James Currey.

Barbosa, Adriano C. (1984) *Folclore Angolano. Quinhentos Provérbios Quiocos – texto bilingue*. Santo Tirso, Mosteiro de Singeverga: Edições Ora & Labora.

\_\_\_\_ (1989) *Dicionário Cokwe-Português*. Coimbra: Instituto de Antropologia, Universidade de Coimbra.

\_\_\_\_ (1990) *Angola. Imagens e Mensagens – Contos Tradicionais*. Santo Tirso, Mosteiro de Singeverga: Edições Ora & Labora.

\_\_\_\_ (2011) *Dicionário Português-Cokwe*. Luanda: Gestgráfica, SA.

\_\_\_\_ (2012) *Noções básicas de gramática Cokwe*. Lwena: Edição da Diocese de Lwena.

Bastin, Marie-Louise (1992) “Musical Instruments, Songs and Dances of the Chokwe (Dundo Region, Lunda district, Angola)” *African Music*. 7 (2), 23-44.

\_\_\_\_ (2010) [1961] *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. 1 e Vol. 2. Coimbra: MAUC e Museu do Dundo.

Bevilacqua, Juliana R. (2016) *De caçadores a caça: sobas, Diamang e o Museu do Dundo*. Tese de doutoramento. São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de História.

Bender, Gerald J. (1978) *Angola under the Portuguese: the myth and the reality*. Berkeley: University of California Press.

Bender, Wolfgang (1991) *Sweet Mother. Modern African Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Bendix, Regina (1992) “Diverging paths in the scientific search for authenticity”, *Journal of Folklore Research*. 29(2), Maio-Agosto, 103-132.

\_\_\_\_ (1997) *In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Bhabha, Homi (1990) “The third space. Interview with Homi Bhabha” in Rutherford, Jonathan (ed) *Identity, community, culture, difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 207-221.

\_\_\_\_ (2007a) [1994] “A Outra Questão. O estereótipo, a discriminação e o discurso do colonialismo” in *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 105-128.

\_\_\_\_ (2007b) [1994] “Signos tidos como Milagres. Questões de ambivalência e autoridade sob uma árvore nas proximidades de Delhi, em maio de 1871” in *O Local*

*da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 150-176.

Bhambra, Gurinder K. (2014) "Postcolonial and decolonial dialogues" *Postcolonial Studies*. 14(2), 115-121.

Bittencourt, Marcelo (1999) *Dos jornais às armas. Trajectórias da contestação angolana*. Lisboa: Vega.

\_\_\_\_ (2008) *Estamos Juntos! O MPLA e a luta anti-colonial (1961-1974)*. Luanda: Kilom-belombe, 2v.

Blacking, John, 1995 [1969] "Expressing Human Experience through Music" in Byron, Reginald (ed.) *Music, Culture, and Experience. Selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press, 31-53.

Borba, Tomás; Lopes-Graça, Fernando (1996) [1954] *Dicionário de Música*. Porto: Mário Figueirinhas Editor.

Born, Georgina; Hesmondhalgh, David (2000) "On Difference, Representation, and Appropriation in Music" in Born, Georgina; Hesmondhalgh, David (ed.) *Western Music and Its Others. Difference Representation and Appropriation in Music*. EUA: University of California Press, 1-58.

Bruner, Edward M. (1986) "Experience and its Expressions" in Bruner, Edward M.; Turner, Victor (eds.) *The Anthropology of Experience*. Chicago: Illinois University Press, 3-30

Brydon, Diana; Forsgren, Peter; Fur, Gunlög (eds.) (2014) "Culture Bound and Unbound: Concurrent Voices and Claims in Postcolonial Places" *Culture Unbound*. 6, 1253-1257.

\_\_\_\_ (2017) *Concurrent Imaginaries, Postcolonial Worlds: Toward Revised Histories*. Amsterdam: Brill/Rodopi

Botelho, André (2013) "A viagem de Mário de Andrade à Amazônia: entre raízes e rotas" *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. 57, 15-50.

Cahen, Michel (2012) "'Indigenato' before race? Some proposals on Portuguese

forced labour law in Mozambique and the African Empire (1926-1962)" in Bethencourt, Francisco; Pearce, Adrian (eds.) *Racism and ethnic relations in the Portuguese-speaking world*. Proceedings of the British Academy. Oxford: Oxford University Press, 149-171.

Cahen, Michel; Braga, Ruy (orgs.) (2018) "Preâmbulo Anticolonial, pós(-)colonial, decolonial: e depois?" in Cahen, Michel; Braga, Ruy (orgs.) *Para além do pós(-)colonial*. São Paulo: Alameda Editorial, 31-73.

Calvão, Filipe (2017) "The Company Oracle: Corporate Security and Diviner-Detectives in Angola's Diamond Mines" *Comparative Studies in Society and History*. 59(3): 574-599.

Cantinho, Manuela (2005) *O Museu Etnográfico da Sociedade de Geografia de Lisboa: Modernidade, Colonialismo e Alteridade*. Lisboa: FCG/FCT.

Campbell, Patricia S. (2003) "Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture" *Research Studies in Music Education*. 21, 16-30.

Capela, José (1977) *O imposto de palhota e a introdução do modo de produção capitalista nas colónias*. Porto: Afrontamento.

Carbonell, Ovidio (2008) [1996] "O espaço exótico da tradução cultural" in Duarte, João Ferreira (org.) *A cultura entre tradução e etnografia*. Lisboa: Nova Vega, 59-77.

Carvalho, João Soeiro de (1999) "Makwayela: choral performance and nation building in Mozambique" *Horizontes Antropológicos*. 11, 145-182.

Carvalho, Mário V. de (2012) "Buscar a identidade na alteridade: Lopes-Graça e o conceito de 'povo' na música tradicional" *Nova Síntese*. 7. Lisboa, Edições Colibri, 157-166.

Castelo, Cláudia (1999) *O Modo Português de Estar no Mundo. O Luso-Tropicalismo e a Ideologia Colonial Portuguesa (1933-1961)*. Porto: Edições Afrontamento.

\_\_\_\_ (2012) "Investigação científica e política colonial portuguesa: evolução e articulações, 1936-1974" *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*. 19 (2), abr-jun, 391-408.

Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (2003) "Folclorização em

Portugal: uma perspectiva" in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (orgs.) *Voices do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 1-21.

Ceyssens, Rik (1975) "Mutumbula, mythe de l'opprimé" *Culture et développement*. 7(34), 483- 550.

Césaire, Aimé (1972) [1955] *Discourse on Colonialism*. New York and London: Monthly Review Press

Chambers, Iain (2001) [1996] "Signs of silence, lines of listening" in Chambers, Iain; Curti, Lidia (eds.) *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 47-62.

Chatterjee, Partha (2000) "The Nation and its Peasants" in Chaturvedi, Vinayak (ed.) *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. Londres: Verso, 8-23.

Chicumba, Mateus Segunda (2012) *A Formação de Professores de Português, língua segunda (pl2) em Angola: o caso da Universidade Katyavala Bwila/Benguela*. Dissertação de Mestrado em Língua e Cultura Portuguesa (Língua Estrangeira/Língua Segunda). Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de Língua e Cultura Portuguesa.

Chomsky, Noam (2002) [1991] "A manipulação dos media" in *A manipulação dos media. Os efeitos extraordinários da propaganda*. Lisboa: Editorial Inquérito, 9-72.

Clément, Anne (2010) "Rethinking "Peasant Consciousness" in Colonial Egypt: An Exploration of the Performance of Folksongs by Upper Egyptian Agricultural Workers on the Archaeological Excavation Sites of Karnak and Dendera at the Turn of the Twentieth Century (1885-1914)" *History and Anthropology*. 21 (2), 73-100.

Cidra, Rui (2010) "REDINHA, José" in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (ed.) (2010) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Vol. IV, P-Z. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 1103-1105.

\_\_\_\_ (2011) *Música, Poder e Diáspora. Uma Etnografia e História entre Santiago, Cabo Verde e Portugal*. Tese de doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

\_\_\_\_ (2015) "Politics of Memory, Ethics of Survival: The Songs and Narratives of the Cape Verdean Diaspora in São Tomé" *Ethnomusicology Forum*. 24 (3), 304-328.

Clarence-Smith, W. G. (1979) "The Myth of Uneconomic Imperialism: The Portuguese in Angola, 1836-1926" *Journal of Southern African Studies*. 5 (2), 165-180.

\_\_\_\_ (1985) *The Third Portuguese Empire, 1825-1975: a study in economic imperialism*. Manchester: Manchester University Press.

Cleveland, Todd (2008) *Rock Solid: African laborers on the diamond mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917-1975*. Tese de doutoramento. Minnesota: University of Minnesota, ProQuest, LLC.

\_\_\_\_ (2010), "Minors in Name Only: Child Labourers on the Diamond Mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917-1975", *Journal of Family History*, 35 (2010), 91-110.

Clifford, James (1988) "On collecting art and culture" in *The Predicament of Culture: twentieth-century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 215-251.

Clifford, James; Marcus, George E. (eds.) (1986) *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*. California: University of California Press.

Cohen, Robin (1980) "Resistance and hidden forms of consciousness among African workers" *Review of African Political Economy*. Special Issue: *Consciousness & Class*, 19, 8-22.

Comaroff, Jean; Comaroff John (1987) "The madman and the migrant: work and labor in the historical consciousness of a South African People" *American Ethnologist*. 14(2), May, 191-209.

Coombes, Annie E. (1996) [1994] "The recalcitrant object: culture contact and question of hybridity" in Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret (eds.) *Colonial discourses/postcolonial theory*. Manchester: Manchester University Press, 89-114.

Cooper, Frederick; Stoler, Ann L. (1997) "Between metropole and colony" in Cooper, Frederick; Stoler, Ann L. (eds.) *Tensions of empire: colonial cultures in a*

*bourgeois world*. Berkeley: University of California Press, 1-56.

Cooper, Frederick (1995) [1992] “Colonizing Time: Work Rhythms and Labour Conflict in colonial Mombasa” in Dirks, Nicholas B. (ed.) *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 209-246.

Costa, Catarina Alves (2010) “DIAS, Margot Schmidt” in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (ed.) (2010) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Vol. II, C-L. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 378-380.

\_\_\_\_ (2016a) “Margot Dias: o trabalho de organização, contextualização e sonorização do arquivo” in Baptista, Tiago (org.), *Margot Dias, Filmes Etnográficos 1958-1961*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema IP e DGPC/Museu Nacional de Etnologia, publicação anexa a DVD registo 993/2016, 11-18.

\_\_\_\_ (2016b) “Guia de filmes” in Baptista, Tiago (org.), *Margot Dias, Filmes Etnográficos 1958-1961*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema IP e DGPC/Museu Nacional de Etnologia, publicação anexa a DVD registo 993/2016, 21-43.

Cruz, Cristina Brito da (2001) *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

\_\_\_\_ (2010) “SANTOS, Correia de Sousa, Artur Álvaro dos” in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (ed.) (2010) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Vol. III, L-P. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 1165-1169.

Cruz, Elizabeth (2005) *O Estatuto do Indigenato – Angola. A Legalização da Discriminação na Colonização Portuguesa*. Luanda: Edições Chá de Caxinde.

DeNora, Tia (2000) *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Dias, Jill R. (2000) “Relações portuguesas com as sociedades africanas em Angola no século XIX” in Alexandre, Valentim (ed.) *O Império Africano. Séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 69-94.

Dias, Jorge (1964) *Os Macondes de Moçambique. Aspectos históricos e económicos*. Vol.



I. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Dias, Jorge; Dias, Margot (1964) *Os Macondes de Moçambique. Cultura material*. Vol.

II. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

\_\_\_\_ (1970) *Os Macondes de Moçambique. Vida social e ritual*. Vol. III. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Dias, Margot (1986) *Instrumentos Musicais de Moçambique*. Lisboa: Instituto de Investigação Científica e Tropical.

Dias, Michael (2016) “*Ser original: é ser verdadeiro e sincero*”: *Belo Marques e a Música Negra*. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia. Lisboa. FCSH-UNL.

Dirks, Nicholas B. (1993) “Colonial Histories and Native Informants: biography of an archive” in Breckenbridge, Carol A.; van der Veer, Peter (eds.) *Orientalism and the Postcolonial Predicament*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 279–313.

\_\_\_\_ (1995) [1992] “Introduction: Colonialism and Culture” in Dirks, Nicholas B. (ed.) *Colonialism and Culture*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1-25.

\_\_\_\_ (1997) “The Policing of Tradition: Colonialism and Anthropology in Southern India” *Comparative Studies in Society and History*. 39 (1) (Jan.), 182-212.

Domingos, Nuno (2012) *Futebol e Colonialismo: Corpo e Cultura Popular em Moçambique*. Lisboa: Imprensa Ciências Sociais/ICS.

Domingos, Nuno; West, Harry G. (2016) “Imagens do passado: os filmes etnográficos de Margot Dias” in Baptista, Tiago (org.) *Margot Dias, Filmes Etnográficos 1958-1961*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa Museu do Cinema IP e DGPC/Museu Nacional de Etnologia, publicação anexa a DVD registo 993/2016, 43-48.

Douglas, Bronwen (2014) “Introduction: Indigenous Presence to the Science of Race” in *Science, Voyages and Encounters in Oceania, 1511-1850*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 3-35.

Ellis, Carolyn; Flaherty, Michael G. (1992) “An agenda for the interpretation of lived experience” in Ellis, Carolyn; Michael G. Flaherty (eds.), *Investigating Subjectivity*,

London: Sage Publications, 1-13.

Fabian, Johannes (1978) "Popular Culture in Africa: Findings and Conjectures. To the Memory of Placide Tempels (1906-1977)" *Africa: Journal of the International African Institute*. 48 (4), 315-334.

\_\_\_\_ (1998) *Moments of freedom: Anthropology and Popular Culture*. USA: University Press of Virginia.

\_\_\_\_ (2006) "The other revisited. Critical afterthoughts" *Anthropological Theory*. 6 (2), 139-152.

Fanon, Frantz (1963) [1961] *The wretched of the earth*. New York: Grove Press.

\_\_\_\_ (2008) [1975] *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA.

Félix, Pedro (2003) "O concurso 'A Aldeia mais Portuguesa de Portugal' (1938)" in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan; Branco, Jorge Freitas (org.) *Vozes do Povo: a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta Editora, 207-232.

Fernando, Manzambi Vuvu (2012) "A Visão do Mundo entre os povos do Leste de Angola: *Ulumbunwiso wa citanga ca kalunga*" in Guerra-Marques, Ana Clara (coord.) *Memória Viva da Cultura da Região Leste de Angola. Catálogo da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, 169-197.

\_\_\_\_ (2013) "Origem, Expansão e Fixação das populações Ruund, Cokwe e comunidades aparentadas" in Victorino, Samuel Carlos; Yoba, Carlos; Panzo, J. B.; et al (eds.) *A Rainha Lueji A'Nkonde e o Império Lunda. Actas da Conferência Internacional sobre a Rainha Lueji A'Nkonde*. Dundo: Lueji Editora, 34-45.

Figueiredo, João de Castro (2016) *Política, escravatura e feitiçaria em Angola (séculos XVIII e XIX)*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Finnegan, Ruth, 2012 [2003] "Music, Experience, and the Anthropology of Emotion" in Clayton, Martin et al (ed.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Nova Iorque: Routledge, 353-363.

Florêncio, Fernando (2011) "Pluralismo Jurídico e Estado Local em Angola: um olhar crítico a partir do estudo de caso do Bailundo" *Antropologia Portuguesa*. 28, 95-134.

Fonseca, António (1996) *Contribuição ao estudo da literatura oral angolana*. Luanda: INALD

Foucault, Michel (1980) "Truth and Power" in Gordon, Colin (ed.), *Power/Knowledge: selected interviews & other writings, 1972-1977*. Nova Iorque: Pantheon Books, 109-133.

Freyre, Gilberto (1954) [1953] *Aventura e Rotina. Sugestões de uma viagem à procura das constantes portuguesas de carácter e acção*. Lisboa: Edição Livros do Brasil

Fur, Gunlög (2015) "Concurrences". Comunicação apresentada na Conferência "Concurrences in Postcolonial research – Perspectives, Methodologies, Engagements", Kalmar, Suécia, 18 a 20 de agosto de 2015.

\_\_\_\_ (2017) "Concurrences as a Methodology for Discerning Concurrent Histories" in Brydon, Diana; Forsgren, Peter; Fur, Gunlög (eds.) *Concurrent Imaginaries, Post-colonial Worlds: Toward Revised Histories*. Amsterdam: Brill/Rodopi, 33-57.

Furtado, Teresa (2014) *O enredo prisional em Angola: soberanias duais na disciplina do corpo colonial*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Gibungula, Beghela P. (2010) *Vivre l'évangile de paix parmi les musulmans a l'est de la republique democratique du congo: une lecture missionale du sermon sur la montagne*. Tese de doutoramento. Pretoria: University of South Africa.

Gilroy, Paul (2001) [1993] *O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34.

Griffiths, Gareth (1996) "The myth of authenticity. Representation, discourse and social practice" in Tiffin, Chris; Lawson, Alan (eds.) *De-scribing Empire. Post-Colonialism and textuality*. Londres: Routledge, 70-85.

Grilo, Joaquim Monteiro (1954) *Canções de Escravos*. Separata Esmeraldo, nº2. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Guha, Ranajit (1997) "Introduction" in Guha, Ranajit (ed.) *A Subaltern Studies Reader, 1986-1995*. Minneapolis: University of Minnesota Press, ix-xxii.

Guerra-Marques, Ana Clara (2006) *Sobre os Akixi a Kuhangana entre os Tucokwe de Angola: a performance coreográfica das máscaras de dança Mwana Phwo e Cihongo*. Dissertação de mestrado em Performance Artística – Dança. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.

\_\_\_\_ (2012) "Entre a arte e educação: manifestações culturais na sociedade tradicional Cokwe" in Guerra-Marques, Ana Clara (coord.) *Memória Viva da Cultura da Região Leste de Angola. Catálogo da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, 129-155.

\_\_\_\_ (2017) *Máscaras cokwe. A linguagem coreográfica de Mwana Phwo e Cihongo*. Luanda: Editorial Kilombelombe, Limitada; Lisboa: Guerra & Paz.

Guerreiro, Manuel Viegas (1966) *Os Macondes de Moçambique. Sabedoria, língua, literatura e jogos*. Vol. IV. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

Hägerdal, Hans (ed.) (2011) "Introduction" in Hägerdal, Hans (ed.) *Tradition, Identity, and History-Making in Eastern Indonesia*. Växjö, Kalmar: Linnaeus University Press, 1-8.

Hall, Stuart (1997) "The spectacle of the 'Other'" in Hall, Stuart (ed.) *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, The Open University, Milton Keynes, 223-279.

\_\_\_\_ (2001) [1992] "The West and the Rest: Discourse and Power" in Hall, Stuart; Gieben, Bram (orgs.), *Formations of Modernity*. Cambridge: Polity, 275-320.

Hammond, R. J. (1966) *Portugal and Africa, 1815-1910: A Study in Uneconomic Imperialism*. Studies in Tropical Development. Food Research Institute. Stanford, California: Stanford University Press.

Handler, Richard (1986) "Authenticity" *Anthropology Today*. 2(1), 2-4.

Havik, Philip J. (2015) ““Taxing the Natives”: Fiscal Administration, Labour and Crop Cultivation in Portuguese Guinea (1900–1945)” in Havik, Philip J; Keese, Alexander; Santos, Maciel (eds.) *Administration and Taxation in Former Portuguese Africa: 1900-1945*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 167-227.

Havik, Philip J; Keese, Alexander; Santos, Maciel (eds.) (2015) *Administration and Taxation in Former Portuguese Africa: 1900-1945*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

Henriques, Isabel de Castro (1999) “A sociedade colonial em África. Ideologias, hierarquias, quotidianos” in Bethencourt, Francisco; Chaudhuri, Kirti (dir.), *História da Expansão Portuguesa. Vol. 5, Último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates, 215-274.

\_\_\_\_\_ (2003) “Território e Identidade. O desmantelamento da terra angolana e a construção de Angola colonial (c. 1872 – c. 1926)”, Sumário pormenorizado da lição de síntese (...). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

\_\_\_\_\_ (2004) “A (falsa) passagem do escravo a indígena” in *Os Pilares da Diferença. Relações Portugal-África Séculos XV-XX*. Lisboa: Centro de História da Universidade de Lisboa, 285-297.

Hesmondhalgh, David (2012) “Towards a political aesthetics of music” in Clayton, Martin, et al (ed.) *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. Nova Iorque: Routledge, 364-374 [capítulo publicado originalmente nesta edição]

Hobsbawm, Eric (2002) [1983] “Introducción: la invención de la tradición” in Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.) *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 7-22.

Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.) (2002) [1983] *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Editorial Crítica.

Hountondji, Paulin (2009) [2008] “Conhecimento de África, conhecimento de africanos: duas perspectivas sobre os estudos africanos” in Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (orgs), *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, pp. 119-131.

Hunt, Nancy Rose (2005) "Bicycles, birth certificates, and clysters: Colonial objects as reproductive debris in Mobutu's Zaire" in Binsbergen, Wim M.; geschiere, Peter L. (eds.) *Commodification: Things, Agency, and Identities (The Social Life of Things revisited)*. Série Ethnologie: Forschung und Wissenschaft, 8. Münster: LIT Verlag, 123-141.

\_\_\_\_ (2016) *A Nervous State: Violence, Remedies, and Reverie in Colonial Congo*. Durham e London: Duke University Press.

Isaacman, Allen (1992) "Coercion, Paternalism and the Labour Process: the Mozambican Cotton Regime 1938-61" *Journal of Southern African Studies*. Special Issue: *Political Violence in Southern Africa*. 18 (3), Sep.,487-526.

Ishemo, Shubi L. (1986) *Economy and Society of the Lower Zambezi Basin in Mozambique, ca. 1850 ca. 1914*. Tese de doutoramento. Manchester: University of Manchester.

\_\_\_\_ (1995), "Cultural Response to Forced Labour and Commodity Production in Portugal's African Colonies" *Social Identities*. 1 (1), February, 95-110. [acesso versão eletrónica, na base de dados Academic Search Elite: 1-10] <<http://eds.b.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=97&sid=6bec63f2%C2%AD589b%C2%AD425a%C2%AD8ebd%C2%AD86650ffc7a32%40sessionmgr110&hid=114&bdata=JnNpdGU9ZWRz%E2%80%A6>> [3 de setembro de 2015]

Jackson, Michael; Karp, Ivan (1990) "Introduction" in Jackson, Michael; Karp, Ivan (ed.) *Personhood and Agency: The Experience of Self and Other in African Cultures*. Uppsala Studies in Cultural Anthropology 14. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 15-30.

Janmart, et al (1961) *Folclore Musical de Angola. Volume I, Povo Quioco (Área do Lóvua)*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.

\_\_\_\_ (1967) *Folclore Musical de Angola. Volume II, Povo Quioco (Área do Camissombo)*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.

Jeremias, Catele C. (2015) *Estudo da toponímia do Município de Saurimo – Princípios para a harmonização da grafia*. Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Jerónimo, Miguel Bandeira (2010) *Livros Brancos, Almas Negras. A missão «civilizadora» do colonialismo português c. 1870-1930*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais / ICS.

Jerónimo, Miguel Bandeira; Monteiro, José Pedro (2012) “Das ‘dificuldades de levar os indígenas a trabalhar’: o ‘sistema’ de trabalho nativo no império colonial português”, in Jerónimo, Miguel Bandeira (orgs.) *O Império Colonial em Questão (Séculos XIX e XX)*. Lisboa: Edições 70, Coleção História & Sociedade, 159-196.

\_\_\_ (2015) “O Estado-Império português e o colonialismo tardio” in Almeida, Paula Cardoso (coord.) *Descolonização. A queda do Império*, vol.3. Vila do Conde: Verso da História, 4-35.

Jerónimo, Miguel Bandeira; Pinto, António Costa (2015) “A Modernizing Empire? Politics, Culture and Economy in Portuguese Late Colonialism” in Jerónimo, Miguel Bandeira; Pinto, António Costa (eds.) *The Ends of European Colonial Empires: Cases and Comparisons*. Basingstoke: Palgrave, 51-80.

Jones, Sian (2010) “Negotiating authentic objects and authentic selves. Beyond the Deconstruction of Authenticity” *Journal of Material Culture*. 15(2), 181-203.

Jordán, Manuel (ed.) (1998) *Chokwe!: Art and initiation among Chokwe and related peoples*. Munich: Prestel.

Kaplan, Martha (1990) “Meaning, agency and colonial history: Navosavakadua and the Tuka movement in Fiji”, *American Ethnologist*, 7 (1), 3-22.

Karlsen, Sidsel (2011) “Using musical agency as a lens: Researching music education from the angle of experience” *Research Studies in Music Education*. 33 (2), 107-121.

Keese, Alexander (2015) “Tax in Practice: Colonial Impact and Renegotiation on the Ground” in Havik, Philip J; Keese, Alexander; Santos, Maciel (eds.) *Administration and Taxation in Former Portuguese Africa: 1900-1945*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 82-97.

Klein, Melanie (2014) “Creating the Authentic? Art teaching in South Africa as transcultural phenomenon” *Culture Unbound*. 6, 1347-1365.

Kongolo, Antoine T. (2006) *Les paradigmes de l'autre. La présence belge dans les lettres congolaises. Modèles culturels et littéraires (1910-1956)*. Tese de doutoramento. Ville-neuve d'Ascq: Université Charles-de-Gaulle-de-Lille 3.

Kubik, Gerhard (1970a) *Natureza e Estrutura de Escalas Musicais Africanas*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

\_\_\_\_ (1970b) *Música Tradicional e Aculturada dos !kung' de Angola. Uma introdução ao instrumentário, estrutura e técnicas de execução da música !Kung', incidindo em especial nos factores psicológico-sociais da actual mudança na cultura dos povos Khoisan*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar.

\_\_\_\_ (2002) *Lamelofones do Museu Nacional de Etnologia*. Lisboa, Museu Nacional de Etnologia.

\_\_\_\_ (2010) [1994] *Theory of African Music*, I. Chicago: University of Chicago Press.

Kuschick, Mateus Berger (2015) "O semba angolano pré-independência (1961-1975): relações entre música e política" *Actas do Congresso Redes, Trânsitos e Resistência*. Florianópolis: Campus da Universidade Federal de Santa Catarina, 893-902.

Ladwig, Patrice, *et al* (2012) "Fieldwork between folders: fragments, traces, and the ruins of colonial archives" *Max Planck Institute for Social Anthropology Working Papers*. WP n. 141, 1-27.

Lago, Manoel Aranha Corrêa do (2017) "Tradições portuguesas na música de Heitor Villa-Lobos" in Goldberg, Luiz Guilherme; Pocebon, Ruthe Zoboli (eds.), *Estudos musicológicos Luso-brasileiros*. Pelotas: Editora da Universidade Federal de Pelotas. Ebook, s/p. <http://guaiaca.ufpel.edu.br:8080/handle/prefix/3490> [acedido a 15 de junho de 2018]

Lander, Edgardo (org.) (1993) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales: perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO.

Laranjeira, Pires (2008) "A poesia de Agostinho Neto como documento histórico. Premonição da liderança, projecto de libertação nacional e organização do movimento popular em 1945-1956" in Torgal, Luís Reis; Pimenta, Fernando Tavares; Sousa, Julião Soares (coord) *Comunidades Imaginadas. Nação e nacionalismos em África*.



Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 111-116.

Leal, João (2006) “O Império escondido: camponeses, construção da Nação e Império na antropologia portuguesa” in Sanches, Manuela Ribeiro (org.) *Portugal não é um país pequeno. Contar o “império” na pós-colonialidade*. Lisboa: Edições Cotovia Lda., 63-79.

Léonard, Yves (1999) “O Ultramar Português” in Bethencourt, Francisco; Chaudhuri, Kirti (dir.), *História da Expansão Portuguesa. Vol. 5, Último Império e Recentramento (1930-1998)*. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 31-50.

Likaka, Osumaka (2009) *Naming Colonialism: history and collective memory in the Congo, 1870–1960*. Madison WI: University of Wisconsin Press.

Lima, Mesquitela (1967) *Os Akixi (mascarados) do Nordeste de Angola*. Lisboa: Publicações Culturais do Museu do Dundo, Companhia de Diamantes de Angola, n° 70.

Lobley, Noel (2010) *The Social Biography of Ethnomusicological Field Recordings: Eliciting Responses to Hugh Tracey’s The Sound of Africa series*. Tese de doutoramento. Oxford: University of Oxford.

Lomba, Ania (1998) “Situating colonial and postcolonial studies” in *Colonialism, Postcolonialism*. Londres: Routledge, 1-19.

Lopes-Graça, Fernando (1973) *A Música Portuguesa e os seus problemas (III)*. Lisboa: Edições Cosmos.

Lubkemann, Stephen C. (2004) “Reduzir o colonialismo à sua real dimensão: a migração internacional entre os moçambicanos do Centro-Sul, 1990-1999” in Carvalho, Clara; Cabral, João Pina (orgs.), *A Persistência da História. Passado e contemporaneidade em África*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/ICS, 253-291.

Luna de Carvalho, Eduardo (1991) *Alguns animais do folclore quioco. Angola, Lunda*. Coimbra: Instituto de Antropologia / Centro de Estudos Africanos da Universidade de Coimbra

Lundqvist, Pia (2018) “A Contradictory Encounter: Swedish Missionaries and the Local Population in the Congo Free State” in Pemunta, Ngambouk Vitalis (org.)

*Concurrences in Postcolonial Research. Perspectives, Methodologies, and Engagements.* Stuttgart: ibidem-Verlag Press, 261-289.

Macedo, Jorge (2010) *A Dimensão africana da cultura angolana.* Luanda: INIC/Ministério da Cultura.

Machado, António B. de (1995) "Notícia sumária sobre a acção cultural da Companhia de Diamantes de Angola" in Areia, Manuel L. (org.) *Diamang. Estudo do Património Cultural da Ex-Companhia de Diamantes de Angola.* Coimbra: Museu de Antropologia da Universidade de Coimbra, 11-28.

Maldonado-Torres, Nelson (2008) "A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, Império e Colonialidade" *Revista Crítica de Ciências Sociais.* 80, Março, 71-114.

Malik, Saadia I. (2003) *Exploring Aghani Al-banat: A Postcolonial Ethnographic Approach to Sudanese Women's Songs, Culture, and Performance.* Tese de doutoramento. Athens: Ohio University

Manassa, João B. A. (2011) *Lunda. História e Sociedade.* Luanda: Edições Mayamba.

Margarido, Alfredo (1964) *Canções Populares de Nova Lisboa.* Lisboa: Casa dos Estudantes do Império.

Martin, Phyllis M. (1995) *Leisure and Society in Colonial Brazzaville.* Cambridge: Cambridge University Press.

Martinez, Esmeralda S. (2008) *O trabalho forçado na legislação colonial portuguesa - o caso de Moçambique, (1899-1926).* Dissertação de mestrado. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Martins, João Vicente (1971) *Contos dos Quiocos. Recolhidos e traduzidos por João Vicente Martins.* Museu do Dundo, subsídios para a história, arqueologia e etnografia dos povos da Lunda, nº 83. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.

Masolo, Dismas A. (2009) [2003] "Filosofia e Conhecimento Indígena: uma perspectiva africana" in Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (orgs.),

*Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 507-530.

Matos, Patrícia Ferraz de (2006) *As Côres do Império. Representações raciais no Império Colonial Português*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/ICS.

\_\_\_\_ (2012) *Mendes Correia e a Escola de Antropologia do Porto: contribuição para o estudo das relações entre antropologia, nacionalismo e colonialismo: (de finais do século XIX aos finais da década de 50 do século XX)*. Tese de doutoramento. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa.

\_\_\_\_ (2013) "Power and identity: the exhibition of human beings in the Portuguese great exhibitions" *Identities: Global Studies in Culture and Power*. 21 (2), 1-17. [versão digital] [<http://dx.doi.org/10.1080/1070289X.2013.832679>] [15 dezembro de 2017]

Mbembe, Achille (2017) [2016] *Políticas da Inimizade*. Lisboa: Antígona.

McClintock, Anne (1995) *Imperial Leather. Race, Gender and sexuality in the colonial contest*. London: Routledge

Melo, Victor Andrade; Bittencourt, Marcelo (2013) "O esporte na política colonial portuguesa: o Boletim Geral do Ultramar" *Tempo*. 19 (34), 69-80.

Melo, Victor Andrade (2016) "A nação em jogo: esporte e guerra colonial na Guiné Portuguesa (1961-1974). *ANTÍTESES*. 9 (18), jul./dez., 407-436.

Memmi, Albert (1974) [1956] *Retrato do Colonizado precedido pelo retrato do Colonizador*. Lisboa: Mondar Editores.

Menkiti, Ifeanyi A. (1984) "Person and Community in African Traditional Thought" in Wright, Richard (ed.) *African Philosophy, an Introduction*. Lanham, Md.: University Press of America, 171-182.

Meneses, Maria Paula (2010) "O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais" *e-Cadernos CES*, 68-93. <https://journals.openedition.org/eces/403> [2 de dezembro de 2015]

Menezes, Renata de Castro; Pereira, Edmundo (2012) "'A liberdade é coisa tão bela': música, política e memória dos trabalhadores rurais de Pernambuco" in Tamasso,

Izabela; Lima Filho, Manuel F. (org.) *Antropologia e Patrimônio Cultural. Trajetórias e conceitos*. Brasília: Universidade de Brasília, aba - associação brasileira de antropologia.

Merriam, Alan (1964) *The Anthropology of Music*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

\_\_\_\_ (1965) "Folclore Musical de Angola (Angola Folkmusic): coleção de fitas magnéticas e discos (Collection of Magnetic Tapes and Discs) by Companhia de Diamantes de Angola" *Ethnomusicology*. 9 (2), 176-177.

\_\_\_\_ (1982) *African Music in perspective*. New York: Garland.

Messiant, Christine (2006) [1983] 1961. *L'Angola colonial, histoire et société: les prémisses du mouvement nationaliste*. Bâle: P. Schlettwein Publishing.

Mbiti, John S. (1969) *African Religions and Philosophy*. Londres: Heinemann.

Mignolo, Walter D. (2000) *Local Histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton University Press.

\_\_\_\_ (2003) "Os esplendores e as misérias da 'ciência': Colonialidade, geopolítica do conhecimento e pluri-versalidade epistémica" in Santos, Boaventura de Sousa (org.) *Conhecimento prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências' revisitado*. Porto: Afrontamento, 631-671.

\_\_\_\_ (2011) *The Darker Side of Western Modernity: Global Futures, Decolonial Options*. Durham: Duke UP.

Mitchell, J. Clyde (1956) *The kalela dance. Aspects of Social Relationships among Urban Africans in Northern Rhodesia*. Manchester: Manchester University Press e The Rhodes-Livingstone Institute.

Moorman, Marissa (2004) "Dueling bands and good girls: gender, music and nation in Luanda's Musseques, 1961-1974" *International Journal of African Historical Studies*. 37, 2, 255-288.

\_\_\_\_ (2008) *Intonations: a Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, 1945*

to *Recent Times*. Ohio: Ohio University Press.

\_\_\_\_ (2010) "Music and Lusotropicalism in Late Colonial Luanda" *Buala: African Contemporary Culture*. September. <http://www.buala.org/en/palcos/music-and-lusotropicalism-in-late-colonial-luanda> [5 de abril de 2016]

Motta, António; Oliveira, Luiz (2012) "Made in Africa. Gilberto Freyre, Câmara Cascudo e as continuidades do Atlântico Negro" in Sansone, Livio (org.) *Memórias da África: patrimônios, museus e políticas das identidades*. Salvador: EDUFBA, 213-259.

Mudimbe, Valentin Y. (1988) *The Invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. USA: Indiana University Press.

Naithani, Sadhana (2001) "An axis jump: British colonialism in the oral folk narratives of Nineteenth-Century India" *Folklore*. Vol. 112, 183-188.

\_\_\_\_ (2010) *The Story-Time of the British Empire: Colonial and Postcolonial Folkloristics*. Jackson: University Press of Mississippi.

Neto, Agostinho (2014) [1963] "Contratados" in *Sagrada Esperança – Poemas –*. Ministério da Cultura de Angola, II FENACULT. Lisboa: Mercado de Letras Editores lda, 89-90.

Neto, Maria da Conceição (1997) "Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX", *Lusotopie*. 327-359.

\_\_\_\_ (2000) "Angola no século XX até 1974", in Alexandre, Valentim (org.) *O Império Africano. Séculos XIX e XX*. Lisboa: Edições Colibri, 175-195.

\_\_\_\_ (2010) "A República no seu estado colonial: combater a escravatura, estabelecer o 'indigenato'" *Ler História*. 59, 205-225.

\_\_\_\_ (2012) *In Town and Out of Town: A Social History of Huambo (Angola), 1902-1961*. Tese de doutoramento. Londres: University of London, SOAS.

Nketia, J.H. Kwabena (1982) "On the Historicity of Music in African Cultures" *Journal of African Studies*, 9 (3), 1-9.

O'Hanlon, Rosalind (2000) "Recovering the Subject: Subaltern Studies and Histories of Resistance in Colonial South Asia" in Chaturvedi, Vinayak (ed.) *Mapping Subaltern Studies and the Postcolonial*. Londres: Verso, 72-115.

Oliveira, José Osório de (1952) *Contribuição Portuguesa para o Conhecimento da Alma Negra*. Lisboa: Oficina Gráfica Lda.

\_\_\_\_ (1954a) "3 – Reparos a um livro de Gilberto Freyre" in *Uma Acção Cultural em África*. Lisboa: Oficina Gráfica Lda, 21-24.

\_\_\_\_ (1954b) "Contribuição do Museu do Dundo para o conhecimento da música africana (Comunicação ao Congresso Internacional de Folclore, de São Paulo)" in *Uma Acção Cultural em África*. Lisboa: Oficina Gráfica Lda, 69-74.

O'Laughlin, Bridget (2002) "Proletarianisation, Agency and Changing rural livelihoods: Forced labour and Resistance in colonial Mozambique" *Journal of Southern African Studies*. 8(3), Sept., 511-530.

Ortner, Sherry B. (1995) "Resistance and the problem of ethnographic refusal" *Comparative Studies in Society and History*. 37, 1, Jan, 173-193.

Parkinson, Lute J. (1962) *Memoirs of African Mining*. (Edição de Autor)

Paredes, Margarida (2015), *Combater Duas Vezes, Mulheres na Luta Armada em Angola*. Vila do Conde: Verso da História.

Peixoto, Carolina (2015) *Ser, não ser, voltar a ser ou tornar-se? Uma reflexão sobre a (re)inserção social dos angolanos de ascendência portuguesa à luz dos estudos pós-coloniais*. Tese de doutoramento. Coimbra: CES/Faculdade de Economia.

Pemunta, Ngambouk Vitalis (ed.) (2018a), *Concurrences in Postcolonial Research. Perspectives, Methodologies, and Engagements*. Stuttgart: *ibidem*-Verlag Press.

\_\_\_\_ (2018b) "Towards Global Connections and Multiple Entanglement" in Pemunta, Ngambouk Vitalis (ed.) *Concurrences in Postcolonial Research. Perspectives, Methodologies, and Engagements*. Stuttgart: *ibidem*-Verlag Press, 15-51

Pereira, Edmundo (2011) "Música indígena, música sertaneja: notas para uma

antropologia da música entre os Índios do Nordeste brasileiro” *TRANS, Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review*. Dossiê: Objetos sonoros-visuais ameríndios/Special issue: Amerindian sonic-visual objects. 15, 1-25.

Pereira, Matheus S. (2016) “Em busca dos “grandiosos batuques”: notas de uma pesquisa em História sobre as experiências dos classificados como “indígenas” em Lourenço Marques (1890-1930)” *Revista Transversos*. Dossiê Resistências: LEDDES 15 anos. 8, 235-249.

Pereira, Rui M. (2001) “«A Missão etnográfica de Moçambique». A codificação dos «usos e costumes indígenas» no direito colonial português. Notas de Investigação” *Cadernos de Estudos Africanos*. 1, 125-177. [acesso versão eletrónica: 1-49] <<http://journals.openedition.org/cea/1628>> [24 de março de 2018]

\_\_\_\_ (2006) *Conhecer para dominar: o desenvolvimento do conhecimento antropológico na política colonial portuguesa em Moçambique, 1926-1959*. Tese de doutoramento. Lisboa: Departamento de Antropologia, FCSH-UNL.

Pestana, Rosário (2011) “Dar luz aos textos, silenciar as vozes “des” - conhecimento e distanciamento em processos de construção da “música portuguesa” (1939-59)” *Arte e Filosofia*. 68, 68-81.

Pimenta, Fernando Tavares (2008) *Angola. Os Brancos e a Independência*. Porto: Afrontamento.

Porto, Nuno (1999) *Angola a Preto e Branco. Fotografia e Ciência no Museu do Dundo, 1940-1970*. Coimbra: Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

\_\_\_\_ (2001a) “O corpo nas colónias: a comunidade colonial na margem do Império – o caso da Companhia de Diamantes de Angola” in Ramalho, Maria Irene; Ribeiro, António Sousa (Org.) *Entre Ser e Estar. Raízes, Percursos e Discursos da Identidade*. Porto: Edições Afrontamento, 213-252.

\_\_\_\_ (2001b) “The Arts of the Portuguese Empire: the emergence of Cokwé Art in the Province of Angola” in Shelton, Anthony (ed.) *Collectors – Expressions of Self and Other*. Londres: Horniman Museum and Gardens, 225 - 247.

\_\_\_\_ (2004) "Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola" in Edwards, Elizabeth and Hart, Janice (orgs.) *Photographs, Objects, Histories*. London, New York: Routledge.

\_\_\_\_ (2007) "O museu e o arquivo do Império" in Bastos, Cristiana Bastos; Almeida, Miguel Vale de; Feldman-Bianco, Bela (orgs.) *Trânsitos Coloniais – diálogos críticos luso-brasileiros*. Campinas (SP): UNICAMP, 117-132.

\_\_\_\_ (2009) *Modos de objectificação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT.

\_\_\_\_ (2015) "Arte e etnografia cokwe: antes e depois de Marie-Louise Bastin", *Etnográfica*. 19 (1), 139-168.

Porto, Nuno; Valentim, Cristina Sá (2015) "'A Terra Rica'. Colonialidade e propaganda no cinema colonial português em Angola" in Bester, Gisela M.; Costa, Hermes A.; Hilário, Gloriete M.A. (eds.), *Ensaio de Direito e de Sociologia a Partir do Brasil e de Portugal: Movimentos, Direitos e Instituições*. Curitiba: Instituto da Memória Editora, Centro de Estudos da Contemporaneidade, 498-526.

Posti, Piia K. (2014) "Concurrences in Contemporary Travel Writing: Postcolonial Critique and Colonial Sentiments in Sven Lindqvist's *Exterminate all the Brutes* and *Terra Nullius*" *Culture Unbound*. 6, 1319-1345.

Prakash, Gyan (2000) "The Impossibility of Subaltern History" *Nepantla: Views from South*. 1(2), 287-294.

Pratt, Mary Louise (1991) "Arts of the Contact Zone" *Profession*. 33-40.

\_\_\_\_ (1992) *Imperial Eyes. Travel writing and transculturation*. London: Routledge.

Price, Sally (2013) "The Enduring Power of Primitivism" in Salami, Gitti; Visonà, Monica Blackmun (eds.) *A Companion to Modern African Art*. West Sussex: Wiley Blackwell, 447-465.

Quijano, Aníbal (2000) "Colonialidad del Poder y Clasificación Social" *Journal of World-SystemsResearch*. 2, summer, 342-386.



Ramos do Ó, Jorge (1999) *Os Anos de Ferro: O dispositivo cultural durante a Política do Espírito, 1933-1949*. Lisboa: Editorial Estampa.

Ramose, Mogobe (1999) *African Philosophy through Ubuntu*. Harare: Mond Books.

Ranger, Terence (1993) "The Invention of Tradition Revisited: The Case of Colonial Africa", in Ranger, Terence; Vaughan, Olufemi (eds.) *Legitimacy and the State in Twentieth Century Africa. Essays in Honour of A. H. M. Kirk-Greene*. Oxford: St Antony's/Macmillan Series, 62-111. [acesso versão eletrónica: 5-50] <<http://ojs.ruc.dk/index.php/ocpa/article/view/3604/1786>> [21 de fevereiro de 2018]

\_\_\_\_ (2002) [1983] "El invento de la tradición en la África colonial" in Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (eds.) *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 219-272.

Rappoport, Dana (2011) "The enigma of alternating duets in Flores and Solor (Eastern Indonesia)" in Hägerdal, Hans (ed.) *Tradition, Identity, and History-Making in Eastern Indonesia*. Växjö, Kalmar: Linnaeus University Press, 130-148.

Redinha, José (1966) *Etnossociologia do Nordeste de Angola*. Lisboa: Agencia Geral do Ultramar.

\_\_\_\_ (1988) [1984] *Instrumentos Musicais de Angola: sua construção e descrição*. Coimbra: Instituto de Antropologia da Universidade de Coimbra

Reily, Suzel Ana (1997) [1994] "Macunaíma's music: national identity and ethnomusicological research in Brazil" in Stokes, Martin (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*. USA: Berg Publishers, 71-96.

Ribeiro, António Sousa (2005) "A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade. Pós-Colonialismo, Fronteiras e Identidades" in Macedo, Ana Gabriela; Keating, Maria Eduarda (orgs), *Colóquio de Outono, Estudos de Tradução – estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho, 77-87.

Richards, Audrey I. (1982) [1950] "Alguns tipos de estrutura familiar entre os Bantos do Centro" in Brown, Radcliffe, A. R.; Forde, Daryll (eds.) *Sistemas políticos afri-*

*canos de parentesco e casamento*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 283-338.

Rodgers, Susan (2003) "Folklore with a vengeance: a Sumatran literature of resistance in the colonial Indies and new order Indonesia" *The Journal of American Folklore*. 116 (460), Spring, 129-158.

Rodrigues, Eugénia (2003) *A geração silenciada: a Liga Nacional Africana e a representação do branco em Angola na década de 30*. Porto: Edições Afrontamento.

Roque, Ana Cristina (2010) "Missão Antropológica de Moçambique: Antropologia, História e Património" in Martins, Ana Cristina; Albino, Teresa (orgs.) *Viagens e Missões Científicas nos Trópicos. 1883-2010*. Lisboa: IICT, 84-89.

Roque, Ricardo (2001) *Antropologia e Império: Fonseca Cardoso e a Expedição à Índia em 1895*. Lisboa: ICS.

\_\_\_\_ (2004) "O fio da navalha: vulnerabilidade imperial na ocupação do Moxico, Angola", in Carvalho, Clara; Cabral, João Pina (orgs.), *A Persistência da História. Passado e contemporaneidade em África*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais/ICS, 61-89.

\_\_\_\_ (2014) "Danças do Lorosa'e: imagem e folclore colonial, Timor 1950-1960" in Faria, Nuno (ed.) *Imagens coloniais: revelações da antropologia e da arte contemporânea*. Guimarães: Cadernos CIAJG, A Oficina/Documenta, 25-51.

Roque, Ricardo; Wagner, Kim A. (2012) "Introduction: engaging colonial knowledge" in Roque, Ricardo; Wagner, Kim A. (eds.) *Engaging colonial knowledge: reading European archives in world history*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 1-32.

Rosas, Fernando (1995) "Estado Novo, Império e Ideologia Imperial" *Revista de História das Ideias*. 17, 19-32.

Sá, Vasco Ferreira P. de (1996) *A Lunda... Os Diamantes... A Endiama*. Luanda: Elo e Endiama.

Said, Edward W. (1994) [1993] *Culture and Imperialism*. Londres: Vintage.

\_\_\_\_ (2004) [1997] *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Edições

Cotovia Lda.

Santos, Boaventura de Sousa (2001) "Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade" in Ramalho, Maria Irene; Ribeiro, António Sousa (orgs.) *Entre Ser e Estar: raízes, percursos e discursos da identidade*. Lisboa: Edições Afrontamento, 23-85.

\_\_\_\_ (2002) "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências" *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 63, outubro, 237-280.

\_\_\_\_ (2006) "Do pós-moderno ao pós-colonial e para além de um e outro" in *A Gramática do tempo: para uma nova cultura política*. Porto: Afrontamento, 23-43.

\_\_\_\_ (2007) "Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes" *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 78, Outubro, 3-46.

\_\_\_\_ (2014) *Epistemologies of the South: Justice against Epistemicide*. London: Paradigm Publishers.

Santos, Boaventura de Sousa *et al.* (2004) "Introdução. Para ampliar o cânone da ciência: a diversidade epistemológica do mundo" in Santos, Boaventura de Sousa (org.) *Semear outras soluções*. Porto: Afrontamento, 19-101.

Santos, Boaventura de Sousa; Meneses, Maria Paula (org.) (2009) *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Almedina.

Santos, Maciel (2016) "Capital e Trabalho em Angola. As «relações industriais» da Diamang durante a década de 1960" in Topa, Francisco (org.) *Manuel dos Santos Lima, escritor angolano tricontinental*. Porto, CITCEM / Afrontamento, 45-79.

Schumaker, Lyn (2001) "The water follows the stream. Historical Ethnography, History of Anthropology and Indigenous Anthropologists" in *Africanizing Anthropology: Fieldwork, Networks and the Making of Cultural Knowledge in Central Africa*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1-21.

Scott, James C. (1985) *Weapons of the weak: Everyday forms of resistance*. New Haven and London, Yale University Press.

\_\_\_\_ (1990) 'Voice under domination: The arts of political disguise' in *Domination and*

*the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press, 136-182.

Seeger, Anthony (1987) *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press.

Silva, Cristina Nogueira da; Santos, Maciel (orgs.) (2010) "Escravos, libertos e trabalho forçado na era das abolições" *Africana Studia, Revista Internacional de Estudos Africanos*. 14.

Silva, Ana Teles (2016) "Correspondências de cientistas sociais brasileiros para Jorge Dias: duas margens de uma interlocução transatlântica" *Etnográfica*. 20 (3), Out., 607-630.

Silva, Manuel Deniz (2010) "NASCIMENTO, Hermínio José do" in Castelo-Branco, Salwa El-Shawan (ed.) (2010) *Enciclopédia da música em Portugal no século XX*. Vol. III, L-P. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates, 902-903.

Simões, Soraia (2015) "Angola: o itinerário da palavra na canção e a emancipação da cultura popular face ao imperialismo português (1961-1975)" *Mural Sonoro* (website). Texto eletrónico (s/p). [<http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2015/12/31/angola-o-itinerario-da-palavra-na-cano-e-a-emancipao-da-cultura-popular-face-ao-imperialismo-portugus-1961-1975-por-soraia-simes>] [18 de Julho de 2017]

Smith, Linda Tuhiwai (1999) "Colonizing Knowledges" in *Decolonizing Mythologies*. Londres, Nova Iorque: Zed Books Ltd, 58-77.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1997) "In a Word: Interview (with Ellen Rooney)" in Nicholson, Linda J. (ed.) *The second wave: a reader in feminist theory*. Nova Iorque: Routledge, 356-378.

\_\_\_\_ (2010) [1988] *Pode o Subalterno Falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG

Soromenho, Castro (1988a) [1949] *Terra Morta*. Rio Tinto: Mercedes de Castro Soromenho e filhos/União dos Escritores Angolanos.

\_\_\_\_ (1988b) [1957] *Viragem*. Rio Tinto: Mercedes de Castro Soromenho e filhos/União dos Escritores Angolanos.

\_\_\_\_ (1988c) [1970] *A Chaga*. Rio Tinto: Mercedes de Castro Soromenho e filhos/União dos Escritores Angolanos.

Sousa, Fonseca (2012a) *Etnografia de Angola - entre a Pesquisa e o Desenvolvimento de Políticas Culturais*. Luanda: Fonseca Sousa/Mayamba Editora | Coleção Kunyonga.

\_\_\_\_ (2012b) “Organização social e política dos Tucokwe” in Guerra-Marques, Ana Clara (coord.) *Memória Viva da Cultura da Região Leste de Angola. Catálogo da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, 51-72.

\_\_\_\_ (2012c) “A presença portuguesa na Lunda: processo de ocupação vs resistência das populações autóctones” in Guerra-Marques, Ana Clara (coord.) *Memória Viva da Cultura da Região Leste de Angola. Catálogo da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, 199-217.

\_\_\_\_ (2012d) “A Caça na sociedade Cokwe” in Guerra-Marques, Ana Clara (coord.) *Memória Viva da Cultura da Região Leste de Angola. Catálogo da Exposição Permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, 81-101.

Souza, Raquel S. M. (2015) “José Osório de Oliveira e suas reflexões sobre a “moderna” literatura brasileira”, *Desassossego*. Vol. 7, 13, Jun., 100-108.

Stokes, Martin (1997) [1994] “Introduction: Ethnicity, Identity and Music” in Stokes, Martin (ed.) *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*. USA: Berg Publishers, 1-28.

Stoler, Ann Laura (2009) *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton: Princeton University Press.

Stoller, Paul (1995) “Confronting Colonialism in West Africa” in *Embodying Colonial Memories – Spirit Possession, Power and the Hauka in West Africa*. London: Routledge, 49-74.

Strumpft, Mitchel (2012) “Early studies of the music of East Africa” in Nannyonga-Tamusuza, Sylvia A.; Solomon, Thomas (eds), *Ethnomusicology in East Africa: Perspectives from Uganda and Beyond*. Kampala, Uganda: Fountaine Publishers, African Books Collective.

Tavares, Ana Paula (2009) *História e Memória: Estudo sobre as sociedades Lunda e Cokwe*

*de Angola*. Tese de Doutoramento. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade de Lisboa.

Tenreiro, Francisco José; Andrade, Mário de (1982) [1953] *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Linda-a-Velha: África Ed. [Edição facsimilar]

Tempels, Placide (1959) [1945] *Bantu philosophy*. Paris: Présence Africaine.

Thiong'o, Ngũgi Wa (1986) "The Language of African Literature" in *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*. London: James Currey, 11-33.

\_\_\_\_ (1997) *Writers in Politics: a re-engagement with issues of Literature and Society*. Londres: Heinemann.

Thomas, Nicholas (1994) *Colonialism's Culture: Anthropology, Travel and Government*. Princeton: Princeton University Press.

Thomaz, Omar Ribeiro (2001) "'O bom povo português': usos e costumes d'aquém e d'além mar" *Mana*. 7 (1), 55-87.

\_\_\_\_ (2002) *Ecoss do Atlântico Sul. Representações do Terceiro Império Português*.

Thram, Diane (ed.) (2010) *For Future Generations: Hugh Tracey and the International Library of African Music*. Grahamstown: Rhodes University, International Library of African Music.

Tracey, Hugh (1954a) "The state of folk-music in Bantu Africa: A Brief Survey" *Journal of the International Folk-Music Council*. 6, 32-36.

\_\_\_\_ (1954b) "The International Library of African Music" *African Music: Journal of the International Library of African Music*. 1 (1), 71-73.

\_\_\_\_ (1965) "A Plan for African Music" *African Music: Journal of the African Music Society*. 3 (4), 6-13. (Comunicação apresentada na seção de "Música" da *Commonwealth Arts Festival Conference* - Liverpool University, 24 de Setembro de 1965)

\_\_\_\_ (1969) [1932] "The Mbira class of African Instruments in Rhodesia" *African Music Society Journal*. 4 (3), 78-95.

Trajano-Filho, Wilson (2006) "Para uma etnografia da resistência: o caso das *tabancas* de Cabo Verde" *Série Antropologia*. Vol. 408, 1-36.

Tshiala, Lay (2004) "Des hommes et des vaches. Le phénomène mutumbula au Congo" in Monnier, Laurent; Droz, Yvan (dir.) *Côté jardin, côté cour: Anthropologie de la maison africaine* [en ligne]. Genève: Graduate Institute Publications, 1-49 (versão eletrónica). <<http://books.openedition.org/iheid/2380>>. [12 de fevereiro de 2017]

Vail, Leroy; White, Landeg (1978a) 'Plantation Protest: the History of a Mozambican Song', *Journal of Southern African Studies*, 5 (1), 1-25.

\_\_\_\_ (1978b) "*Tawani, Machombero!*: Forced Cotton and Rice Growing on the Zambezi", *Journal of African History*, 19 (2), April, 239-263.

\_\_\_\_ (1983) "Forms of Resistance: Songs and Perceptions of Power in Colonial Mozambique" *American Historical Review*. 88 (4), Out., 883-919.

Valentim, Cristina Sá (2012a) "Um som que silencia. Ciência e colonialidade nos estudos musicológicos da música *cokwe* da Lunda, 1961 e 1967" *Realis. Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais*. 2 (2), 132-151.

\_\_\_\_ (2012b) "A exclusividade e a exceção. Uma análise da relação entre seres e saberes na Lunda colonial" *Cabo dos Trabalhos. Revista eletrónica dos Programas de Doutoramento do Centro de Estudos Sociais*. 8, 24-62.

\_\_\_\_ (2014) "O (s) pó (s) do arquivo. Uma etnografia em arquivo colonial numa pesquisa pós-colonial" *Cabo dos Trabalhos. Revista eletrónica dos Programas de Doutoramento do Centro de Estudos Sociais*. 10, 1-14.

\_\_\_\_ (2015a) "Músicas com experiências lá dentro. A 'Missão de Recolha de Folclore Musical' da Diamang, Angola. [Songs with experiences inside. The 'Folk Music Collecting Mission' of Diamang, Angola]", *Kult: Journal for Nordic postcolonial studies. Beyond the Empires*, Copenhaga, ISSN 1904-1594, 12, 67-95.

\_\_\_\_ (2015b) "À procura da 'autenticidade indígena'. Tradição, tradução e transformação nas recolhas etnomusicais do Museu do Dundo em Angola" *Africana Studia. Revista Internacional de Estudos Africanos/International Journal of African Studies*. 1 (24), 107-125.

\_\_\_\_ (2016) “*Ciwewe*. Cultura y poder en una canción *cokwe* del este de Angola colonial, 1955” *Revista de Antropología Social*. 25, 2: 281- 316.

\_\_\_\_ (2018) “Entangled voices, lived songs. Mwambwambwa, a *cokwe* song recorded in 1954 at colonial Lunda, Angola” in Pemunta, Ngambouk Vitalis (org.) *Concurrences in Postcolonial Research. Perspectives, Methodologies, and Engagements*. Stuttgart: ibidem-Verlag Press, 221-264.

Valentim, Cristina Sá; Costa, Luís (2014) “Cinema, propaganda e império. O Romance do Luachimo - Lunda, Terra de Diamantes” in Cunha, Paulo e Branco, Sérgio Dias (org.) *Atas do III Encontro Anual da AIM, editado por Paulo Cunha e Sérgio Dias Branco*. Coimbra: AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento, 325-335.

Valério, Nuno; Fontoura, Maria Paula (1994) “A evolução económica de Angola durante o segundo período colonial — uma tentativa de síntese” *Análise Social*. Vol. XXIX (129), (5.º), 1193-1208.

Vambe, Maurice T. (2007) “‘Aya Mahobo’: migrant labour and the cultural semiotics of Harare (Mbare) African township, 1930–1970” *African Identities*. 5(3), 355-369.

Vansina, Jan (2010) *Being Colonized. The Kuba Experience in Rural Congo, 1880–1960*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

Varanda, Jorge (2006) “*A Bem da Nação*”: *Medical Science in a Diamond Company in Twentieth-Century Colonial Angola*. Tese de doutoramento. Londres, University College London.

Varanda, Jorge; Cleveland, Todd (2014) “(Un)healthy relationships: African labourers, profits and health services on Angola’s colonial-era diamond mines, 1917-1975”, *Medical History*. 58 (1), 87-105.

Vargas, António P. (2010) *Música e Poder. Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*. Tese de doutoramento. Coimbra: Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

Vasconcelos, João (2001) “Estéticas e políticas do folclore” *Análise Social*. XXXVI (158-159), 399-433.



- Videira, José M. (2013) *Acácio Videira. A história de um acervo*. Belo Horizonte: (Edição de autor).
- Viegas, Susana de Matos; Mapril, José (2012) “Mutualidade e conhecimento etnográfico” *Etnográfica*. 16 (3), out., 513-524.
- Vilhena, Ernesto J. de (1955) *Aventura e Rotina (Crítica de uma Crítica)*. Lisboa: s/ed.
- Vilhena, Júlio de (1951) “Música Indígena da Lunda” in *Estudos Coloniais*. Vol. II, Fasc. N.º.1 (separata), 99-100.
- Vicente, Filipa L. (org.) (2014) *O Império da Visão: fotografia no contexto colonial (1860-1960)*. Lisboa: Edições 70.
- Wesseling, H. L. (2004) *The European Colonial Empires, 1815-1919. Studies in modern history*. Harlow, England, New York: Pearson/Longman.
- Wheeler, Douglas (2011) [1971] “Angola e a República, 1910-1926” in Wheeler, Douglas; Péliissier, René (eds.) *História de Angola*. Lisboa: Tinta-da-china, 167-192.
- White, Luise (2000) *Speaking with vampires: Rumor and history in colonial Africa*. Berkeley: University of California Press.
- Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Wolf, Eric (1982) *Europe and the People without History*. California: University of California Press.
- Wolf, Michaela (2008) “Translation - Transculturation. Measuring the perspectives of transcultural political action” *Transversal - eipcp multilingual webjournal*, 1-9. [<http://eipcp.net/transversal/0608/wolf/en/print>] [14 de dezembro de 2011]
- Young, Robert (1996) *Colonial Desire. Hybridity in theory, culture and race*. Londres: Routledge.



Este livro explora as complexidades das relações coloniais de dominação e resistência a partir de práticas que tiveram como denominador comum a música africana e o trabalho forçado no nordeste angolano. O objeto de estudo são as canções coletadas pela Missão de Recolha de Folclore Musical (1950-1960) da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), com particular ênfase nas canções evocativas do *cipale* (designação local africana para o trabalho forçado ou contratado) gravadas durante a década de 1950 no seio dos Tucokwe. Essas canções, interpretadas por africanos/as, incluindo trabalhadores contratados, foram integradas nos repertórios dos chamados Grupos Folclóricos Indígenas organizados pelo Museu do Dundo. Na forma de discos e bobinas, as canções foram divulgadas como coleções de Folclore Musical de Angola a nível nacional e internacional entre África, Europa e América através de exposições, concertos, conferências, estudos musicológicos, programas na rádio e notícias na imprensa e na televisão. Dessa forma, as canções do leste angolano, folclorizadas no contexto das relações coloniais da Diamang, passaram a circular fora de África, em diferentes espaços e a diferentes escalas. O objetivo geral deste estudo é duplo. Por um lado, pretende-se compreender as múltiplas formas pelas quais as canções, coletadas no âmbito da Missão de Recolha, participaram no sistema colonial português, extrativista e capitalista, visto a partir da Lunda colonial e a partir das circulações das canções gravadas. Por outro lado, pretende-se contribuir para conferir visibilidade às experiências, às memórias e aos significados associados a essas canções, do ponto de vista dos idiomas culturais das sociedades *cokwe* das Lundas.

