

Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

O Kuduro

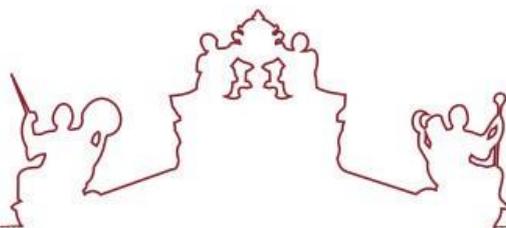
Concretizações Literárias à Margem

Wakala Isaac Manuel Muzombo

Orientador(es) | Cláudia Maria Ferreira de Sousa Pereira

Évora 2020





Universidade de Évora - Instituto de Investigação e Formação Avançada

Programa de Doutoramento em Literatura

Tese de Doutoramento

O Kuduro

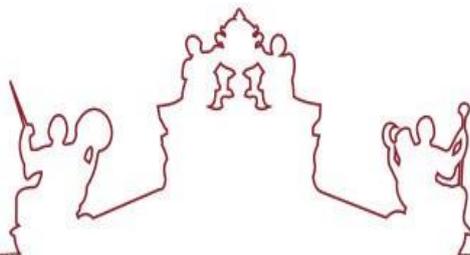
Concretizações Literárias à Margem

Wakala Isaac Manuel Muzombo

Orientador(es) | Cláudia Maria Ferreira de Sousa Pereira

Évora 2020





A tese de doutoramento foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor do Instituto de Investigação e Formação Avançada:

Presidente:

Doutora Elisa Nunes Esteves (Universidade de Évora)

Vogais:

Ana Clara de Sousa Birrento Matos Silva (Universidade de Évora)

Paula Maria Guerra Tavares (Universidade do Porto)

Maria da Natividade Carvalho Pires (Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco)

Maria da Graça Guilherme de Almeida Sardinha (Universidade da Beira Interior)

Ricardo Manuel Fernandes Marques (Universidade Nova de Lisboa)

Cláudia Maria Ferreira de Sousa Pereira, Orientadora (Universidade de Évora)

Évora 2020

A criatividade e a sensibilidade linguística e literária não são exclusivas do homem culto, rico, burguês; elas existem em todos os homens que as exercitem; e nunca deixou de haver homens das classes trabalhadoras e até analfabetas a exercitá-las, ainda que desencorajados por toda a espécie de limitações e de censuras.

(Arnaldo Saraiva, *Literatura Marginalizada, Vanguarda, Tradução, Crítica, Literatura pobre linguagem política, gralha. Sobre o slogan «O povo unido jamais será vencido»*, 1975:107)

E são criações culturais, no sentido forte do termo, que podem ser descritas como “textos”, quer dizer, como estruturas de significação que se combinam em obras singulares e duradouras, sujeitas à dialética das representações de autores, intérpretes e recetores, no quadro de referência de certas comunidades e contextos de criação, valoração, intermediação e consumo-

(A. Santos Silva & Paula Guerra, *As Palavras do Punk. Uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*, 2015: 75)

À memória de meu sobrinho/filho Gutto

AGRADECIMENTOS

São várias as pessoas que interferem num trabalho desta dimensão. É assim que, reconhecidamente, agradeço:

Em primeiro lugar a Nzambe-a-Mpungu, meu Protetor.

Aos meus pais, Pedro Rafael Muzombo e Luísa Manuel com todo o carinho e respeito, pelo milagre de ascendência e criação.

À minha mulher Verónica Nambongo Panzo Muzombo e aos meus filhos Kiese Daniel Pedro Muzombo e Luyindula Dádiva Daniel Muzombo com amor e carinho. Aos meus irmãos Albano Manuel Muzombo, Makuntima Orlando Manuel Muzombo (meu companheiro, gémeo), Rosa Afonso Muzombo, Félix Manuel Muzombo, Mayangui Gabriel Manuel Muzombo, Wilson dos Santos, Geremias Manuel Muzombo, Daniel Muanza Muzombo, Maria da Conceição Muzombo, Nsia Nsoki Pedro Manuel Muzombo, Paulo Manuel Muzombo, eu agradeço o orgulho que sentem por mim e em mim.

À Universidade da Beira Interior, por me abrir horizontes e me mostrar que há outros caminhos que devem ser percorridos. Agradeço por ali ter feito o Mestrado e ter nascido a vontade de prosseguir para doutoramento.

À Universidade de Évora, que me acolheu, ficarei sempre grato pela oportunidade que me deu de fazer a minha formação académica que contribuiu para o meu crescimento como pessoa e como profissional.

Aos meus companheiros de luta, Francisco Monteiro Daniel e Xavier Jorge Mafuassa, por todo o encorajamento nos momentos críticos.

À todos os kuduristas de Angola, principalmente daqueles cujos nomes e letras foram tratadas neste trabalho.

Aos jovens do bairro Candombe Velho, sou grato por ter aprendido o mundo de vários prismas.

Ao Engenheiro Deodact Ngudiavita, no SIAC/Uíge, por vários apoios.

À Professora Beleza António, no ISCED – Uíge, minha Professora na licenciatura, por me ter incentivado para a candidatura à bolsa de estudos em Portugal.

À Professora Maria da Graça Sardinha, na Universidade da Beira Interior, minha orientadora no mestrado, agradeço o lançar das sementes de escrita.

À Professora Cláudia Sousa Pereira, minha orientadora neste trabalho, pela partilha do conhecimento, pela amizade e sua forma de escrever que ficou comigo.

RESUMO

O presente estudo decorre de um trabalho de investigação que começou como reflexão e termina, agora, como proposta para mais reflexões. É sobre o Kuduro, estilo musical e de dança, de Angola, mas também do Mundo. O percurso que nos trouxe ao presente estudo permite-nos encarar o Kuduro como património cultural imaterial. Trazemos, para confirmar a nossa posição e proposta, abordagens às letras, textos de literatura de margem, onde, com base na revisão de outras discussões, procuramos enquadrar esta prática cultural.

Tratamo-lo também e sobretudo como literatura, encarando-o como um subsistema literário do polissistema que é a cultura e, dentro dela, a literatura. Trabalhamo-lo nos seus diversos domínios de atualização de uma linguagem literária: poema elegíaco, confessional, satírico e interventivo social.

Além da vertente estética do Kuduro, que se compreenderá no resultado da análise das letras na sua dimensão literária, apresentamos também interpretações de letras em que realçamos o lado ético e o seu papel interventivo e social. São, portanto, perspetivas em que o texto literário vai emergindo e constituindo-se como objeto cultural pluridimensional.

Conscientes da marginalidade do nosso objeto de estudo, independentemente da sua pertença a um lugar de origem que se multiplicou numa diáspora inquestionável, terminamos o nosso percurso como uma etapa, apenas. Uma etapa de um caminho que encara o saber-fazer literário como um património imaterial comum ao ser humano criativo, denominador comum de uma linguagem, também comum, em línguas e “fonias” distintas.

Palavras-chave: Kuduro; literaturas marginais; polissistema literário; património cultural imaterial; cultura angolana.

The Kuduro: Literary achievements on the sidelines

ABSTRACT

The present study takes place from a researching work that started as a reflection and ends now as a proposal for more reflections. It is about Kuduro, musical and dance genre from Angola but also from the world. The journey that brought us to the present study allows us to face Kuduro as intangible cultural heritage. To confirm our position and proposal, we bring approaches to the lyrics, margin literature texts in which, based on the review of other discussions, we seek to frame this cultural practice.

We treat it mostly as literature, facing it as a literary subsystem of the polisystem that culture is and, inside it, literature. We work it in its several domains of updating of a literary language: elegiac, confessional, satirical and socially interventional poem.

Apart from the aesthetical slope of Kuduro, that will be understood in the result of the lyrics analysis on its literary dimension, we also present interpretations of the lyrics in which we highlight the ethical side and its interventional and social role. They are perspectives in which the literary text emerges and constitutes itself as a multidimensional cultural object.

Aware of the marginality of our object of study, independently of its belonging to a place of origin that has multiplied in an unquestionable diaspora, we conclude our journey as a single stage. A stage of a path that faces the literary know-how as intangible heritage common to the creative human being, common denominator of an also common language in distinct tongues and “fonias”.

Keywords: Kuduro; marginal literature; literary polisystem; intangible cultural heritage; Angola’s culture.

Índice

| | |
|---|------------|
| AGRADECIMENTOS | VII |
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1. Apresentação, enquadramento e metodologia..... | 2 |
| 2. Kuduro e as questões de património..... | 6 |
| 3. Património cultural imaterial (PCI) segundo a Unesco..... | 9 |
| 4. Percursos do registo do PCI angolano | 15 |
| 4.1. Literatura tradicional angolana de transmissão oral | 17 |
| 4.2. Primeiros registos escritos em português do PCI angolano | 17 |
| 5. Pertencer à literatura marginal ou marginalizada | 19 |
| 6. A voz, um ato de linguagem | 27 |
| 7. Música e Poesia | 30 |
| 8. O caso dos hinos nacionais | 33 |
| 9. Entre as margens do literário e a identidade musical nacional | 37 |
| 10. Atualmente, o caminho do futuro | 40 |
| CAPÍTULO I - SOBRE KUDURO, O ESTADO DA ARTE | 43 |
| 1. Origens e diáspora | 44 |
| 2. Impactos sociais | 55 |
| CAPÍTULO II – KUDURO: HISTÓRIA E CONTEXTOS | 63 |
| 1. Conceito | 64 |
| 2. Origem do Kuduro..... | 66 |
| 3. Um percurso geracional..... | 70 |
| 4. Tipos de Kuduro | 72 |
| 4.1. <i>O underground</i> | 72 |
| 4.2. <i>O lamento</i> | 72 |
| 4.3. O Kuduro feminino e em par (homem e mulher) | 73 |

| | |
|---|------------|
| 4.4.O “bife” e a disputa entre municípios..... | 74 |
| 4.5.Sátiras sociais | 78 |
| 4.6.As homenagens (elegias)..... | 83 |
| 4.7.Kuduro e autobiografia..... | 87 |
| | |
| CAPÍTULO III - DA LETRA À PALAVRA. DA PALAVRA À LITERATURA . 91 | |
| 1.Da orientação hermenêutica | 92 |
| 2.Da Fama ao pseudónimo: os autores | 97 |
| 3.Literatura e sociedade..... | 103 |
| 4.Kuduro é literatura: os textos..... | 104 |
| 4.1.«Por cada lágrima 2 sorrisos» de <i>Bruno M</i> | 105 |
| 4.2.«60 segundos» de <i>Bruno M</i> | 111 |
| 4.3.«Morte» de <i>Dj Naile e Fortaleza Urbana</i> | 120 |
| 4.4.«Três tipos de Lágrimas» de <i>Pai Banana</i> | 124 |
| 4.5.«Banheira»do <i>Elenco da Paz</i> | 130 |
| 4.6.«Madrasta» da <i>Turma Tommy</i> | 134 |
| 4.7.«Acidente» de <i>Rei Panda</i> | 140 |
| 4.8.«Vamos Aonde?» de <i>Bruno M</i> | 144 |
| 4.9.«Minguito» da <i>Turma Tommy</i> | 152 |
| 4.10.«Literatura» de <i>Rei Panda</i> | 155 |
| 5.Formação e renovação lexical..... | 161 |
| 5.1.Disposição das unidades lexicais por categoria gramatical..... | 166 |
| 5.2.Expressões idiomáticas | 168 |
| 5.3. A linguagem Xtru..... | 169 |
| 6.A letra, a rima, o som..... | 171 |
| 7.Breve desvio sobre a música angolana..... | 174 |
| 8.Um estilo além das etnias | 176 |
| 9.Primeiras conclusões..... | 178 |
| | |
| CONCLUSÃO: KUDURO E CIDADANIA PARA UM FINAL COM FUTURO FELIZ | 180 |
| Contributos para uma nova visão sobre o Kuduro | 181 |
| Enfim..... | 188 |

| | |
|--|----------------|
| BIBLIOGRAFIA | 191 |
| Na Internet | 200 |
| ANEXOS | 207 |
| Anexo I – FOTOS | 208 |
| Anexo II - Letras..... | 210 |
| <i>Por cada lágrima</i> , Bruno M..... | 210 |
| <i>60 segundos</i> , Bruno M. | 212 |
| <i>Vamos aonde?</i> , Bruno M. | 215 |
| <i>Minguito</i> , Turma Tommy..... | 220 |
| <i>Acidente</i> , Rei Panda | 221 |
| <i>Literatura</i> , Rei Panda | 225 |
| <i>Banheira</i> , <i>Elenco da Paz</i> | 228 |
| <i>Morte</i> , Dj Naile e Fortaleza Urbana | 231 |
| <i>3 tipos de Lágrimas</i> , Pai Banana..... | 233 |
| <i>Tchubilaa</i> , Bruno M. | 236 |
| <i>Operação Resgate</i> , <i>Poca py</i> | 237 |
| <i>Mexer o Bumbum</i> , Lambas..... | 239 |
| <i>Lamento Dj</i> , Kalunga Mata | 240 |
| <i>Orgulho do Sambizanga</i> , Rei Panda e Discípulo | 242 |
| <i>Sabonete Sabão</i> , Dj Naile e Rei Panda, : | 242 |
| <i>Madraستا</i> , Turma Tomy..... | 243 |
| <i>Sofrimento 3ª. Parte</i> , DJ Naile e Rei Loy | 247 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|-----|
| Tabela 1. - Lista de vocábulos de acordo o campo lexical | 165 |
| Tabela 2 - Impacto de alguns kuduristas na internet | 249 |

Introdução

1. Apresentação, enquadramento e metodologia

O presente trabalho surge de reflexões sobre uma prática cultural angolana - o Kuduro. Um campo que sabemos controverso e que reclama a necessidade de redescoberta acompanhada por estudos cruzados, quer no âmbito dos estudos culturais e literários, quer noutros que se prendam com a comunicação humana.

O Kuduro é estilo de música e de dança angolano, que surgiu em Luanda nos anos 90. Resulta da fusão de estilos locais e estrangeiros. É neste sentido uma cultura glocal – de um lugar em vários lugares do mundo. Nestetrabalho, vamos trabalhá-lo sobretudo numa vertente literária, a que cria mundos próprios através de uma linguagem com uso próprio. Sendo assim, o escopo será dado ao Kuduro enquanto música (análise das suas letras).

Este projeto visa, entre os vários ângulos em que o PCI¹ pode ser estudado, encontrar “o literário” no Kuduro. Embora, e como diz Zumthor (1997), a questão das culturas de margem, na maioria das sociedades, se tem constatado tensões com as culturas hegemónicas. O exposto ocorre com o Kuduro por ser uma prática cultural subalterna. Por sua vez, para o mesmo autor, as culturas subalternas, valorizam a vida quotidiana; dão-lhe mais sentido. Porque a descrevem, acrescentando-lhe aspetos valorativos; muitas vezes, esses aspetos acrescentados são fruto desta cosmogonia associada à ficção e, por extensão, à literatura em particular. E nesta perspetiva, como um objeto artístico em que o verbal tem papel importante, mesmo parecendo oriundo do corriqueiro, do massificado, do informe quase anónimo ou, contrariamente, do estrelato encarado muitas vezes como supérfluo e superficial, não deixa de ter regras para se constituir como objeto de fruição, e por isso, enquadrável numa abordagem em três perspetivas: a do objeto lúdico, estético, ético e político: Estas perspetivas de abordar um objeto cultural-artístico são também percursos pelos quais circula a leitura do texto literário (Pereira Sousa (s/d:8).

Por isso, a nossa pesquisa por estar voltada ao Kuduro tem sido questionada por muitos académicos e não só. Somos frequentemente inquiridos sobre do que falamos em concreto. Seguem-se comentários como «os Kuduristas são malucos»; «Kuduro é para

¹Património Cultural Imaterial

delinquentes»; «Por que do estudo do Kuduro num trabalho de doutoramento em Literatura?»; «Mas este estudo não se enquadraria melhor no curso de doutoramento em Cultura ou em Musicologia?»; «Há mesmo necessidade deste estudo?».

Preferimos retorquir sempre que andamos à procura da literariedade no Kuduro, de que o Kuduro é a manifestação artística e cultural com maior pujança no público de música, é também a afirmação de um patriotismo cultural – a angolanidade. Defendemos que tudo é estranho antes de ser estudado, e é nessa ótica que continuamos a trabalhar. Tentamos sempre deixar claro que literatura não é só o que se pensa que é – o texto literário escrito, validado pelo Tempo e pelas instituições. Ela está noutras manifestações artísticas como a que aqui defendemos - Kuduro.

Quanto a recusa do Kuduro com argumentos de que é produto de delinquentes e para delinquentes, é normal que a haja, porque é um universo aberto e popular; abordam-se várias temáticas, seus autores têm personalidades totalmente distintas, essa diferença se reflete também nas suas composições. Neste sentido, há uma tendência de os humanos olharem para o lado negativo dos fenómenos. Assim, o Kuduro trata de vários assuntos (união, apelo a justiça, sofrimento, obscenidade, etc.), porém, é sobre a obscenidade de certa linguagem usada que se baseiam os argumentos que o recusam.

Outros fundamentam essa rejeição baseando-se numa suposta pobreza temática, falta de criatividade, mediocridade, carácter efémero, linguagem e mensagens agressivas, associando-o à violência verbal ou delinquência (Wilper, 2011). Sobre a violência verbal ou delinquência, devem admitir-se, e conhecer-se, os contextos de estabelecimento do Kuduro.

A verdade é que este julgamento provém de uma visão fragmentada ou inexistente sobre as manifestações culturais contemporâneas. Por outro lado, a partir de uma visão eurocêntrica mal interpretada e mal conhecida, quem está fora da Academia pensa que a ciência funciona simplesmente com base no conhecimento livresco, que literatura é apenas o texto poético rigorosamente escrito, feito de acordo com preceitos da arte literária estabelecida no momento convencionado; que o resto é rusticidade. Este trabalho apresenta, assim, subsídios que assentarão sobre estes prismas arreigados e fraccionados sobre o que o senso-comum conhece como literatura.

Como sabe quem o conhece, o Kuduro não tem pobreza temática ou ausência de criatividade: pelo contrário, riqueza temática e criatividade tem-nas até melhores que os outros estilos musicais angolanos. Partindo deste pré-julgamento, acrescenta-se a exclusão feita pelos realizadores de eventos, outros agentes que preferem pagar menos dinheiro aos kuduristas em relação aos músicos de outros estilos musicais, num mesmo *show*. Assim, estas realidades permitem-nos inserir o Kuduro no campo das práticas da cultura marginalizada. Esta marginalização limita os investigadores (porque assim querem) de realizarem outros estudos importantes sobre Kuduro, como julgamos que o nosso propõe sobre sua dimensão literária.

Numa visão polissistémica (Even-Zohar, 1979) do texto literário, em que este se vê inserido num sistema cultural constituído por vários subsistemas que interagem e mudam as suas centralidades de forma dinâmica consoante contextos e circunstâncias várias, importa o estudo do Kuduro como produto de um subsistema (o da literatura), mas como também da cultura.

Os subsistemas literários são compostos de textos da literatura de massa, infantil ou traduzida. São variedades literárias com menos status (Carvalho, 2005:31). O estudo dessas literaturas, assim marginalizadas, permite melhor compreensão da literatura enquanto polissistema. Além disso, também discutimos a condição do Kuduro como um estilo congregador de outras manifestações a que podemos continuar a chamar culturais e, melhor ainda, de etnias. É o único em Angola que rompe com as barreiras tribais, raciais e com uma linguagem própria que conglomera a todos.

Ao longo do trabalho, a designação «estilo ou estilo Kuduro», vai referir-se ao estilo musical, que é a designação usada em Angola para distinguir as variedades musicais, equivale a género; a designação «música ou músicas» é a música no sentido denotativo. É o acordo de ritmo, harmonia e melodia, que chega de forma agradável ao ouvido. É a referência a arte de coordenar e transmitir efeitos sonoros, com uma procura do que se considere mais belo, transmitida pelos sons – dos instrumentos ou sintetizadores - ou pela voz. A designação «letra» vai servir para designar o poema do Kuduro transcrito por nós, ou seja, a transmutação que fazemos da música para poema escrito (e cujas

partes estudadas se encontram em anexo, mas sem valor sequer de um até possível Cancioneiro).

Começamos por fazer uma abordagem à volta deste património cultural imaterial e, em seguida, situamo-nos no Kuduro, que se insere também neste âmbito por ser fruto de um saber-fazer criativo, porque é uma manifestação cultural já assente na memória coletiva do povo que a faz e usa. Dessa forma, de acordo o tema em apreço, elencamos os seguintes objetivos: 1. Estudar os aspetos literários presentes no Kuduro; 2. Enquadrar o Kuduro entre os textos da literatura marginalizada; 3. Identificar e realçar o contributo do Kuduro na expansão da cultura angolana; 4. Identificar aspetos que a sociedade considere essenciais para valorização do Kuduro.

Quanto a metodologia, fizemos uma audição aturada e apurada do Kuduro. Esse acompanhamento é um processo que começou numa altura que não tínhamos interesse pelos estudos literários; baseou-se, como em qualquer amante do Kuduro, em a apreciar as performances. Atualmente, como possuidores de algum conhecimento sobre literatura, algumas coisas ouvidas enquanto ouvintes ignorantes, foram ganhando nomes já existentes na literatura. Com esta perceção, fomos capazes de perceber que havia no Kuduro aspetos que interessam esse campo da literatura. Sendo assim, fizemos um ensaio que assentaria como análise de obras já validadas pelo cânone, baseando-nos nalgumas músicas que mereciam ser destacadas por se apresentarem com um demonstrável cunho literário.

Passamos alguns trechos e/ou músicas completas em texto escrito, explorando neles aquilo que interessa a literatura. Sejam elegias, confissões, dramas, sátiras, etc. Na análise do poema do Kuduro, haverá alguma limitação – a de não se ter um poema de base num texto escrito, neste caso, nós é que o fazemos, e isto, de qualquer forma, limita a sua análise integral e poderá até gorar a sobrevalorizada intenção do autor. É o caso, por exemplo do estilo na escrita das palavras, a organização das estrofes e o número de sílabas métricas. Assumimos o risco, pela bondade do objetivo.

Além do campo que interessa a literatura, descrevemos outro: o do Kuduro com cunho pedagógico. Já que o nosso trabalho vai contrariar também argumentos que afirmam e que “impingem” o Kuduro numa direção unicamente marginal. Neste sentido, o

tratamento das diversas letras dependeu do seu teor. Trazemos letras com dimensão literária e letras com conteúdo sociopedagógico.

Procedemos a recolha de informações a partir de alguns Kuduristas, na cidade de Luanda, porque os seus depoimentos são importantes para o nosso trabalho, pois, com vista ao desenvolvimento de alguma parte do corpus, foi ainda assim necessário o subsídio dos seus autores. Depois desta investigação prática, fizemos uma seleção bibliográfica, percorrendo estudos de autores angolanos e estrangeiros sobre Kuduro. Dedicamos um capítulo, o primeiro, que fala deste estado da arte. Procedemos também ao acompanhamento de músicas e entrevistas de kuduristas no Youtube e na televisão.

2. Kuduro e as questões de património

De modo geral, falar de património leva a pensar em elementos culturais físicos (conjuntos arquitetónicos, zonas naturais excecionais). No entanto, para muitos, a expressão património imaterial parece ser nova. Mas, na verdade, a vida em sociedade – práticas e produtos que revelam saber-fazernos remete implicitamente nela. Dada a sua importância na vida dos povos, se torna necessária a divulgação e promoção destes saberes. É, aliás, neste sentido que também nasce o presente estudo: do conjunto de reflexões sobre património imaterial, sendo que é um elemento importante na manutenção e solidez da cultura dos povos afetos a mesma.

Da parte do Estado angolano, o património cultural material e imaterial tem sido alvo de debate há algum tempo, como se pode ler: «A questão da salvaguarda e da restauração do património material e imaterial de Angola, vai ser debatida nesta quarta-feira, na sede da UNESCO em Paris, numa conferência internacional organizada pela UNESCO»². Por exemplo, a cidade de Mbanza Kongo figura como pioneira de entre os outros elementos do património material angolano na eleição do Património Mundial da Organização das Nações Unidas, para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO), desde

² Património material e imaterial de Angola em debate na sede da UNESCO. Disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/educacao/2007/11/49/Patrimonio-material-imaterial-Angola-debate-sede-UNESCO.6bdd1705-c2ff-4ce4-80cf-0b426382fe11.html. Acesso, 10/11/18.

julho de 2017. Já no que se refere ao património imaterial, falou-se da pintura e das artes plásticas, conforme o jornal da Angop acima citado.

A necessidade de preservação do património cultural material angolano não é recente, visto que as primeiras medidas datam do século XIX. Em 1889, instaurou-se um processo de classificação a uma estátua, de Pedro Alexandrino da Cunha. Na sequência disto, a Igreja da Nossa Senhora da Nazaré teve o mesmo privilégio, em 1922. Estas e outras classificações foram feitas em Angola, apesar de ser do interesse colonial. Alguns monumentos e fortalezas que não pertenciam, ou seja, que não tinham a ver com a cultura portuguesa, não mereciam a mesma preservação por não se identificarem com os mesmos. Consequentemente, com o alcance da independência, em 1975, Angola terá herdado uma lista de cerca de 30 monumentos classificados. Foi assim que nasceu a legislação que definia os procedimentos de seleção, identificação e classificação do referido Património, o Decreto presidencial 80/76, de 3 de setembro.³

Com vista a sua preservação a nível nacional, foram criadas medidas técnicas e jurídicas que visam assegurar a sua manutenção e controlo, por isso, se criou o Instituto Nacional do Património Cultural (INPC). No âmbito da execução da Política de Defesa e Promoção do Património Histórico e Cultural Angolano, o Instituto criado tem sua base legal a Lei nº 14/05, do Património Cultural. Atualmente, o país contabiliza 265 monumentos e sítios classificados em várias categorias e tipologias. Alguns desses bens devem integrar a Lista Indicativa a apresentar ao Comité do Património Mundial da UNESCO.⁴

A Lei nº 14/05, do Património Cultural, mostra o interesse do Estado para a sua conservação, por isso o define no artigo nº 2º como «todos os bens materiais e imateriais que pelo seu reconhecido valor devem ser objeto de tutela do direito».⁵

³*Trajeto da Preservação do património histórico e cultural.* Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/grafitos-na-alma/trajectoria-da-preservacao-do-patrimonio-historico-e-cultural>. Acesso, 10/11/18.

⁴*Trajeto da Preservação do património histórico e cultural.* Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/grafitos-na-alma/trajectoria-da-preservacao-do-patrimonio-historico-e-cultural>. Acesso, 10/11/18.

⁵ Lei nº 14/05, de 7 de outubro, do Património Cultural

Dos 265 monumentos e sítios classificados em várias categorias e tipologias, integram na Lista Indicativa a ser apresentada ao Comité do Património Mundial da UNESCO três (3) bens. Cada qual com o seu grau de relevância, de acordo aquilo que representa. Desta forma, depois da formulação do pedido, «A UNESCO já aceitou, entretanto, os processos de inscrição, indicativos, das pinturas rupestres do Namibe, de Tchitundu-Hulu, do Corredor do Kwanza, que está ligado ao roteiro da escravatura, e a cidade do Cuito Cuanavale, símbolo “referência da paz, do diálogo e da reconciliação nacional” em Angola e na África Austral, divulgou anteriormente o Ministério da Cultura».⁶

Enquanto se aposta em mais de três sítios, o país já possui, como dissemos, a cidade de Mbanza Kongo, Província do Zaire, como Património Mundial da Organização das Nações Unidas, para Educação, Ciência e Cultura (UNESCO). A eleição foi feita em julho de 2017. A cidade foi privilegiada por possuir vestígios do antigo Reino do Kongo, pois era a sua capital, antes e durante a colonização.

Nesta parte do nosso estudo, por falarmos de património cultural, é-nos permitido fazer uma desconstrução à volta do vocábulo “cultura”. É verdade que o termo tem sido alvo de muitas interpretações, dependendo da contextualização e da perspetiva até epistemológica que dele se faz. É neste sentido que o prefácio de Miguel Real, no livro *Metamorfoses da cultura*, refere que «[...] nenhum conceito é mais ambíguo que o de cultura, profundamente indefinido no seu complexíssimo universo semântico referencial» (Real, 2017:14).

O nosso estudo circunscreve-se à cultura enquanto conjunto de saberes, práticas, quer sejam de dimensão espiritual ou intelectual pertencentes a determinado povo. Neste sentido, desde a Conferência Mundial sobre as Políticas Culturais (MONDIACULT), organizada pela UNESCO e celebrada na cidade do México em 1982, considera-se que a cultura é um conjunto de traços espirituais e materiais, intelectuais e afetivos que caracterizam uma sociedade ou um grupo social. São, entre outras, as manifestações das artes, das letras, as maneiras de vida, os direitos fundamentais do ser humano, as doutrinas sobre valores, as tradições e as crenças da comunidade (Rubin, 2017).

⁶Angola aposta em mais de três sítios para rota do património da UNESCO. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/angola-aposta-em-mais-tres-sitios-para-rota-do-patrimonio-mundial-da-unesco-9268774.html>. Acesso, 11/11/18.

Pelas conotações que são atribuídas ao conceito de cultura em função dos contextos, dá-se a oportunidade de olhares convergentes ou divergentes. Por isso, para Tylor (*apud* Thompson, 2011:171) «Cultura [...], tomada em seu sentido etnológico amplo, é aquele todo complexo que inclui conhecimento, crença, arte, moral, lei, costume e todas as demais capacidades e hábitos adquiridos pelo homem enquanto membro da sociedade [...]».

Todos os povos têm as suas manifestações culturais, que compreendem danças, cantares, gastronomia, contos, mitos, lendas, até ao artesanato, ou seja, cada povo tem um arcabouço de manifestações culturais e formas de expressões intangíveis. Assim, definindo o património cultural imaterial diríamos que abarca o campo da literatura popular de tradição oral. E que esta é constituída por lendas, mitos, contos populares, romanceiros, cancioneros, quadras, autos populares, excelências, adivinhas, rimas infantis, orações, rezas, fórmulas de superstições e de mezinhas, pragas, e maldições, agouros ou profecias, orações com escárnio, galanteios, pregões, chamamentos de animais, e todo os saberes populares. Nestes saberes incluem-se também os falares de cada região, os ritos, as festas, os jogos, as danças, o artesanato, a culinária, trabalhos de pesca, a mitologia popular, etc. (Parafita, 2010).

É assim que a literatura local surge como expressão não só artística como cultural, de carácter identitário, que não apenas partilha com outras culturas o saber-fazer literário, como o faz contextualizada no lugar e nos tempos que se entrecruzam e dão origem a exemplares que são os textos literários.

3. Património cultural imaterial (PCI) segundo a Unesco

A *Convenção do Património Cultural Imaterial*, define-o como sendo as práticas, representações, expressões, conhecimentos e aptidões; são ainda os instrumentos, objetos, artefactos e lugares de prática cultural que lhes estão associados, aquilo que as comunidades, grupos ou os indivíduos reconhecem como parte integrante do seu património cultural (UNESCO, 2003, nº 1, artº 2.).

Continuando no âmbito da interpretação do conceito património cultural imaterial, no contexto angolano, este vai corresponder com todas as manifestações tradicionais e populares que são produtos de invenções coletivas originadas de uma comunidade.⁷

De facto, apercebemo-nos das culturas de determinados povos devido às suas manifestações culturais, que compreendem a língua, a dança, a música, as tradições e expressões orais, etc. tal como descreve a *Convenção da UNESCO para a sua salvaguarda do Património cultural imaterial*. Assim, de acordo o nº 2 do artº 2, alíneas, a), e seguintes, este manifesta-se nos seguintes domínios:

- (a) tradições e expressões orais, incluindo a língua como vector do património cultural imaterial;
- (b) artes do espectáculo;
- (c) práticas sociais, rituais e actos festivos;
- (d) conhecimentos e usos relacionados com a natureza e o universo;
- (e) técnicas artesanais tradicionais.

A cultura popular desenvolve no indivíduo, o espírito de patriotismo e de respeito pelas suas culturas, porque «[...] a cultura popular torna-se um elemento importante na construção da cultura nacional e na definição das diferentes identidades nacionais [...]» (Cabral, 2011:60).

Partindo deste pressuposto afirma-se que o património cultural imaterial confere às comunidades e aos grupos o sentido de identidade e de continuidade, (UNESCO, 2003, artº 2, nº 1). Podemos dizer que esta «[...] construção da identidade [...], por seu lado, visa consolidar o sentimento de pertença a uma nação» Thiesse (1998, *apud* Cabral, 2011:60).

As culturas populares devem ser estudadas, porque, são o cenário onde se projetam (quase) todas as vivências que o povo atravessou, vertidas nos seus recursos – objetos e práticas - patrimoniais, sendo estes o «legado que é necessário preservar, assinala a

⁷Lei nº 4/05, de 7 de outubro, do Património Cultural, artº 45º.

ligação a tempos pretéritos e remete para a complementaridade entre a história e património relativamente ao conhecimento do passado» (Cabral, 2011:29).

Entretanto, o Kuduro, objeto do nosso estudo, é ainda tido por alguns como o estilo para marginais, como já mencionámos e veremos melhor mais adiante, o estilo de pessoas não cultas (embora, atualmente haja pessoas cultas que o aceitam). Dessa forma, sendo a música da maioria da população jovem, e tipicamente nacional, se devia continuar a criar projetos e programas como o «*I Love Kuduro*⁸, *Sempre a Subir*⁹ e acompanhado de estudos académicos, porque isto contribui para a sua valorização, e desta forma mais gente o aceitaria como estilo tão válido quanto os outros. Sabendo o quão controversa pode ser essa interferência no processo criativo e até da criação de uma identidade cultural autónoma.

A UNESCO, através da *Recomendação para a Salvaguarda da Cultura Tradicionale Popular* define que cultura tradicional e popular são as criações que provêm de uma comunidade cultural, com base na sua tradição. São expressas por um grupo ou por indivíduos. Correspondem às expectativas da comunidade como formas de expressão da sua identidade cultural e social. Oralmente, se transmitem as normas e valores. Essa cultura vai corresponder, de forma ampla, às formas como a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes e práticas (UNESCO, 1989).

Dada a importância que a cultura popular tem, a UNESCO cria mecanismos para a sua conservação por constituir elemento de conservação e portador de vivências de uma comunidade, de igual forma, por o Kuduro possuir estas referências, é imperioso o seu acompanhamento por quem se concentra e centra a sua atividade nas questões da cultura.

⁸O I Love Kuduro é um festival internacional que visa promover o Kuduro e a música angolana, com especial atenção a música electrónica angolana. O principal objectivo deste projecto é promover o encontro entre artistas angolanos e o público, bem como valorizar o Kuduro como um estilo musical que mais cresce dentro e fora de Angola. Fonte: <https://tudoparaminhacuba.wordpress.com/2013/04/01/angola-festival-i-love-kuduro-reune-velha-e-nova-geracao-do-estilo-musica-ilovekuduro/>. Acesso aos 25/01/18.

⁹ Programa do Canal 2 da Televisão Pública de Angola, extinto há dois meses, fundado por Coreon Du, o mesmo que fez o *I Love Kuduro*, dedicado exclusivamente aos kuduristas. Vide em: <http://www.tpai.tv/programas?item=Sempre+a+Subir>.

Neste sentido, os textos da cultura popular revestem-se de extrema importância para a afirmação da identidade cultural dos seus povos e grupos sociais, já que cultura tradicional e/ou popular é uma forma que permite a aproximação entre vários povos, sendo capaz de fazer notar, valorizar e respeitar as diferentes formas de vida de grupos sociais. Através desta é ainda possível conhecer a importância política, social, económica de determinado povo. De facto, com esta vertente histórica que nos é fornecido pela cultura popular, dão-se a conhecer os valores de um povo na atualidade (Muzombo, 2018). Sendo assim, nasce a necessidade da sua preservação. Para Leça,

Preservar os tesouros da cultura popular é, mais que preservar, divulgá-los na comunidade, é serviço de inegável valor prestado à preservação da identidade nacional, já que é na sua cultura, mais do que em qualquer outra manifestação, que a alma de um povo se revela e se revê.

A música é certamente um dos meios privilegiados de expressão do sentir do povo, um dos campos em que melhor se revela a sua alma. (Leça, 1942, *apud* Muzombo, 2019).

É sabido que algumas destas manifestações culturais tradicionais e populares passam somente pela oralidade e, por isso, correm frequentemente o risco de extinção, pois reconhecendo a condição individual do ser humano, é possível que os textos de cultura oral morram sempre um pouco quando um ancião que os conhece chega ao final de vida.

Existem, ainda, múltiplos fatores que podem levar à extinção – ou desvirtuamento completo - da cultura tradicional e popular, sobretudo num mundo globalizado como o atual. Portanto, é necessário que se adotem medidas que visem mantê-la viva. E promovam a sua valorização, como, por exemplo, a criação de centros culturais, o ensino das mesmas nas escolas, a sua configuração em manuais escolares e outros, evitando, com cuidado e ainda assim, contrariar a sua natureza dinâmica.

Tendo em conta este valor, a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura, reunida em Paris de 17 de Outubro a 16 de Novembro de 1989, por ocasião da sua 25.^a sessão, na resolução aprovada na 32.^a sessão plenária, a 15 de Novembro de 1989, considerou vários aspetos começando pela conceituação da cultura tradicional e popular, tornando um facto que a cultura tradicional e popular integra o

património universal da humanidade e que é um poderoso meio de aproximação entre os diferentes povos e grupos sociais e de afirmação da sua identidade cultural. Constatou ainda a sua importância social, económica, cultural e política, o seu papel na história de um povo e o seu lugar na cultura contemporânea. Sublinhou a natureza específica e a importância da cultura tradicional e popular enquanto parte integrante do património cultural e da cultura viva e reconheceu a extrema fragilidade de certas formas de cultura tradicional e popular, particularmente a fragilidade dos aspetos que relevam das tradições orais e o risco de que estes possam perder-se. Realçou, finalmente, a necessidade de sublinhar e reconhecer em todos os países o papel da cultura tradicional e popular e o perigo que corre em resultado de múltiplos fatores (UNESCO, 1989).

No documento em referência, o apelo é feito aos Estados Membros, no sentido de que cada um deles criasse as suas medidas de proteção da cultura tradicional e popular de acordo com a sua realidade. A esses mesmos Estados cumpre-lhes a tarefa da divulgação da Recomendação às autoridades, serviços ou organismos com competências na resolução de problemas relativos a salvaguarda da cultura tradicional e popular nos seus países, como em outros organismos internacionais versados pela salvaguarda da cultura tradicional e popular. A Conferência Geral havia determinado que os Estados Membros submetessem relatórios à organização nas datas e modos por eles determinados.

Por conseguinte, cada grupo (familiar, profissional, nacional, regional, religioso, étnico, etc.) tem as suas manifestações culturais que coincidem ou não com as manifestações de outras regiões, por isso, a Conferência Geral recomendou aos Estados Membros a identificação das culturas tradicionais e populares, fomentando a nível nacional, regional e internacional, pesquisas adequadas com vista a:

- a) Estabelecer um inventário nacional das instituições que se ocupam da cultura tradicional e popular, para fins da sua inclusão nos registos regionais e mundiais de instituições desta ordem;
- b) Criar sistemas de identificação e registo (recolha, indexação, transcrição) de informação, ou desenvolver sistemas já existentes através de manuais, guias de procedimentos de recolha, catálogos-tipo, etc., tendo em consideração a necessidade de uniformizar os sistemas de classificação utilizados por diferentes instituições;

- c) Estimular a criação de uma tipologia normalizada da cultura tradicional e popular mediante a elaboração de:
- (i) um esquema geral de classificação da cultura tradicional e popular, com o objectivo de fornecer orientações a nível mundial;
 - (ii) um registo pormenorizado da cultura tradicional e popular;
 - (iii) classificações regionais da cultura tradicional e popular, especialmente através de projectos-piloto desenvolvidos no terreno. (UNESCO, 1989:3).

Com a ideia da UNESCO que visa salvaguardar o património cultural imaterial, urge igualmente a necessidade de se organizarem projetos com o intuito de valorização e conservação do Kuduro, já que hoje existem inscrições na lista da UNESCO e estudos versados sobre o Fado e sobre o Reggae e outros géneros musicais que apresentam a mesma intenção com a que fazemos este trabalho, com o tempo, pode contribuir para a valorização do Kuduro noutras dimensões. Acreditamos, assim, que este trabalho pode contribuir para o estabelecimento de um novo olhar sobre o estilo, apesar de ainda soar de forma estranha, ao olhar de alguns académicos, o facto de se estudar o Kuduro num curso de doutoramento e em literatura.

Mas a estranheza relativa ao estudo de temas e *corpora* da cultura popular, não acontece somente connosco, mas também já foi verificada por Leça, quando dizia que «Perguntam-nos porque nos dedicamos tanto ao cancionero popular português e lhe damos tanto valor» (Leça, 1942:7). O autor apresenta o seu argumento quanto a esta questão, justifica a sua dedicação ao estudo do cancionero português pela mesma razão que se estudam todas as outras raízes musicais: para conseguir identificar a manifestação e participação do seu povo por meio da arte fónica. Acrescenta, por meio de comparação, que estuda o cancionero pela mesma razão que o antropólogo estuda as dimensões dos crânios, o arqueólogo estuda as ruínas e as outras camadas geológicas. Desta forma, com o estudo do cancionero, se saberá o que o povo era, o que assimilou e conservou, e, por fim, o que é genuíno, mesmo descendente de cruzamentos, e não um produto assimilado (Leça, 1942).

A partir da defesa feita por Leça, conseguimos notar que com o nosso estudo, saberemos o que fomos e o que pegámos de outros povos e o que não é produto de

assimilação, através do Kuduro. Nele se revê a alma e a persistência da memória do povo que o faz, o consome, o acrescenta e o deixa aos que vêm depois.

O estudo do PCI, e respetiva divulgação, permite ao sujeito envolvido na sua prática conhecer as culturas e tradições da sua região, servindo, até certa medida, para o reconhecimento e valorização da sua identidade como catalisador de uma autoestima coletiva. Por tudo isso, é necessário que se enfatize que aquilo que constitui o património imaterial, por muito marginal que possa ser ou seja, é importante que se conserve. Nesta perspetiva, como defenderemos adiante, se torna fundamental a valorização, através de estudos das práticas culturais de margem como o Kuduro, fazendo com que os sujeitos se vão apercebendo da importância dos vários aspetos culturais. Porque, de facto, saber interpretar as práticas culturais e os lugares que nos rodeiam potenciam a descoberta dos modelos narrativos assentes na memória coletiva de um povo (Sardinha, 2014). Desta forma, essa descoberta dos modelos narrativos, irão permitir novos paradigmas de encarar os fenómenos, como também se tornam em substrato para novas descobertas.

Com efeito, é necessário conhecermos as nossas danças, a nossa língua, as nossas canções, as formas de caça, as festas, a religião, os contos, os provérbios, as fábulas, as lendas, etc. Desta feita, contribuindo para o conhecimento e valorização desta riqueza cultural proporciona-se um saber-estar do sujeito no seu meio, pois se consegue compreender e explicar os fenómenos à sua volta. Para os sujeitos letrados integrados na contemporaneidade, «conhecer o património cultural é, hoje, considerado indispensável [...]. Através desse tipo de leitura, o leitor cria novo (s), sentido (s), porque lê com todo o património cultural que o envolve» (Granada, 2014:125).

4. Percursos do registo do PCI angolano

Depois de uma abordagem geral sobre PCI, nesta parte do estudo, fazemos a revisão de um conjunto de análises prévias sobre o PCI de Angola, onde se deu prioridade à literatura de margem na vida sociocultural do povo angolano. No estudo desta

literatura, a classificação feita por Chatelain¹⁰ é, até ao momento, uma classificação considerada completa e de real importância no que toca ao estudo das tradições orais angolanas.

Foram feitos vários estudos da literatura tradicional angolana, não só por escritores e estudiosos nacionais como por estrangeiros, até se tornar literatura impressa. Ora, como se sabe, a escrita baseada no alfabeto latino chegou em Angola com o colonialismo, já que antes desta fase colonial a literatura compreendia somente os géneros tradicionais transmitidos de forma oral, e só posteriormente, é que passou a ser escrita com base neste sistema. Hoje podemos dizer que contempla as duas formas, sendo que os vários géneros textuais classificados pelos autores, e reutilizados pelos escritores, são também autênticos recursos que este povo usa para expressar as suas ideias, atitudes e convicções. Fazer esta abordagem neste estudo emerge da necessidade de analisar as formas variadas de se fazer a literatura tradicional angolana antes e depois do conhecimento da escrita, realçar ainda a importância desta, pois que, até hoje, ela mantém o seu relevo, servindo de meio de expressão de sentimentos e ideias, por ser usada como recurso para resolução dos vários problemas sociais. Na tentativa de querer consolidar a ideia de que a literatura angolana não contemplava a linguagem escrita, apresentamos o seguinte provérbio ovimbundo, dado por Valente (1964, *apud* Oliveira, 1999:1) «Os brancos escrevem livros, nós escrevemos no peito».

Achamos que esta frase ilustra até o resultado do desconhecimento da cultura ocidental, ao pensar-se e afirmar-se que os brancos não têm literatura tradicional oral. Mas este argumento talvez tenha como base aquilo que os africanos observaram diante dos europeus, porque, devido ao tipo de missões que estes (europeus) cumpriam além-mar, não tiveram tempo, nem vontade de manifestar/apresentar as restantes culturas tradicionais em sua posse, além da língua e da culinária (Muzombo, 2018).

¹⁰ Héli Chatelain foi um linguista e missionário protestante suíço (Morat, 1859 – Lausanne, 1908). Engajou-se ao lado da população angolana onde fundou uma missão, e lutou em particular contra a escravatura. Interessou-se pelo estudo da literatura e o estudo das línguas próprias dos povos com os quais viveu.

4.1. Literatura tradicional angolana de transmissão oral

Antes, então, do conhecimento da escrita baseada no alfabeto latino, tal como a expressão utilizada no subtítulo, a arte verbal era feita oralmente, com recurso a provérbios, adivinhas, contos, crónicas, fábulas, canções, etc. Assim, para Colloque (*apud* Oliveira, 1999:53) «Faz parte da Literatura tradicional de transmissão oral dum campo mais vasto que se convencionou apelar de “tradição oral” e que mais não é do que a “memória coletiva duma sociedade que não revestiu a forma escrita». Continua o autor a afirmar que «abarcará oral, deste modo, um vasto domínio, também designado de históricos, canções, danças, teatro, farmacopeia, etc ...» (Oliveira, 1999:53).

Estas são diversas maneiras de se fazer literatura, cada uma delas com algum objetivo: às vezes para educar a sociedade, ou para amaldiçoar, abençoar, reprimir, etc. Serve-se o ser humano destes recursos da linguagem verbal para tecer alguma explicação e expressar-se nas várias facetas da vida, no trabalho, nos óbitos, nas brincadeiras, nas conversas, nas canções, no alambamento (casamento tradicional, não civil, nem religioso), etc.

A condição que assegura a vitalidade da tradição oral em Angola é o uso das línguas nativas, já que o português não é língua materna (para alguns), não toma dianteira na resolução das questões de vária índole destes povos. Afirmamos tal parâmetro, no sentido de o português ser elemento conducente a formas de viver mais modernas. Porém, onde este não é falado mantém-se de forma mais viva a tradição oral, mas com características tipicamente africanas.

4.2. Primeiros registos escritos em português do PCI angolano

Para a preservação destes géneros ditos de forma oral, foi necessário proceder a sua passagem para o registo escrito. Isto permitiu que estes textos fossem conhecidos por mais povos e culturas e entendemos que esta atitude implica, também, uma preocupação de os preservar. Dessa forma, o brasileiro Saturnino de Sousa e Oliveira Manuel Alves de Castro Francina, este último angolense (termo este que passou para angolano), trouxeram-nos um livro intitulado *Elementos Grammaticaes da Língua Nbandu*, onde

apresentam 20 provérbios em Quimbundo, no ano de 1864 (Everdosa, 1975 – 1985). Estes foram os alicerces para os futuros estudos que vieram a ser feitos. Apesar dos avanços dados neste âmbito, de forma geral, a sua classificação deve-se ao suíço Héli Chatelain, missionário que desembarca para Luanda em 1885, figura com grandes dotes culturais e que iria alargar o seu conhecimento em Angola. É a ele que pertence a primeira classificação da literatura oral angolana.

A extensão territorial de Angola cria condições para uma diversidade cultural. Neste sentido, implicava um estudo mais aturado, pois se precisava o estabelecimento de semelhanças e dissemelhanças entre ela. Diante disto, para terminar o estudo etnográfico, Chatelain dedicou vinte e dois anos da sua vida. A classificação versava-se no campo do português e do quimbundo, bem como noutras atividades no campo do intelecto que lhe foram exigidas pela filiação em Organismos Científicos e Humanitários da Europa e da América (Muzombo, 2018:41). Fruto deste estudo, publica a obra intitulada *Grammática Elementar de Kimbundo* ou língua de Angola, reunindo nesta 61 provérbios, adivinhas e dois pequenos contos.

Consta de um rico tesouro de provérbios ou adágios, de contos ou apólogos, de enigmas e de cantigas, aos quais se podem juntar as tradições históricas e mitológicas, os ditos populares, ora satíricos ou alusivos, ora alegóricos ou figurados; em todos os quais se condensou a experiência dos séculos e ainda hoje se reflete a vida moral, intelectual e imaginativa, doméstica e política das gerações passadas: a alma da raça inteira (Everdosa, 1975 – 1985:8).

A compartimentação da literatura tradicional angolana em seis categorias, por Héli Chatelain, foi fruto de um estudo comparativo desta com a literatura oral e com o resto de África. Feito isto, veio a concluir que é prática racional e extensiva a toda a África, isto é, há pontos comuns na efetivação da referida literatura (Muzombo, 2018).

Assim, na classificação de Chatelain, a primeira classe é o mi-soso, a segunda é o maka, a terceira é mi-sendu, a quarta é ji-sabu, a quinta é mi-imbu e a sexta é jinongongo. A quarta categoria, jisabu, a quinta, mi-imbu e a sexta, jinongongo, são recursos que o Kuduro usa. No caso do ji-sabu e do jinongongo, normalmente, no introito, os kuduristas recorrem ao uso deles, que são os provérbios e adivinhas; para a quinta

classe, da canção, vale ressaltar o uso da poesia que está ligada à canção, elementos inseparáveis, como afirmava Chatelain.

Vale igualmente mencionar os textos do maior etnógrafo angolano, Óscar Ribas, de 1961, *Misoso*, obra dividida em três volumes. Traz uma coletânea de contos, provérbios, poesias, canções e histórias da narrativa tradicional dos povos de Angola, na língua nacional Kimbundo. Misoso é, portanto, uma palavra que designa uma variedade de textos (contos, adivinhas, homens, monstros, animais; é sobre a filosofia e religião dos povos de Angola, em Kimbundo.

5. Pertencer à literatura marginal ou marginalizada

Falar em literatura marginal ou marginalizada é capaz de levar um leitor não-acadêmico a uma realidade confusa, porque os conceitos marginal e marginalizado não têm sido associados, no dia a dia, à literatura. São termos que remetem para outras interpretações na sociedade dita civil. Como diz Saraiva, podem variar consoante os contextos de utilização. Destarte, para o primeiro vocábulo, «Aplicado à literatura, o adjetivo «marginal» tanto pode ter sentido topográfico que é corrente em Portugal (à, na margem de – entenda-se: outra, outras literaturas), como pode ter sentido jurídico, social, moral ou psicológico que é corrente no Brasil (à margem da lei vigente)» (Saraiva, 1980:5).

Como vimos, os vocábulos acima abarcam uma série de interpretações, mas, neste caso, é em literatura que elas nos servem. Neste percurso, para designar a literatura não tida como erudita, a «literatura de marginal ou literaturas marginais, abrange em termos de designações, porque [...] cobre mais ou menos todo o espaço semântico de outras designações, tais como «paraliteratura», «subliteratura», «infraliteratura», «literatura popular», «literatura oral», «literatura de cordel», «contraliteratura, antiliteratura», «literatura underground», e até «literatura de vanguarda» (Saraiva, (1980:5). Tais designações devem-se, segundo o autor, a oposição clara ou implícita à uma literatura consagrada, oficial, acadêmica, e mesmo clássica (Saraiva, (1980). Como se pode compreender, estes textos referem-se àqueles elaborados com menos estruturação, menos preocupação estética, mas que não deixam de ser literatura.

Diante disto, a pertença desta literatura à classe subalterna não implica limitação de transição, visto que pode sempre mudar de estatuto, numa espécie de ascensão para uma classe subsequente. Para Saraiva (1980) as condições que definem a transição da literatura marginalizada para a dita oficial, além de outras condições como a entrada nos circuitos normais, nos domínios oficiais - a partir do momento em que deixa de ser ponto de encontro ou lugar de reconhecimento de minorias, de marginais, de marginalizados, e é recuperada pelas autoridades ou pelos representantes oficiais ou officiosos da cultura dominante, que no geral são os críticos dos mass media e os professores, é a sua entrada no gosto da maioria ou de todos.

Mas, por vezes e contraditoriamente, esta literatura é mais querida que a dita consagrada. Assim sendo, talvez o problema não esteja no gosto geral, mas sim nas diferentes classes sociais consumidoras de cada uma destas literaturas, porque se pensarmos no Kuduro, o cenário torna-se contrário, pois, faz o gosto da maioria, porém, ainda assim, pode ser classificado como marginalizado pela constante censura que do mesmo se faz. Diante disto, a rejeição está com os consumidores dos textos da literatura consagrada, que apresentam alguma resistência em aceitar a outra característica das literaturas subalternas, feitas por pessoas de classes sociais inferiores. O produto, definido apenas pelo lado do seu recetor privilegiado – seja ou não intencionalmente – arrisca sempre a incompreensão dos restantes. E nessa incompreensão a luta parece nivelar-se pela argumentação baseada nas mesmas guerras de poderes e no mesmo caminho das desigualdades.

Por outro lado, temos a preceptiva literária que se refere a regras a seguir na elaboração textual a que se chamará literatura, regras que devem ser obedecidas por quem queira ser aceite no meio que as define. Assim, a não obediência às regras remete para a posição marginal, o outro lado da norma. Dito isto,

já menos difícil é saber por que é que um texto é marginalizado – porque o é sempre por razões de ideologia literária (o desrespeito das leis clássicas, a novidade nas técnicas ou nos motivos, a contaminação dos géneros, a simplicidade ou a complicação estrutural), de ideologia político-religiosa (o ponto de vista popular, isto é, da classe popular, o erotismo, o anti-religiosismo, a crítica das instituições ou dos seus representantes), e de economia do mercado editorial ou distribuidor (oralidade, manuscritos,

volantes, folhetos, graffiti, fotocópias; muros, portas, árvores, tendas, barracas, tabacarias; feiras, mercados) (Saraiva, (1980:6).

Como vimos, a marginalização dos textos que se deve a muitos fatores, foi, inclusive, além da literatura, compreendeu também outras áreas da vida social como religião, política, economia, etc. para tal, é marginal a posição contrária daquilo que se convencionou.

A literatura marginal e marginalizada, numa dinâmica que partilha com as restantes práticas culturais, é depois acrescentada e compõe-se ainda por vários textos além dos acima descritos. E de entre estes destacam-se a literatura de cordel, literatura dita popular, que se mistura e convive com o romancelheiro, o conto tradicional, os provérbios, as adivinhas, mas também com os slogans, os anúncios, os comics, as bandas desenhadas, os folhetins, as fotonovelas, as reportagens, os romances policiais, a ficção científica, as canções e inúmeros textos «underground» ou contraculturais (Saraiva, (1980). Entenda-se contraculturas diante de uma ideologia criada por alguma organização, empresa, mas não contra a cultura de determinado povo.

Assim, Saraiva, na primeira edição do livro *Literatura Marginal(izada)*(1975), começa com uma classificação desta literatura considerada de margem, dizendo que, por vezes, se trata de textos ditos oralmente; o seu ensino e aprendizagem não passam numa escola formal. Neste sentido, basta-lhes serem lidos, ouvidos e amados por muita gente. São textos que não precisam de promoção especial, por eles mesmos comportarem-se como alguns circuitos do processo da publicidade. É uma variedade de textos que pode compreender as formas orais, visuais, mistos (falados, recitados, pintados, representados). Aparecem representados em muitos lugares públicos como praças, troncos de árvores, paredes das casas, placas dos sinais de trânsito. São textos que, de forma geral, não merecem a discussão das classes «cultas». Pelo contrário, estas classes, às vezes, apropriam-se destes textos.

Entretanto, constatamos também que a apropriação acontece também em Angola. No caso da música, aqueles que fazem outros estilos musicais tidos como consagrados, muitas vezes apropriam-se dos textos de canções de raiz marginal. Citam-se para isso,

nomes como *Big Nelo*, um rapper que cantou Kuduro com os *Vagabanda*¹¹ e com o *Rei Panda*;¹² *JD*, rapper, cantou Kuduro com o *Rei Panda e Nagrela, kuduristas*¹³; *Mobbers*, rappers, cantaram com *Nagrelha, kudurista*.¹⁴

Mas, por que queremos integrar o Kuduro na lista de textos de literatura dita de margem? Fazemo-lo porque o Kuduro é um género de canção desdenhável, de delinquentese tem o mesmo tratamento que os restantes textos de margem. Referimo-nos fundamentalmente a desvalorização por parte de uma franja da sociedade, (académicos, não académicos e realizadores de eventos). *Rei Loy*, kudurista, diz que alguns realizadores de eventos encaram os kuduristas como meios para a animação das suas festas, porque antes dos *shows* os empresários surgem com propostas vantajosas para ambas as partes, porém, bastava o termo do espetáculo, as promessas se tornam irrealizáveis. O mesmo músico, quando o perguntámos sobre como são tratados em relação aos músicos de outros estilos como Kizomba, Semba e Rap, assegurou-nos de que tem havido muita diferença, os kuduristas fazem parte da classe mais baixa.

A outra razão é a que nos foi dada por *Pai Diesel*, kudurista e realizador de eventos, quando afirma que, num mesmo *show*, os kuduristas recebem menos dinheiro que os músicos de Kizomba, Rap ou Semba. Apesar de ser o Kuduro que mais faz vibrar as festas, mas os seus fazedores são considerados de baixo estatuto. O mesmo músico exemplificou que, num *show* em que um kudurista recebe quinhentos mil kwanzas, que é o valor máximo, um músico de Kizomba ou Rap pode receber três milhões de kwanzas, que é uma diferença abismal.

Na sequência das conversas que tivemos com os kuduristas, perguntámos ao *Rei Panda* se já tinha sido colocado num hotel de baixa qualidade por ser kudurista, por sua vez,

¹¹Big Neloft Os Vagabanda – *Hoje é surra*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-2Iq_pbRO4o. Acesso, 06/05/2020.

¹²CAGE One - *Maluco, Maluco* (Feat. Rei Panda & Big Nelo). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Sxo2IUeE4mo>. Acesso, 06/05/2020.

¹³JD feat Nagrelha e Rei Panda – *Não quero saber* (Oficial Video HD). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QONLbARVaRw>.

¹⁴MOBBERS x DJ Lutonda ft Nagrelha, Militar. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ChiZdkT-VCM>. Acesso, 06/05/2020.

respondeu que sim, dizendo que é uma prática frequente e que não aconteceu somente com ele, mas sim, aos outros kuduristas também acontece.

Por outro lado, há outra franja da sociedade que considera o Kuduro inadequado, fruto da obscenidade cantada por muitos kuduristas. A outra razão de se ver o Kuduro inadequado é a crítica a modelos sociais e políticos em linguagem satírica, ora direta, agressiva, fruto do baixo nível escolaridade da maioria dos kuduristas; a facilidade de sua produção e circulação. São elementos que fazem pensar que este estilo não pode figurar ao pé dos outros estilos musicais angolanos consagrados. Sendo assim, são esses os fundamentos que encontramos para a inserção do Kuduro nesta categoria de literaturas de margem.

Para Saraiva, a designação de literatura popular ou literatura de massas dá a esses textos a categoria de textos *literários*, como podemos ver, «[...] são linguagem organizada, e linguagem estética, mas atenuam (se não negam) a sua literariedade ou em virtude de procederem de quem procedem, ou em virtude de circularem por onde circulam, ou em virtude de se dirigirem a quem se dirigem» (Saraiva, 1975:105).

Esta é, portanto, a questão central da desvalorização do Kuduro. Pois, é rejeitado por provir de gente maioritariamente pobre e que habita os musseques, por circularem em todos os lados das cidades, nas praças e nos táxis e porque alguns kuduristas dirigem as suas mensagens para um público-alvo, como é o caso do músico *W. King* que canta em defesa dos cientes,¹⁵ satirizando a polícia que os persegue e age por má fé.¹⁶

Entretanto, se um texto vier a pertencer à literatura popular ou literatura de massas, não lhe tira a possibilidade de ser considerado um texto literário, porque muitas vezes está nele a linguagem organizada e a finalidade estética, como acabámos de afirmar. O importante é estudá-lo e ver a literariedade de que o mesmo se reveste, por muito disruptiva que seja, o que leva a que haja, naturalmente, quem tente justificar que nestes textos não há sequer literatura, porque falta nele «valores estéticos, e poéticos» (Saraiva, 1975:112-113).

¹⁵Uma expressão que ganhou um sentido conotativo. Em Angola, no mundo da música designa os que fumam liamba.

¹⁶W. King, *O povo só lembe filho alheio*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=s8PIId1ji8eg>. Consultado aos 26/04/18.

Assim, entender-se-ia que a literatura popular é uma subliteratura, não digna de representar ao lado, nem ao meio da superliteratura. Essa subliteratura tem carência de beleza, de harmonia e eloquência. É viciada de erros que atentam a clareza; tira a virtude e a riqueza da linguagem; afeta o estilo, que é um recurso da literatura (Saraiva, 1975).

Se é assim que se tenta justificar a ausência dos textos referidos no cânone literário, há incompreensão, porque, segundo Saraiva, esta justificação não se assenta em textos, mas sim em teorias e ideias já bem antigas sobre os mesmos textos. Ora, se o erudito apresenta o argumento acima exposto, o que atenua a inserção da literatura popular no cânone, que a literatura é regra e que estes textos têm poucos requisitos para tal; no entanto se devia saber, como o autor continua a defender «[...] a literatura se é regra é também a violação da regra» [...] (Saraiva, 1975:113).

O autor faz ainda a comparação da literatura e da sabedoria. Os dois elementos não são propriedades exclusivas dos livros, não são privilégios de eruditos em matéria de retórica ou de poesia. A verdade, a existir, é que a literatura alberga outros campos como este que aqui defendemos. Se se disser que ela (a literatura) é linguagem organizada, este preceito é aceitável. No entanto, ela não é linguagem organizada que depende de ideias, normas e valores definidos por quem a quer que assim seja entendida (Saraiva, 1975).

Como tudo, mesmo na música tida como consagrada, dos cultos e no Kuduro, há músicas boas e más, de entre as más há aquelas que, numa escala de moralidade, incitam o ódio, a violência, o uso de drogas, o álcool e a sexualidade, que nem sequer levam em conta o grande público a quem se dirigem, entre o qual estão as crianças. Do outro lado, estão as músicas de Kuduro, e não só, que apelam a benevolência, a justiça; demonstram o bom através do belo da arte, mesmo que por vezes usem as palavras de um campo lexical conotado com o mal. O belo distingue-se então, e neste caso, do bom.

Desta forma, é oportuno dizer que

No fundo, o que se visa ou define não é tanto um texto ou uma série de textos (não é verdade que também na literatura «nobre» há textos melhores e

piores e géneros mais complexos ou mais simples – que todavia não justificam uma ou outra concepção de literatura?) [...] (Saraiva, 1975:5).

Depois disto, importa olharmos o Kuduro como um texto que tem uma dimensão literária. Manuel Bandeira (*apud* Silveira, 2005) defendia que a poesia está em tudo. Assim, a partir desta justificativa, podemos considerar que algumas músicas de Kuduro contêm em si a literariedade, como, esperamos, demonstram algumas letras que escolhemos para a análise neste trabalho.

Ainda assim, nunca é mais repetir as palavras de Arnaldo Saraiva quando se refere a marginalidade relativa aos textos de cultura popular: «O desprezo e a desatenção em relação à literatura dita popular é muito mais do que um desprezo e uma desatenção de ordem literária: é o desprezo e a desatenção ao homem popular» (Saraiva, 1975:5). Portanto, esses textos de cultura popular «[...] por mais pobres que sejam, terão sempre interesse literário» (Saraiva, 1975:5).

São pobres por não vencerem os maiores prémios em competições especializadas em literatura, por não integrarem o cânone, por estarem na margem, perpetuando ciclos de pobreza. Pobres porque provêm de gente sem grandes níveis de escolaridade. Pobres porque os autores dos géneros ricos, assim definidos só por oposição, acham que o que vale como literatura são as obras da sua autoria. Porém, nunca pobres de leitores, pois leitores é o que mais têm. E, como continuam a lembrar-nos os ensinamentos de Saraiva, nunca pobres de interesse sociológico ou cultural e estético (Saraiva, 1975).

Assim, para o nosso caso do Kuduro, a desatenção e o desprezo não está somente com aqueles menos letrados ou menos informados, os que não conseguem identificar a literariedade escondida nele, mas está também com os cultos. No entanto, o Kuduro é inevitável, circula por todos os lados. Porque, se o sujeito não tiver um disco no carro, os filhos cantam-no em casa, na rua, no parque infantil, na creche, na festa, na casa do vizinho, na rádio, na tv, etc.

Como compara o autor de um documentário¹⁷ sobre Kuduro, feito em Luanda: «como um muleque que no Brasil joga futebol p'ra caramba [...], ele provavelmente não foi para uma escola... aprender fazer aquilo, ele aprendeu a fazer na rua; e lá (Angola), é a mesma coisa». Aqui, as crianças, aprendem a cantar e a dançar Kuduro informalmente.

Por isso, feita a constatação, Saraiva continua a chamar a nossa atenção.

O intelectual ou o escritor de hoje não pode praticar mais esse tipo de censura, nem pode assistir a ela com indiferença. Por isso, terá que começar a olhar com atenção – a ler – uma enorme literatura que diariamente se faz ou se distribui nos lugares que frequenta, no café, na rua, no metro, no autocarro, nos jornais, na rádio, na tv (Saraiva, 1975:106).

Além das considerações de Arnaldo Saraiva, que formaram escola, e ficaram acima expostas, há outras teorias em torno da cultura e literatura, com impacto internacional em vários campos de estudos, que corroboram a mesma perspectiva. Referimo-nos à teoria do polissistema de Even-Zohar, que refere que, numa visão sistémica da literatura, «o objeto de estudo do investigador não pode ficar restrito exclusivamente aos textos literários propriamente ditos, cuja influência na caracterização do sistema não é necessariamente maior do que as atividades e interações dos diversos outros integrantes do polissistema literário» (Carvalho, 2005:31).

Neste âmbito, o estudo dos sistemas que formam o todo, mostra-se como estratégia importante para a perceção cabal de um texto literário em estudo, como uma compreensão da própria literatura. Dessa forma, o estudo do texto literário deverá ter em conta subsistemas como o contexto de produção, o ano, e outros elementos formais e internos do mesmo.

Por exemplo, se se fizer um estudo sobre as manifestações artísticas e culturais angolanas, deverá contemplar-se o estilo musical Kuduro como a maior manifestação cultural nacional. Isto por duas razões: por o Kuduro ser o meio de manifestação dos anseios dos jovens; e porque o Kuduro compõe a manifestação cultural angolana com maior expressão, em Angola como no estrangeiro. Sendo assim, nele estão incluídos

¹⁷*Documentário Kuduro* – Angola. Disponível https://www.youtube.com/watch?v=t0ZJT_U2O7c. Acesso, 01/01/2020.

subsistemas necessários para a compreensão da arte e da cultura angolanas, perfazendo o polissistema: o da divulgação mediática, da criação de públicos, da edição e mercado de bens culturais, entre outros.

De outra forma, se pensarmos no Kuduro como pertencente ao polissistema que é o sistema da cultura, teremos de estudar os elementos como os seus autores, público-alvo, fenómenos que estiveram na sua origem, evolução, expansão, mutação, hibridismo que resulta da dança, da música, expressão dramática, novos dialectos, contadores de histórias, electrónica, rimas, crítica social, etc, como refere Wilper. Estes elementos são parte de sistemas plurais que nos permitirão perceber o polissistema cultural teorizado por Even-Zohar.

6. A voz, um ato de linguagem

Nesta parte do nosso estudo falamos de voz porque o Kuduro além da dança é também canção. Ainda assim, apesar de a nossa análise se cingir às letras de Kuduro, é a partir da voz que nos apercebemos delas (letras). Dessa forma, justifica a necessidade de sua abordagem. Sendo o Kuduro cantado, transmitem-se – emoções, sentimentos - a partir da oralidade. É desta oralidade que o homem sempre se serviu para revitalizar algumas tradições. A voz é a produção de sons humanos emitidos pela laringe com o ar que sai dos pulmões; é o ato de falar. Assim, enquanto se produzem estes sons, comunica-se e, desta forma, remete para o uso da linguagem.

É verdade que voz e linguagem não designam a mesma realidade. Para esse caso, Zumthor exemplifica o grito e a vocalização. Mas, são elementos que se precisam ou se completam. Por isso, «Nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a este respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto» (Zumthor, 1997:10).

O exercício fónico humano vai implicar a manifestação de linguagem. Nesta manifestação da linguagem a partir da voz encontrar-se-á também a poesia. «O simbolismo primordial integrado ao exercício fónico se manifesta eminentemente no emprego da linguagem, e é aí que se enraíza toda a poesia» (Zumthor, 1997:10). Se há

no exercício fónico uma linguagem, mas, é preciso lembrar que existe linguagem sem voz, a escrita.

A palavra falada sempre teve influência na vida dos homens. É por ela que se manifestava a autoridade, o poder do Estado e da religião, como também a manifestação da poesia.

Em *A letra e a voz* (1987), Paul Zumthor observa que a palavra falada é a manifestação mais convincente de autoridade até o século XV e XVI, instrumento privilegiado do exercício do poder e do ato jurídico. Para a maioria dos homens, a religião consistia no sistema acessível de explicação e ação prática e simbólica sobre o mundo. Poder e verdade, culto e poesia estavam unidos pela pulsão profunda da voz. Ensinamentos, rituais, todos seguiam o percurso da boca ao ouvido; cada sermão era antecipado pelo imperativo "Ouçam"» (Golin, 2005:1).

No Kuduro, a voz, que concretiza a letra, induz aos movimentos corporais, muitas vezes materializado na dança. Por isso, Golin (2005:3) considera que «A voz está ligada ao gesto, é uma atitude física, projeta o corpo no espaço da performance. Cada inflexão equivale a um movimento; fixa e compõe um sentido».

Ao projetar o corpo para o espaço da performance perfaz uma relação dinâmica entre autor, obra e leitor, a estética de recepção, embora esta estética tenha horizontes diferentes – o codificado pela obra e aquele projetado pelo leitor, que interpreta a informação segundo a experiência que possui do meio envolvente.

A poesia de matriz oral é ainda ignorada por uma parte considerável de estudiosos de literatura e cultura. Esta forma de indiferença pode ter como causa o desinteresse destes pelos textos da cultura marginalizada. É nossa convicção que é necessário o estudo de toda a poesia, e de uma forma geral, a literatura que se vai manifestando em diversas formas no Kuduro como nos clássicos: assumindo a expressão dos sentimentos e emoções nas elegias, no nativismo, na autobiografia, no prazer lúdico da rima e no drama que se manifestam no Kuduro.

Regressando aos efeitos da voz, quando esta faz o uso da linguagem tem sempre um papel de relevo: «Ninguém sonharia em negar a importância do papel que desempenharam na história da humanidade as tradições orais. As civilizações arcaicas e

muitas culturas de margem ainda hoje se mantêm, graças a elas» (Golin, 2005:3). Dessas tradições orais da antiguidade tem sido a base da cultura contemporânea, que não poderia subsistir sem elas, refere Zumthor. E, no nosso tempo, havendo ainda um gênero musical moderno, abordando questões atuais, que faz o uso da voz, impele o seu estudo.

Do mesmo modo que as tradições orais permitem a conservação da cultura atual, a característica da oralidade da poesia também passa pelo mesmo processo. Para os povos africanos a poesia está na canção, que gera várias materializações da poesia – de caça, óbito, pesca, trabalho de campo, etc. Atualmente, a oralidade permite que se transmita a poesia, como diz a seguinte citação, «A mesma coisa ocorre com a oralidade da poesia: admite-se a realidade como uma evidência, quer se trate de etnias africanas ou ameríndias; é preciso um esforço de imaginação para reconhecer entre nós a presença de uma poesia oral bem viva» (Golin, 2005:3).

No contexto deste trabalho, dizemos literatura, pois, como afirmámos acima, o Kuduro integra, além da criação de uma cosmovisão própria, que cria imagens de um mundo através da palavra, outros elementos característicos dos textos literários numa linguagem literária que, sendo própria por lançar mão de recursos estilísticos, convive com a linguagem do quotidiano a que, de resto, também se refere e de que não pode escapar.

Exige-se, assim, que, a criação e a estética que dão origem a um texto escrito, devem ser igualmente procuradas no texto oral. Mas é bem verdade que são linguagens diferentes. Como diz o seguinte trecho: «Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal» (Golin, 2005:3). Além disso, é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando os traços que contestam com a escrita. Antes, é preciso lembrar que ela não significa analfabetismo (Zumthor, 1997).

A necessidade de uma disciplina que estudasse a voz tinha sido discutida por Zumthor, quando dizia que achava estranho que em todas as disciplinas instituídas não houvesse nenhuma “ciência da voz”. Porque se existisse esta ciência, o estudo da poesia oral teria uma base teórica, a que lhe falta. Assim, esta ciência abarcaria a história, fisiologia, antropologia, linguística.

A ideia de hibridismo, de Wilper, corrobora a de performance de Zumthor (*apud*Golin,2005:2). Porque, para ele, poesia «é mais do que o conjunto de textos poéticos. É sobretudo o contexto de sua produção e existência: a ação do corpo, do gesto e dos meios». Remete para uma ação complexa e única que envolve a emissão e receção simultânea da mensagem poética. Onde estão presentes locutor, destinatário e circunstâncias, confrontados, concretizando ao máximo a função fática da linguagem no jogo de aproximação, abordagem, apelo e provocação (Golin, 2005).

Sendo que oralidade não é analfabetismo, Zumthor diz que, em muitas canções, a sua transmissão se opera nas duas modalidades de linguagem juntas: oral e escrita. É, por exemplo, no nosso caso, o Hino Nacional de Angola, que é poema de Rui Monteiro e música de Rui Mingas sendo, portanto, o texto é apresentado nas duas modalidades. (falaremos adiante sobre os hinos).

Ainda assim, sendo que o Kuduro faz uso da voz, nele constam as narrativas, a teatralização, como dispomos e comentamos nalgumas letras no capítulo três deste trabalho. É verdade que as letras são transcritas do oral para o escrito, pelo que as performances da voz e a estética que ajuda na perceção das narrativas de cada autor podem não ser percebidas quando lidas, mas possíveis se for numa audição da música, o que aconselhamos. Porque na audição da música, na performance, se pode captar o belo proporcionado pelas rimas, a melodia, sonoridades (dadas tanto pela música como pelo ritmo acelerado de quem canta) e outros elementos que dotam o Kuduro de uma estética própria e a comunicação ágil dos saberes – experimentados, sentidos - nele transmitidos.

7. Música e Poesia

Para além da estética da voz, no Kuduro, evidencia-se também a presença do corpo. O ritmo acelerado com o qual o praticante atua, reflete simultaneamente o movimento corporal: ora para representar o dito na canção, pela voz, ora servindo uma finalidade espetacular, pela performance. Quando a música pretende fazer perceber algum assunto. As sensações e sentimentos retratados são refletidos no rosto e noutras partes do corpo do executante da dança (rogos, choro, felicidade, etc):

[...], a questão fundante de todo ato performático se dá no corpo no ato da narração. Nesse ponto, a voz vibra junto com o corpo e dele não se afasta do processo de comunicação e interação. A voz depende exclusivamente do corpo e o corpo depende da voz num processo duplo e ambivalente (Pimentel e Fares, 2014:08).

E performance é definida por Zumthor (1997:33) como a «acção complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e recebida. Locutor, destinatário e circunstâncias (quer o texto por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis».

Tal como muitos vocábulos em português têm origem grega, o vocábulo “música” também deve a mesma origem *musiké* que faz referência ao antigo canto em verso. Afirma-se também que o vocábulo vem de *musiké tecné*, que é arte das musas, as deusas do ritmo e do canto. Como nos resume Schwanitz, segundo a mitologia, existiam nove musas, seis delas ligadas à música: Clio (história e poesia épica), Calíope (poesia e oratória), Terpsícore (canto coral e dança), Érato (canção de amor), Euterpe (música e flauta), e Poliímnia (canto e hinos). Esta abordagem sobre as diferentes funções das musas remete-nos para a ligação da música com as outras artes. Faz-nos perceber ainda que a música não era uma arte isolada ou autónoma, mas sim que integrava/integra outras formas de arte, no nosso caso, a arte literária (Schwanitz, 1999).

Mesmo que não pareça ao cidadão comum, faz sentido ao estudioso de cultura e humanidades a ideia de que Kuduro é literatura. Em algumas músicas a função poética é mais evidente, mas noutras nem por isso. Na realidade, música e literatura, são duas artes diferentes, por isso é que

Grande é a resistência em aceitar a letra de música como poesia. Alguns críticos já traçaram listas de fatores que manifestam a diferença entre essas duas artes. E, embora, Manuel Bandeira já tenha dito “que por maiores que sejam as afinidades entre duas artes, sempre as separa uma espécie de abismo”, recorremos à tradição e à história da poesia, que é marcada e acompanhada pela música: desde a Antiguidade, passando pelos trovadores, até aos simbolistas, notamos a afinidade entre música e poesia, entre outros aspectos, pelos sons, ritmos, rimas, aliteraões, onomatopeias e jogos de palavras (Silveira, 2005:1).

Com base em algumas afinidades descritas na citação anterior, para o Kuduro, na sua estrutura formal, o primeiro sinal de semelhança que temos na classificação enquanto literatura é a rima. Porque o uso rima no Kuduro é constante (muitas vezes sem unidade das ideias anunciadas nos vários versos), dando-lhe, assim, o ritmo e a musicalidade que lhe são necessárias. Na tentativa da busca do ritmo, a maioria dos kuduristas opta pelo mesmo tipo de rimas, a emparelhada (como veremos no capítulo III).

A rima, neste sentido, comprova a contemporaneidade do Kuduro pois, Chatelain dizia que na música tradicional angolana o recurso a rimas é raro: «Na poesia existem poucos sinais de rima, mas muitos de aliteração, ritmo e paralelismo»¹⁸ (Ervedosa, 1975 – 1985:10). Além disso, a própria noção que alguns kuduristas têm em organizar as letras em verso e estas, por sua vez em estrofes, como se pode ver em *Bruno M.*,¹⁹ apresentam-nos, pelo menos, uma intencionalidade de proximidade entre Kuduro e poesia.

Continua, no entanto, óbvio a olho nu que existem diferenças, mas a existência de diferenças não impõe limites de possíveis semelhanças. Diferem-se na evolução, na constituição interna e noutros elementos, por exemplo, de efetivação. As relações de proximidade são estabelecidas, como acima descrevemos: a construção de ritmos, através de rimas, aliterações, onomatopeias, o desenvolvimento de temáticas comuns a elegias, à autobiografia, às sátiras sociais, etc. Estas relações podem ser encaradas, ainda, como uma agenda, com a eventual finalidade de induzir o público alvo ao usar do seu espírito crítico.

Além disso, no ato da composição, uma das artes pode sempre servir de base para o surgimento de outra, ou seja, a poesia pode dar origem a música, como também a música pode dar origem a poesia: « a música se oferece ao poeta como pretexto e veículo para a fruição de uma sensibilidade rara e delicadíssima que desencadeia uma necessidade incontornável de expressão poética» (Ferreira, 2002:7).

¹⁸Estudo feito em 1885. Nessa altura, os angolanos não conheciam a escrita. Este estudo é de oratura. Mencionámo-lo aqui porque o Kuduro Lamento junta sua base na música tradicional angolana.

¹⁹ Bruno M., *Tchubila* (letra). Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qWbpg2TLqfE>. Acesso, aos 08/03/2018.

Quanto à ligação música e literatura em séculos passados, na Idade Média por exemplo, a música e poesia permaneceram unidas: escrita e cantada pelos trovadores. Essa relação pode ser encontrada nas cantigas de amigo, amor e maldizer, na Literatura Portuguesa. Nas duas artes, pode notar-se a aproximação no uso das aliteraões, assonâncias, rimas e sinestésias, comprovando assim que música e poesia caminharam juntas, e que suas afinidades são maiores (Silveira, 2005).

Se na literatura portuguesa esta forma de fazer poesia também remonta à Idade Média, porém, atualmente, «O que pretendemos é encontrar a poesia na música, na letra da canção» (Silveira, 2005:1). E para quem sabe do ofício de poeta, Manuel Bandeira (*apud* Silveira,2005:1), como já lembrámos, dizia que «a poesia está em tudo – tanto nos amores como nos chinelos, tanto nas coisas lógicas como nas disparatadas». Com isto, se a poesia está em tudo, é porque está também no Kuduro.

8. O caso dos hinos nacionais

Numa tentativa de realçar o que acima descrevemos sobre entrosamento da poesia e da música, como elementos diferentes, mas que são paradigmáticos nesta ligação, trazemos os hinos nacionais como exemplos e elementos que, em muitos países, são antes literatura (poema) e, posteriormente, musicados ou vice-versa.

Quanto à origem, estes nascem na Grécia também cumprindo o objetivo de louvar os deuses, constituindo assim a forma de agradecimento pelo suposto bem que estes tinham legado aos homens. Neste sentido, os hinos eram o elemento intermediário entre os deuses e os homens (Saraiva, 1980).

Diante do exposto, com a metamorfose da cultura e com as dinâmicas sociais, os conceitos perdem o sentido original ou tomam sentidos secundários, sendo muitas vezes os últimos que se tornam mais conhecidos. É neste âmbito que se enquadra a questão dos hinos – deixaram de ser, na sua essência, poemas cantados de louvor aos deuses, às suas benfeitorias para com os humanos e a manifestação da alegria de viver; hoje, com a invenção dos hinos nacionais, muitos hinos transformaram-se, numa manifestação da alegria de morrer e de matar pela pátria (Saraiva, 1980). A ideologia patriótica estimula que morrer pela pátria é a melhor forma de se “partir”. Para se conservar a expressão de

alegria de morrer e de matar, os hinos são elaborados com recurso a ideologias militares, que visam colocar a pátria em primeiro lugar.

Além disso, os hinos nacionais cumprem outros objetivos - são símbolos das nações que apelam «a unificação, a unidade, a união, entre os homens nascidos ou situados dentro de certas fronteiras geográficas (muito mais do que dentro de certas fronteiras ideológicas, ou religiosas, ou políticas)» (Saraiva, 1980:12). Afastam medos e fragilidades físicas ou morais.

Com isto torna possível analisar o papel da canção na vida dos povos. É capaz de apelar a guerra e/ou a unidade. Assim, a força para lutar não está apenas nos braços, como questiona Saraiva: será que os hinos nacionais surgiram para compensar o pouco uso dos braços pelo da garganta, o da inteligência pelo da habilidade vocal, o dos princípios pelo da cantoria? Uma segunda questão é saber se os hinos não foram oficializados aquando do pressentimento do enfraquecimento (Saraiva, 1980).

Continuando na senda dos objetivos da sua criação, «[...] os hinos nacionais pretendiam moralizar (compatriotas) desmoralizando (estrangeiros) antes que uns e outros praticassem imoralidades. E, por esse lado, eles seriam o que efectivamente tem sido: autênticos textos «sagrados», indiscutíveis, intocáveis» (Saraiva, 1980:12).

Mesmo se, o que os hinos dizem, não seja exatamente o nosso debate, pareceu-nos importante dedicarmos-lhe algum tempo por causa da relação entre música e literatura. Apresentamos, assim e a título de exemplo, alguns hinos nacionais: «*Eu te saúdo, ó mais belo país do mundo*»(Suécia); «*Alemanha, Alemanha acima de tudo / Acima de tudo e no tudo*» (Alemanha); «*... a liberdade / De uma raça abençoada*» (Libéria); «*Unidos, por Deus, / Quem vencer-nos poderá?*» (Itália); «*Contra os canhões marchar, marchar*» (Portugal)(Saraiva, 1980:15-18).

De uma forma enfática, com vista o estabelecimento da ligação da música e poesia, tomemos o exemplo do Hino Nacional de Angola, *Angola Avante*, que surge depois da Independência diante de Portugal. Este hino é antes um poema, de Rui Monteiro, posteriormente, passa à música, cantada por Rui Mingas, formalmente composto por duas estrofes de oito versos e dois refrões que são oitavas. Como se pode ler no próprio

poema ou ao ouvir o hino, na primeira estrofe, uma oitava, é-nos apresentado todo o louvor à Pátria Angolana, que viu seus filhos tombarem na luta pela independência. Com o vocativo, invoca-se à Pátria, anunciando-lhe um juramento - o de nunca se esquecer aqueles heróis tombados a quatro de fevereiro de 1961, dia do início da Luta Armada de Libertação Nacional, juramento este que hoje se concretiza por se assinalar feriado nacional. Neste texto, a Pátria se encontra num plano diferente ao do eu lírico. «Ó Pátria, nós saudamos os teus filhos/Tombados pela nossa Independência». Aqui, quem fala, não se enquadra como filho da mesma. Como se vê, há a tendência de *mea culpa* pela morte dos filhos desta.

Como alguns hinos, *Angola Avante* nasce do desejo de evocar o passado: história e estabelecimento de um sentimento patriótico que foram elementos cruciais para a definição de uma nação angolana. Sendo que a constituição de uma nação com base a um processo histórico e patriótico difere de manter a sua continuidade, o eu lírico tem noção da construção de um homem novo com fundo aos processos descritos. Não é um homem novo que se esqueça das lutas travadas, mas aquele que, a partir do trabalho, possa construir uma sociedade livre, sã e que garanta a continuidade da espécie humana.

Estrofe

Ó Pátria, nunca mais esqueceremos
Os heróis do quatro de fevereiro.
Ó Pátria, nós saudamos os teus filhos
Tombados pela nossa Independência.
Honramos o passado e a nossa História,
Construindo no Trabalho o Homem Novo,
Honramos o passado e a nossa História,
Construindo no Trabalho o Homem Novo!!

Depois desta primeira parte, surge a pretensão da evolução, esta é anunciada no refrão. Enumeram-se na mesma ordem alguns requisitos necessários e capazes de proporcionar o bem-estar da nação. A construção de uma Angola livre da opressão colonial foi fruto da revolução encadeada pelo povo das diversas etnias do território que hoje é Angola;

conseguida a Independência, perfazia uma pátria unida, de um só povo e de uma só nação, visto que o território esteve subdividido em reinos e não constituía uma nação.

Refrão

Angola, avante,
Revolução, pelo poder Popular
Pátria Unida, Liberdade
Um só Povo, uma só Nação
Angola, avante,
Revolução, pelo poder Popular
Pátria Unida, Liberdade
Um só Povo, uma só Nação

Depois de uma vitória conseguida com sacrifício, principalmente quando parecia inalcançável, qualquer pessoa poderia jubilar, entoando cânticos com euforia, até porque esta é também uma das razões do surgimento dos vários hinos nacionais. É natural que a celebração das vitórias seja acompanhada de cânticos e ecloda o romantismo. No caso de Angola, a regra manteve-se inalterável. Num cativeiro, as vozes dos cativos são oprimidas, mas, depois da liberdade se tornam livres.

A ocupação colonial, tendo sido abrangente em África, alguns povos que se tornam primeiramente independentes foram sendo solidários para com os outros que ainda continuavam sob dominação. Assim, nesta segunda estrofe, outra oitava, apresentam-se duas lutas: Uma que deve ter como base a solidariedade dos povos ainda oprimidos e a segunda que mostra a necessidade do alcance da paz, apoiada pelas forças progressistas do mundo.

Estrofe

Levantemos nossas vozes libertadas
Para glória povos africanos.
Marchemos, combatentes angolanos
Solidários com os povos oprimidos.
Orgulhosos lutaremos Pela Paz
Com as forças progressistas do mundo.
Orgulhosos lutaremos Pela Paz
Com as forças progressistas do mundo!!

Refrão

Angola, avante,
Revolução, pelo poder Popular
Pátria Unida, Liberdade
Um só Povo, uma só Nação
Angola, avante,
Revolução, pelo poder Popular
Pátria Unida, Liberdade
Um só Povo, uma só Nação

O hino exemplifica o que temos vindo a defender sobre o que nos dá a relação possível entre literatura e a música. Integra as duas componentes observáveis e capazes de ser alvos de estudo em conjunto ou isoladamente. De referir ainda que nesta relação, qualquer uma das componentes pode ser a base da outra.

9. Entre as margens do literário e a identidade musical nacional

A questão central nesta aparente contradição que coexiste num mesmo objeto cultural que lida com duas linguagens com autonomias – a poesia e a música – pode responder-se com a observação crítica do que se passa com o mercado musical angolano. Sabe-se que existem alguns estilos musicais tidos como consagrados, embora sem critérios de elegibilidade definidos. O gosto pessoal por alguns estilos, a classe social dos seus fazedores, os estúdios em que são gravadas, as campanhas publicitárias, são as condições de preeminência em relação ao Kuduro. Não existem outros requisitos que têm de ser completados. Na verdade, não há um cânone formal na música angolana, mas, implicitamente ele existe e acaba por ser definido pelos empresários (realizadores de eventos) e por alguma parte da sociedade, principalmente adulta, que rejeita o Kuduro. São estas duas entidades que criam condições para uma marginalização deste estilo.

Assim, para Bloom (1994:23), a quem este estudo nem para forrar caixotes serviria, perdoe-se-nos o desabafo respeitoso a propósito deste académico de excelência, o «Cânone significa originalmente a escolha de livros nas nossas instituições de ensino [...]». O termo permite, no entanto, outras contextualizações, pois o mesmo Bloom recupera o sentido da sua génese: é uma palavra que teve origem religiosa, mas,

posteriormente, tornou-se uma escolha entre textos em luta uns com os outros pela continuidade, sobrevivência.

É isto o que se passa com o Kuduro, composto de outros textos. Disputa, em termos de audiência, com todos os estilos musicais angolanos, e vence, mas não é escolhido para integrar os melhores prémios da música angolana. Sobrevive pela pujança própria, por ser abraçado por mais gente jovem e, os jovens são a maioria. Porém, se tão somente a escolha fosse como «[...] resultado de grupos sociais dominantes, instituições de educação, tradições de crítica [...]» (Bloom, 1994:33), talvez o estilo não sobrevivesse. A luta pela sobrevivência deste estilo deve-se ao facto de a maior parte da população angolana ser jovem, conforme os resultados do último censo populacional. Esta franja da sociedade, de 65% da população total tem até 24 anos,²⁰. Além destes, há ainda outros jovens com mais de 24 anos idade, que encontram o seu gosto musical no Kuduro.

Como também a preferência do Kuduro pela maioria encontra explicação nas suas performances, concretizadas pela dança, pela voz e pela diversidade de formas de como a sociedade é retratada. A forma do tratamento do real é outro dos grandes motivos para o acolhimento deste estilo por pessoas de várias idades, principalmente jovens. Como nas narrativas ficcionais, em que os autores procuram estratégias para cativar os seus leitores. Assim, por exemplo, «Ana Saldanha [escritora portuguesa contemporânea] parece ter encontrado uma das “fórmulas mágicas” de contar histórias aos jovens, tratados como leitores de pleno direito, em que ficcionaliza a partir de um conhecimento muito próximo da realidade, os seus problemas, preocupações, desejos e pontos de vista, em suma, a sua cosmovisão» (Gomes, Ramos e Silva *apud* Pereira, 2019:7).

Concluindo, a ideia que agora apresentámos sobre as condições da entrada das obras no cânone, ou até no *mainstream* cultural, não compactua com aquilo que se passa com o Kuduro, pois ele faz a sua autopromoção. No entanto, e ao considerarmos como válida a teoria dos polissistemas, nada impede que, na dinâmica própria da cultura, as oscilações

²⁰População de Angola sobe para mais de 25,7 milhões de ... – RTP , disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/populacao-de-angola-sobe-para-mais-de-257-milhoes-de-pessoas_n906065. Acesso, 27/04/18.

entre margens e centro possam ocorrer ou anunciar-se por pressão de outros sistemas que não apenas o literário ou o musical, mas de que estes não se poderão desligar.

Como já dissemos, o Kuduro é o estilo musical mais apreciado em Angola e a música angolana mais tocada no estrangeiro. A condição da publicidade e popularidade do estilo Kuduro é a qualidade dançante, rítmica, polémica ou cómica. Isto é o suficiente para que chegue à boca do povo, incluindo às crianças. Bloom, considerando estes fatores, e tratando o cânone literário, acusa os «partidários recentes daquilo que é considerado pelos próprios como sendo radicalismo académico vão ao ponto de sugerir que as obras entram no cânone graças a bem-sucedidas campanhas publicitárias e de propaganda» (Bloom, 1994:33). A mera referência a esta possibilidade aguçou a nossa vontade de argumentação no sentido de não desconsiderar nenhuma hipótese, apenas validada pela relação com outras condições que permitam a centralização, quiçá canonização, de um estilo como o Kuduro.

Por se tratar de uma prática que, de forma geral, é feita por pessoas pobres e do gueto, e por causa da própria designação Kuduro, são negadas, à sua performance, literariedade e alcance cultural ou pedagógico. Isto surge como impedimento para a sua consideração como um estilo de entre os tipos canónicos, os feitos por pessoas consideradas mais instruídas (mas relativo) e, geralmente com um histórico tão negativo em termos de delinquência.

O Kuduro encontra ainda resistência na sua elevação ao possível cânone, principalmente devido à história do seu surgimento e, igualmente o histórico de muitos dos seus fazedores. Dessa forma, fez/faz com que, de forma geral, os kuduristas não sejam chamados músicos, mas simplesmente kuduristas, ou seja, a designação kudurista é inferior a de músico.

Estas considerações sobre o histórico da relação poesia e música e sobre a pertencer as margens, levam-nos a ponderar a construção da hipótese que desenvolvemos neste trabalho: a de que o Kuduro, muito embora represente um estilo híbrido que põe em diálogo linguagens artísticas onde também não é evidente a consideração de cada uma *per si* como objetos culturais inquestionavelmente considerados como centrais,

representa a possibilidade de se constituir como uma prática cultural imaterial, como património embrionário, em formação.

10. Atualmente, o caminho do futuro

Depois do argumento acima apresentado, sobre desvalorização do Kuduro, podemos afirmar que Kuduro conquista o seu espaço pela sua própria pujança. As suas músicas proliferam por todos os lados e com temáticas de toda a ordem. Sendo que as suas músicas invadem as ruas, os táxis, as discotecas, a tv, a rádio, etc. isto tudo faz com que, sempre que haja algum top, onde os ouvintes possam votar, o Kuduro, frequentemente, integra tais tops. Participaram de tops kuduristas *Agre-G*, em 2009,²¹ fez parte do Top dos Mais Queridos, com a música «*Do Milindro*»; de igual forma, o kudurista *Bruno M.* fez parte do mesmo Top em 2008, com a música «*Tchubila*»;²² e *Própria Lixa*, com a música «*Sabaló*».²³

Do outro lado, no garante da sua valorização, estão os músicos considerados canónicos, os que cantam outros estilos tidos como consagrados, ou os que estão já numa espécie de defesa de um cânone, a cantarem o Kuduro.²⁴ Esta é uma das razões que leva o Kuduro às grandes salas de espetáculos e, concomitantemente considerá-lo um estilo a integrar uma espécie cânone.

Além disso, aparecem outros meios de divulgação da cultura do Kuduro na tv angolana, por exemplo, existem canais integralmente dedicados ao Kuduro (canal 100 da Zap, BE Kuduro), que apresenta temas de Kuduro 24/24 horas. Existiu também o extinto programa *Sempre a Subir* do canal 2 da Televisão Pública de Angola, exclusivo ao

²¹ Top dos Mais Queridos divulga dos 10 mais votados, disponível em: <http://www.angonoticias.com/Artigos/item/23557/top-dos-mais-queridos-divulga-dez-votados>. Acesso, 06/11/2018.

²² Apurados 10 finalistas para o Top dos Mais Queridos 2008, disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2008/8/39/Apurados-finalistas-para-Top-dos-Mais-Queridos-2008.40cb9dec-3d56-444d-8644-87df43286c3b.html. Acesso, 06/11/18.

²³ Apurados 10 finalistas do Top dos Mais Queridos 2010, Disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2010/8/36/Apurados-finalistas-Top-dos-Mais-Queridos-2010.dd57d691-8e80-4709-86f5-a8a77011ecbb.html. Acesso, 06/11/18.

²⁴ Cage One, feat. Rei Panda & Big Nelo, *Maluco, Maluco*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sxo2IUeE4mo>. Acesso, 12/06/2019.

Kuduro (entrevistas aos kuduristas e apresentação de vídeo clips), apresentado, primeiramente por um dos mentores do Kuduro, Sebem, depois pela dupla *Os Namayri* (*Presidente Gasolina e Príncipe Ouro Negro*).

Nesta questão da desvalorização do Kuduro, exige-se atenção de todos, pois os enunciados que emitimos têm várias finalidades e têm em conta o público a que os destinamos. Neste sentido, existindo em Angola diferentes grupos sociais e preferências no estilo de música, o Kuduro alimenta o seu público. Além disso, dentro do próprio Kuduro existem tipos que fazem o gosto musical dos seus ouvintes, é o caso do público do músico *W. King* que dirige a sua mensagem especialmente aos *cientes*.²⁵ Nesta ordem de ideias, não se devia menosprezar o Kuduro e os kuduristas dando vantagem ao Semba, Rap ou Kizomba.

Esta situação é comparável ao cânone ocidental quando nos referíamos acima, às obras literárias. No século XX, na segunda metade, alguns países centrais da Europa e dos Estados Unidos, confrontaram-se com o problema de seletividade das obras literárias que tinham ou não o direito de entrar no panteão sagrado da cultura nacional. Era necessário saber que autores eram publicados pelas grandes editoras. E, de entre essas obras, quais delas tinham de entrar no cânone. Ou seja, que autores eram publicados pelas grandes editoras, que obras eram sujeitas à recensões críticas nos jornais e revistas mais respeitados e influentes, que títulos entrariam nos programas escolares. Já nos Estados Unidos, a questão tornou-se mais difícil por existirem grupos sociais muito diversificados e com memórias e projetos nacionais divergentes Santos (1998, *apud* Vargas, 2010). Nesse sentido, como definir obras? E que obras devem entrar para o panteão sagrado e que satisfaçam esse público heterogéneo?

De igual modo, existindo, em Angola, vários públicos, não se justifica, sem base sólida, a rejeição do Kuduro em razão de proceder do bairro suburbano/musseque da cidade e por ser feito, maioritariamente, por gente com baixo nível de escolaridade. Neste sentido, é preciso lembrar que o mesmo satisfaz os anseios dos seus autores e do seu público-alvo. Se anteriormente era produto exclusivo de incultos, hoje vai integrando fazedores de todos os grupos sociais

²⁵ Seguidores das ideologias de Bob Marley.

Para os intelectuais de hoje, se se vier a fazer um estudo sobre a história da música angolana ou manifestações culturais angolanas, será importante que se tome em conta a visão sistémica da literatura, já descrita acima, porque

[...] ela nos obriga a levar em conta os fenômenos ou sistemas não centrais que também fazem parte do polissistema e em oposição aos quais é possível compreender melhor aqueles que ocupam o centro, as estratégias que utilizam, seus valores e interesses, sua evolução, etc. Portanto, as variedades lingüísticas e literárias que gozam de menos *status* numa dada cultura adquirem interesse enquanto objetos de estudo, tais como a literatura de massa, infantil ou traduzida (Carvalho, (2005:31).

De acordo com a última parte desta citação, num possível estudo sobre história da música angolana ou manifestações culturais angolanas, o Kuduro será subsistema cultural a considerar, tornando-se objeto de estudo e, com isto, poderá adquirir mais interesse. É, neste sentido, o caráter dinâmico do ato cultural que se deve ter em conta. Se a música angolana como ato cultural não continha o Kuduro, atualmente é importante a sua inserção, pois são estas metamorfoses, por vezes duras e disruptivas, da cultura que permitiram que aqui chegássemos.

O caso da marginalização de algumas culturas ocorre em todas as sociedades. É também por isso que Zumthor(1997), e com o nome dele fechamos este capítulo introdutório, afirmava que na maioria das sociedades se verifica a presença de bipolaridades que geram tensões entre hegemônica e culturas subalternas. A exemplo do que ocorre com o Kuduro, que faz parte dessa cultura subalterna. Estas culturas subalternas dão mais sentido e valor à vida quotidiana. Tal como o Kuduro dá sentido e valor à vida quotidiana porque é relato e manifestação das vivências - da sociedade angolana e dos angolanos noutras sociedades - que o usam.

Capítulo I - Sobre Kuduro, o estado da arte

1. Origens e diáspora

O caminho do Kuduro enquanto objeto de estudo para as áreas de literatura e cultura está por se traçar, quer em trabalhos de dimensão científica como este e outros - teses, artigos em revistas científicas ou conferências em instituições promovidas por instituições de investigação e ensino superior - quer jornais, entrevistas de tv, canais de Youtube, etc.

Assim, o primeiro estudo deste âmbito que podemos mencionar neste trabalho é de Wilper (2011), em que contextualiza o surgimento do Kuduro. A autora angolana refere sobre o poder da canção sobretudo quando se vive em situações de opressão, falando da importância que as canções tiveram ao proporcionar força para resistir à escravidão. Entende-se que a questão da escravatura conduziu à criatividade. Ou seja, transpondo para os dias de hoje, teríamos as dificuldades vividas em vários contextos que contribuíram para o surgimento do Kuduro.

O desinteresse de alguns investigadores em estudar o Kuduro é também constatado por Wilper. Para a investigadora, a importância que as canções tiveram na resistência contra a escravidão, já mencionadas, «São razões suficientes para nos preocuparmos com o menosprezo que alguns, no nosso país, demonstram contra um ritmo popular que, a partir de Angola, se tem difundido pelo mundo» (Wilper, 2011:1). E, no entanto, quando se fala em Kuduro, trata-se de uma prática artística, mesmo podendo ser uma espécie de fenómeno, que integra música, dança, expressão dramática, novos dialetos, contadores de histórias, eletrónica, rimas e crítica social, onomatopeias, nativismos, elegias, etc., que compõem num hibridismo cultural. Por conter essas facetas todas, foi capaz de integrar um público de todas as faixas etárias. Também Sang' Amin, (1989, *apud* Wilper, 2011) reconhece que todo o espetáculo africano tradicional é composto por várias linguagens: associam-se as artes corporais, as artes plásticas, a poesia, a religião, o direito, a música, a retórica e o teatro. Quando a autora se refere às artes corporais, alude à dança, mímica, gestualidade e quando fala de artes plásticas alude a maquilhagem, máscaras e cenografia, o que também pode incluir o conceito de artes performativas. Teríamos aqui matéria suficiente por quem se interessa por estudos sociais e humanos, cultura(s) e sociedade(s).

Na conversa que tivemos com a autora, na Universidade Agostinho Neto, em Luanda, no dia 30/08/2019, referindo-se ao Kuduro, defendia que o mesmo nunca devia ser tratado separado. Ou seja, não se pode falar de Kuduro enquanto música, separando-o da dança. Devendo ser visto como um todo, neste sentido, música e dança são inseparáveis (Wilper, 2011). Mas a autora acrescenta mais elementos: questiona a exclusão do Kuduro defendida por alguma franja da população angolana.

Entre os assuntos que interessam Wilper estão também as seguintes questões: a definição do Kuduro, sua origem, motivo da marginalização, motivo da projeção internacional e os aspetos artísticos, mas sempre inserido no contexto sociocultural e artístico de Angola. E estas são questões que, naturalmente, já levantamos no início do nosso projeto, antes de chegarmos a este trabalho escrito.

Quanto ao surgimento do Kuduro, importa fazer referência ao contexto, pois, como a própria autora refere, citando o sociólogo Marcel Mauss (n.1872-m.1950), aotentar compreender um fenómeno,é melhor que não se esteja limitado ao estudo de alguns factos sociais com os quais interage e do contexto em que estiver envolvido. Na mesma linha de pensamento, defendemos também que, perante a unidade e a complexidade intrínseca da realidade social, qualquer tentativa de compreender um fenómeno, desligando-o dos restantes factos sociais com os quais interage e do contexto que o envolve, sofre graves limitações, porque se perde de vista o conjunto das interdependências deste fenómeno com as demais dimensões do todo social de que faz parte. Neste sentido, estudar o Kuduro sem termos em conta os contextos sociais que lhe deram origem e continuam alimentando-o, entenderemos o Kuduro de forma parcial.

Por outro lado, para a rejeição que alguma franja da população tem em relação ao Kuduro, encontramos argumentos que, segundo a autora citada, se baseiamna ausência de criatividade, mediocridade, carácter efémero, distanciamento da “tradição” melódica da música angolana, linguagem e mensagem agressiva, associando-o à violência verbal ou delinquência. Diante da rejeição, a autora questiona-se: «Será esta visão correcta ou resulta de uma concepção fragmentária da realidade por limitação de conhecimentos, ou ainda porque o estilo se manifesta rebelde a uma idiosincrasia eurocêntrica, que tem estado a recuperar espaço em Angola?» (Wilper, 2011:7). Como resposta, a autora

avança que «Em nosso entender, ainda há um longo caminho a percorrer para que se ultrapassem as dificuldades e constrangimentos da comunicação artística em Angola, resultantes, entre outras razões, de uma justaposição cultural “diglósica”, em que há fossilização e sacralização da cultura considerada superior» (Wilper, 2011:3,4).

Além disso, segundo Wilper, a insistência por modelos europeus, tidos como normativos, geram disfuncionalidade/inadequação aos modelos locais, gerando, por sua vez, um empobrecimento cultural, pois, unívoco. A questão da colonização é tocada neste sentido, porque a política colonial provocou uma perda de alguns saberes tradicionais dos africanos e, de outro modo, permitiu a absorção de saberes universais. Assim, após a África ter sido vítima de anulação cultural, quando as línguas locais foram destruídas por serem elemento de unidade, abriram-se as portas para a dominação. Com efeito, foram impostas línguas estrangeiras europeias, com base bastante diferente. Entretanto, as culturas africanas são, na sua maioria orais.

O Kuduro é dançado coletiva ou individualmente. Nesta dança, concretiza-se uma carga dramática, os movimentos são teatralizados. Numa performance especial do Kuduro *underground*, imitam-se dementes a rastejar no chão, com movimentos de arte marcial ou a dançar com as pernas voltadas para dentro como se tivessem muletas ou falta de membros físicos, simulações de famintos ou de mendigos, com a expressão do rosto a refletir o ato imitado (Wilper, 2011).

Não ignorando o passado histórico colonialista, e ultrapassando o que de pior houve sem o esquecer, existe uma dependência científica do ocidente para os angolanos, maioritariamente em Portugal. O recurso a Portugal em busca de ciência é necessário, mas, muitas vezes dificulta a aplicação dos conhecimentos na prática, pois, prova-se, o português segue, ainda, uma tradição de menosprezo das restantes manifestações culturais orais africanas/angolanas. Corroborando a mesma ideia, Ayoh'omidire, (2005: 100, apud Santos (2019:48) afirma que

Hoje, a dicotomia e a polaridade entre oralidade e escrita continuam a ser abordadas por vários estudiosos de várias formas. Embora muitos entendam as duas modalidades da palavra como complementares, parece-me que subsiste ainda no imaginário do Ocidente muita incredulidade em relação à palavra falada, sobretudo no tocante a suas capacidades sócio-literárias.

E é certo também que, mesmo na sociedade angolana contemporânea, o Kuduro passa por uma série de dificuldades que constituem um desafio à investigação, porém, «(...) o Kuduro pulveriza estes preconceitos, inovando e criando uma gramática própria» (Wilper, 2011:7). Nessa senda, Santos lembra que a oralidade não é exclusiva à África, nem a escrita ao Ocidente.

Também a difusão do estilo é importante. Para a autora, já que o Kuduro é divulgado nos táxis coletivos, na internet, a que se acrescentam as festas, bares, discotecas, tv, etc. E quanto à associação do Kuduro com as outras artes, a autora, faz referência ao drama, isto se realiza enquanto os kuduristas dançam, nas suas performances. Relativamente aos kuduristas, Wilper também realça o facto de o estilo ter começado por ser feito somente por rapazes, mais tarde passou a ser feito também por raparigas. Destaca-se *Fofandó*, a pioneira deste estilo no feminino.

Finalmente, a autora sugere que deveriam ser feitos trabalhos de investigação sobre o Kuduro por vários especialistas, multi e interdisciplinar, portanto, distinguindo as áreas como a antropologia, informática, sociologia, história, linguística, literatura, artes do espetáculo, artes visuais e plásticas. Isto porque o Kuduro não apenas contém um hibridismo nas suas manifestações que o requer, como, ainda, porque o Kuduro só é compreendido se houver formação de públicos, sensibilizado para estas questões.

Ainda no âmbito dos estudos sobre Kuduro, vale considerar também os de Siegert e Alisch, duas investigadoras alemãs. No seu estudo, tratam o Kuduro como nova forma de construção da angolanidade, destacando elementos performativos como a musicalidade, o estilo e o comportamento dos seus fazedores. As autoras comparam igualmente essa performance do Kuduro que acrescenta aspetos à angolanidade e que está ligada a sistemas internacionais de cultura popular, como é o caso dos movimentos da dança hip-hop, de que muitas vezes o Kuduro se serve, ou, outro exemplo, a cultura da música eletrónica, visto que o Kuduro vive da música eletrónica. E temos também a mistura das culturas locais que proporcionam a junção do global com o local de que já falamos.

Alterámos o enfoque para investigar o papel do kuduro no processo de remodelação da angolanidade no presente, argumentando que os actos

performativos no som, estilo e comportamento do kuduro estão a configurar uma nova angolanidade. Esta angolanidade constitui-se em contextos diferentes no seio do local, internacional e virtual. A nossa proposta é que, na sua encarnação mais recente, a angolanidade reflectida e construída através do kuduro não é apenas digital, mas também transnacional e intimamente ligada a:

a) sistemas internacionais de cultura popular, como a semiótica dos movimentos de dança hip hop e as pertenças a gangues;

b) a cultura da música electrónica mundial;

c) as formas culturais locais, por exemplo as preciosas músicas populares dos anos 50 como o semba, a kizomba ou as danças de carnaval. O semba como ritmo ou estilo é considerado o elemento que torna uma música distintamente angolana (Siegert e Alisch, 2012).

Segundo estas autoras, «angolanidade pode ser descrita como patriotismo cultural angolano. A angolanidade fala dum sentimento de identidade, tanto enraizado em práticas culturais locais como no cosmopolitismo, sendo assim um “cosmopolitismo enraizado” ou “patriotismo cosmopolita”» (Siegert e Alisch, 2012). Desta forma, essa angolanidade expressa no Kuduro é encontrada tanto nas letras das músicas como na dança, em cada uma dessas manifestações se pode observar quer os traços de cultural local, quer os da cultura global. É o caso do recurso que se faz às línguas nacionais angolanas, ao inglês, a traços da dança hip-hop, danças tradicionais angolanas e a música essencialmente electrónica.

Além destas ideias deixadas pelas autoras no seu artigo, mencionam também o papel da música angolana no quadro da conquista da independência. Ela serviu concretamente como objeto de mobilização de massas com vista à adesão para a luta de libertação nacional, neste sentido, corroboram Wilper quando esta fala da música da década de 50, da qual falaremos adiante. As autoras conceituam o Kuduro como um som e uma dança popular que surgiram em Luanda e, simultaneamente em Lisboa, nos anos 1990. Tanto a dança como a música Kuduro, continuam a evoluir. Corroborando Wilper, dizem que as trilhas produzidas electronicamente bebem, entre outros elementos, de estilos angolanos como o semba e a kizomba, ritmos semelhantes ao alegre soca caribenho, como também os ritmos techno e house (Siegert e Alisch, 2012). Nesse sentido, as

autoras falam do Kuduro como um conjunto de dois elementos (música e dança), perfazendo uma ideia aceite, pois Kuduro é, de facto, estilo musical e de dança.

Ademais, falam também da construção das letras e a forma como são cantadas. Para as autoras, «As letras são na sua maioria rapadas em português angolano e em calão, um crioulo de quimbundo e português que é típico de Luanda [...]» (Siegert e Alisch, 2012). Sobre fazer-se o Kuduro maioritariamente em português, trataremos mais adiante neste trabalho.

As autoras falam também do estilo enquanto dança, caracterizando as especificidades da dança Kuduro. É uma criação composta, que surge da junção das danças internacionais com as danças tradicionais angolanas e de outros elementos culturais como o carnaval, a imitação de palhaços, o retrato de famintos, etc. Consequentemente a esta importância enquanto performance, as autoras não deixaram de aludir as principais zonas em que o Kuduro nasceu, as zonas suburbanas de Luanda, os musseques. Referiram igualmente a sua difusão em meios de comunicação e a indumentária dos kuduristas.

Quanto ao retrato da vida que circunda esta franja da sociedade, fazem o seu estudo através dos vídeos que são produzidos pelos kuduristas: «Enquanto o cenário e as histórias dos vídeos ainda enfatizam a esperteza típica da rua e a vida nos bairros informais»(Siegert e Alisch, 2012). A questão dos pseudónimos (ver capítulo III deste trabalho) foi também alvo de referência pelas autoras. Assim, a escolha de pseudónimos como «Agressivo»; «Gata Agressiva»; «Tuga Agressiva» é tida como fórmula para o sucesso.

Finalmente, as autoras trazem-nos uma visão do Kuduro no plano internacional começando por Lisboa, especificamente na Amadora e Queluz, onde cerca de 30 mil refugiados angolanos estabeleceram-se no período da guerra civil. Tendo encontrado este local como segundo palco depois de Angola, com o grupo *Buraka Som Sistema*, que lançaram o seu álbum de estreia *Black Diamond* em 2008. Este grupo fez *tournées* em festividades e clubes por toda a Europa, como destacam as autoras. Depois dos *BurakaSom Sistema*, aparece o grupo *Batida*, igualmente de Lisboa, integrando Luaty Beirão, DJ Mpula Pedro Coquenão e Sacerdote. Este grupo traz elementos de cultura angolana através da indumentária. Os dançarinos vestem-se de saias ou máscaras com

uma peça facial de madeira entalhada que tapa o rosto e o tronco. Esta indumentária evoca vagamente noções de tradições angolanas, como os “rituais de iniciação”²⁶ no mundo rural que envolvem danças de máscaras. A terceira banda de Kuduro que aparece em Lisboa é *Os Makongo*, composta por *MC* e *Pety*, uma banda conhecida por ser composta somente de angolanos.

Além dos luso-angolanos, lusos, angolanos, há também outros interessados no estilo Kuduro. É o caso do *DJ francês Frederic Galliano* que tem vindo a construir, desde os anos 90, uma reputação como conhecedor da música africana. A vertente trazida pelas autoras alemãs, parece-nos mais histórica, mas importante para o nosso trabalho.

Outro estudo feito sobre Kuduro é de Tomás e Marcon intitula-se *Kuduro, Juventude e Estilo de Vida: Estética da diferença e cenário de escassez*, 2012. Neste trabalho, primeiramente, fazem uma abordagem voltada às origens do estilo Kuduro, nomeadamente ao contexto sociopolítico, embora hoje o Kuduro, segundo os autores, se identifica com o modo de ser, neste caso. Realçam igualmente o papel e a capacidade inventiva da geração dos jovens angolanos envolvidos neste estilo. Na mesma sequência, os autores falam das características sociais e estéticas do Kuduro, suas formas de produção e de consumo, e quais seus desdobramentos em termos de transformações sobre as sociabilidades e as subjetividades da juventude. Na última parte, destaca-se o caráter global do Kuduro enquanto forma de disputa entre os jovens praticantes deste estilo e caracterizando-se como estilo de vida, ora como recurso de reivindicação política.

Quanto às suas origens, os autores têm um entendimento sobre como a guerra colonial e depois desta, a guerra civil que Angola viveu, condicionaram as práticas culturais. Houve improdutividade cultural, ou se a houve, não foi da forma como devia ter sido. Daí que Achille Mbembe (*apud* Tomás e Marcon, 2012:146) fale dos contextos de escassez e de carência, e que quando estes contextos são demorados surge a apropriação indevida de bens por meio «da pilhagem, do gozo violento, ou no reino fantasmático». Segundo os autores, o “reino fantasmático” é entendido como a negação da realidade.

²⁶O ritual de iniciação é um treinamento que os adultos passam aos mais jovens, num lugar reservado, fora da aldeia, em que se ensinam as formas de caça, pesca, saber fugir e proteger-se em caso de perigo, matérias de sexualidade, etc.

Surge em contextos em que carência e escassez se agudizam. A realidade mostra-se como uma prisão a que é, talvez só, possível fugir pela imaginação. É um espaço psicológico em que se pode encontrar o equilíbrio. Em tais situações, os poderes de imaginação são estimulados pelo insucesso das pretensões.

Estes autores entendem que é nesse contexto que o Kuduro surge. Esta escassez levou os jovens aos atos criativos, estilizando a linguagem e trabalhando o corpo, com vista a anulação da realidade (Tomás e Marcon, 2012). Na mesma sequência, os autores falam do egocentrismo dos kuduristas, da escolha de pseudónimos que equivalem a altas patentes, um atributo que os coloque em lugar de destaque. Neste sentido, corroboram as autoras alemãs, Siegert e Alisch.

Mas com este estudo de Tomás e Marcon percebemos melhor a causa da escolha desses pseudónimos:

No universo do kuduro tornou-se também notável a transfiguração da escassez e da carência em ideal de opulência e autoridade, fazer-se outro daí, pela alegoria a uma condição de mando, de controle e de ostentação desejada. Por exemplo, os kuduristas adotam nomes através dos quais procuram ostentar alguma referência de poder que passam por ideais de agressividade, de superioridade e de poder de consumo, como: Agre-G, Gata-Agressiva, Pai Gasolina, Noite-e-dia, Pai Diesel, Puto Prata, SeBem, entre outros (Tomás e Marcon, 2012:147).

Sobre a questão dos pseudónimos, poder-se-á ler no capítulo III, onde fazemos o tratamento desta matéria de forma mais completa. Para esta parte do estudo, fica apenas a ideia de transfiguração da escassez e da carência em ideal de opulência e autoridade. Uma representação do idealizado que contraria a realidade, mas também a ideia de que isto se justifica pela necessidade de anular uma realidade adversa que importa, até simbolicamente, derrotar.

Estes autores confirmam sem dúvidas que o Kuduro possui uma vertente estética, e muito própria. Desta forma,

[...] consideramos que o estilo é o resultado de um “imaginário” possibilitado pela ascensão e o estabelecimento de um novo universo de sentidos. O kuduro marcou a ascensão de um discurso de autonomia perante uma tutela da estética musical exercida por uma geração de músicos

estabelecidos anteriormente, mas também a constituição de um universo que representava a legitimidade em transgredir as metáforas da ordem na cidade de Luanda, do domínio da tensão dual entre o asfalto e o musseque, entre integrados e excluídos, entre civilizados e matumbos (Tomás e Marcon, 2012:149).

Através de uma linguagem metafórica, constrói-se um discurso de diferenciação entre a cidade e o musseque. Nalgumas vezes, esse discurso não é feito numa linguagem metafórica, mas sim fidelizando-se ao modelo de narração do real.

Os autores destacam também a questão dos assuntos que as várias letras trazem, começando do «*bife*» à moral. Quanto ao «*bife*», fala dos kuduristas como *Máquina do Inferno* e *Pai Diesel*, que durante muito tempo disputaram o trono do município de Viana. Sobre o «*bife*», leia-se adiante neste capítulo.

Muitas letras escolhidas como moralizadoras no artigo em citação, tinham sido igualmente escolhidas por nós para a devida análise. Estão distribuídas no trabalho de acordo com o assunto e capítulo. Ainda quanto as várias letras com conteúdo moralizador, os autores Tomás e Marcon fazem uma listagem das mesmas: «*Detesto a mentira e a mentira me detesta*» de *Máquina do Inferno*; *Puto LÍlas* com a música «*Lava mão com água e sabão*»; *DJ Sóttão* com a música «*Tá a se sentir moça*»; *Turma Tomy*, com a música «*Minguito*» (Tomás e Marcon, 2012).

Dando continuidade aos estudos que versam sobre Kuduro, chegamos a Marcon com o seu trabalho «O kuduro como expressão da juventude em Portugal: estilos de vida e processos de identificação» publicado na *Revista Sociedade e Estado* - Volume 28 Número 1 - Janeiro/Abril 2013. Este artigo é resultado de uma pesquisa realizada em Lisboa. Neste, o autor conceitua o Kuduro como estilo de dança e de música nascidos em Luanda, Angola, nos anos 90, mas que chegou a Portugal em virtude dos imigrantes deste país da África. É um conceito aproximado ao das autoras alemãs anteriormente citadas, Siegert e Alisch, e da angolana Wilper. É um trabalho sobre Kuduro, no domínio da antropologia. De qualquer forma, tornou-se um subsídio importante para a nossa investigação.

Marcon traça como objetivo «[...] compreender como, ao lado de outras formas de expressão cultural juvenis, em Lisboa, o kuduro, assim como o hip-hop, o rap e o reggae, passou a fazer parte integrante do consumo e da produção cultural dos jovens da periferia» (Marcon, 2013:75). Percebe que na música e na dança, enquanto formas de entretenimento, junta-se ao Kuduro um universo de tensões sociais, étnicas e geracionais e é a partir dessas tensões que surgem importantes processos de identificação social, meritórios de estudos dos casos.

A compreensão do processo de produção, consumo e estilo de vida são alvos de estudo pelo autor, «mas fundamentalmente atento aos sentidos de identificação e diferença que são manifestos por meio do Kuduro, em Lisboa, pela particularidade e pelas especificidades do contexto em que a dimensão global desse estilo manifesta-se em Portugal» (Marcon, 2013:76). O processo de identificação que o autor procura através do Kuduro, encontra-o nas conversas que teve com os fazedores do Kuduro em Lisboa, onde jovens nascidos em Lisboa, e outros que lá chegaram quando crianças, identificam-se como africanos, sempre como africanos de Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau ou São Tomé (Marcon, 2013). E concluirá que o Kuduro, em Lisboa, assume-se como marca identitária dos jovens afrodescendentes, registando nele as marcas de sua cultura e do seu ser.

O autor refere que a escola, a rua e a internet, as festividades, são os grandes espaços do Kuduro. A ideia do autor de que o Kuduro encontra a rua como seu principal palco devido aos desafios de dança e de canto vem confirmar-se no que escreveremos no capítulo III.

Quanto ao estilo como dança, o autor identifica o Kuduro como um estilo rápido, feito com toques fortes e compassos fragmentados. Na sua produção estão os microcomputadores pessoais, que contêm programas de produção digital de música. Quanto a forma de cantar, é veloz por cima da batida eletrónica. A batida eletrónica é chamada *bit*.

Marcon considera o kudurista que canta por cima do *bit* como *Mc*. Porém, essa designação *Mc*, em Angola tem uma carga semântica diferente, remetendo para quem faz o estilo Rap, e um kudurista dificilmente aceitaria ser tratado como *Mc*. O autor

também considera que este *Mc* declama versos repetitivos por cima da batida eletrónica, o que é um facto. Mas, na linguagem do Kuduro dir-se-ia: o kudurista canta por cima do *bit*.

Outra ideia que o autor refere e que não é muito segura, refere-se a declamação de versos repetitivos pelo *Mc*. Nas constatações que temos vindo a fazer, os versos repetidos só se concretizam no refrão, mas não na estrofe. O que pode acontecer é: a estrofe de uma música pode ser repetida noutra, ou a repetição da mesma estrofe na mesma música, mas isto não se dá sucessivamente, pois deve haver um intervalo estabelecido pelo refrão ou por estrofe de outro kudurista, no caso de a música ser feita por uma dupla.

A introdução de uma música Kuduro, o chamado *intro*, dá-se com provérbios em português ou noutra língua de Angola, seguidas de dedicatórias aos amigos, Djs, amigos ou aos ouvintes. Como o autor menciona: «As narrativas iniciam com apresentações e agradecimentos aos amigos, aos produtores, aos DJs ou aos possíveis ouvintes» (Marcon, 2013:80). As apresentações de agradecimentos a amigos, aos produtores, aos DJs ou aos possíveis ouvintes (dedicatórias) são contínuas durante toda a música e são chamadas de «adoço». O adoço é a dedicação, a menção do nome do amigo, do produtor, compositor ou do DJ, feita na música.

Assim, corroborando as autoras alemãs, fala sobre as danças que são as formas de balanço quadril, acompanhando a batida forte. Há acrobacias, ora passos solos, ora passos que são dados em conjunto. Há aspetos lúdicos nas expressões corporais. A sensualidade e o sarcasmo fazem igualmente parte dessa dança-teatro. Além disso, o autor estuda a questão da indumentária também estudada pelas autoras alemãs, que é o uso de cortes de cabelo fora do comum, as roupas, com cores vivas, correntes grandes no pescoço, ora feitas de alfinetes, etc.

No que concerne a linguagem (tratada no capítulo III deste trabalho), o autor identifica igualmente as formas mais usuais entre estes kuduristas de Lisboa. Os sotaques, as gírias, as expressões, o nível de linguagem afinal, permanecem ligadas aos países africanos de que provieram, e é neste sentido uma afirmação também de identidade,

mesmo noutras línguas. Além das linguagens comuns às línguas dos países de origem, o Kuduro proporciona igualmente outra linguagem usada entre eles.

2. Impactos sociais

Afirmámos, e voltaremos a reafirmá-lo durante o trabalho, que o Kuduro constitui diagnóstico para o estudo da camada que o faz, da sociedade angolana, com recurso aos assuntos que cantam, por nele se apresentarem formas de identidade.

A presença da denominada música africana (kuduro, morna, koladera, funaná, quiizomba, entre outras) entre os jovens da RML remete a um processo de identificação que passa pelo sentido de referência a um coletivo etnicizado, e que envolve a família, a vizinhança e os amigos. É como se a música tornasse-se uma etnoreferência mimética dos significados da diáspora para os descendentes e imigrantes africanos (CONTADOR, 2001), assim como para outros que se constroem como parte desse mesmo sentimento coletivo por meio do qual compartilham o estilo da juventude que ouve e dança kuduro (Marcon, 2013:87).

Temos ainda outro trabalho no âmbito Kuduro, de três autores, Marcon, Dos Santos de Jesus e Ely. Traçaram como objetivo «elaborar alguma compreensão sobre a presença e as disputas pelos significados do Kuduro no Brasil» (Marcon, Dos Santos de Jesus e Ely, 2017:227). Para isso, recorreram ao levantamento de jornais de algumas capitais de cidades brasileiras: Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo.

O levantamento feito em jornais, visava perceber em que situações a referência ao Kuduro aparecia nas notícias, no período de 2008 a 2013 e quais eram os entendimentos que tais ocorrências suscitavam sobre o assunto. A partir daí, viu-se que, nas cidades de Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, os jornais identificavam o Kuduro como música angolana ou música africana. Primeiramente, enquadraram-no juntamente nos estilos eletrónicos, outras vezes com os estilos musicais da periferia, com características de estilos dançantes, próprios dos contextos festivos e produzidos por DJs. Entendemos que essas caracterizações, ainda que parcelares, no seu conjunto, são válidas.

Outra especificidade sobre o Kuduro na cidade do Rio de Janeiro, segundo os autores, é o de ter havido argumentos que procuraram assemelhar o Kuduro ao funk carioca. E

nesta comparação destacam-se elementos sociais, sonoridade e plasticidade. Outros associaram-no aos encontros festivos promovidos por imigrantes angolanos na referida cidade. Já na cidade de Salvador, os jornais referiram-se ao Kuduro como uma música que já soava a conhecida, sem novidade. Isto se deu, ainda, segundo os autores, pelo facto de os jornais realçarem que nos últimos anos este estilo terá sido incluído na mais badalada das festas baianas e no carnaval. Em São Paulo, a referência que as notícias nos jornais fazem do Kuduro, tem a ver com a suas bases africanas enquanto dança e música eletrónica. Os autores entrevistam DJs que tocam o Kuduro e outras músicas eletrónicas em festas, cujas experiências musicais passam pelo Kuduro.

No estudo das imagens e representações usadas para a divulgação das festas (cartazes), os autores constataram que existe uma relação entre dança, corpo, batida e a referência a uma etnicidade afro/negra/preta a partir da música. Nas festas, os frequentadores fazem-se acompanhar das bandeiras dos países da sua origem e são estampadas/projetadas imagens em referência a elementos de memória coletiva de África.

Desta forma, os autores concluem que o Kuduro arca vários significados no Brasil. Uns são marcados pela mídia e outros como agente de sociabilidade entre imigrantes africanos. Tem-se como espaço das sociabilidades os ambientes festivos, onde a música e a dança são o elo que expressa o gosto comum. Assim, o Kuduro possibilita ainda a distinção étnica naquele país, onde essa diferenciação, muitas vezes é dada pelo uso de sotaques linguísticos e pela expressão de referências sentimentais aos países de origem (Marcon, Dos Santos de Jesus e Ely, 2017).

Ainda na senda dos estudos anteriores sobre Kuduro, temos também o estudo realizado por Faria, em 2018. Neste estudo, a autora toma o Kuduro numa perspectiva comparação com o funk brasileiro, sendo os dois estilos de periferias várias. Por isso diz: «O funk no Brasil e o Kuduro em Angola são tomados, sobretudo, por jovens pertencentes às camadas mais pobres da população, moradores de áreas inseridas em grandes centros urbanos e desassistidas pelo Estado» (Faria, 2018:28).

Como a investigadora continua a afirmar, é sabido que os autores destas músicas enfrentam dificuldades, mas as dificuldades não os impedem de estabelecer uma ligação com o mundo. Assim, por meio de aparelhos eletrónicos como telemóveis,

computadores, contestam políticas, criam as suas próprias narrativas, construindo, deste modo, formas de presença. Esta presença, em formas de expressão, abrange discursos diversos, dentre eles a expressão corporal e as canções. Estas manifestações permitem-lhes que sejam protagonistas e não recetores passivos, esclarece Faria. Ou ainda, no caso dos países fora de África, estes jovens, como dizem Aderaldo e Raposo (2016: 288, *apud* Faria, 2018:28) «[...] reelaboram o significado de ser jovem (pobre e negro), formulando identidades positivas sobre si próprios que desafiam as visões hegemônicas de seu lugar social».

A comparação da autora visava encontrar similitudes entre os dois estilos musicais por terem uma base similar – origem e circulação nas periferias, a questão de serem feitos por autores sem grandes condições económicas, a fusão do local com o global, etc. Mas, apesar das dificuldades financeiras, estes jovens encontram a tecnologia como meio para a divulgação dos seus trabalhos, tanto nos países de origem como para além dos mesmos. A autora lembra que embora se possa estudar as similitudes entre os dois estilos, deve respeitar-se as suas particularidades. Porém, interessa aqui aquilo que de comum possuem - a evidência à tendência, na qual periferia, globalidade, identidade, quotidiano, corporeidade e tecnologia, são articuladas por meio da música e das imagens produzidas a partir dela. Além disso, os dois estilos surgem num contexto de carência, como já dissemos, de violência e segregação, falta de infraestruturas e oportunidades. São estilos que se estabelecem nas periferias, nos musseques, nas favelas, resumindo, no meio suburbano. Apesar de se estabelecerem nesses meios, anseiam ascensão e, numa imagem mental, criam utopias sobre riqueza.

Outro aspeto não menos importante que estes estilos possuem, verifica-se na apropriação que os globalistas fazem dos mesmos. Buscam sons periféricos, como esclarece Faria. Tem havido, na verdade, uma adaptação destes estilos por outros estilos e por músicos que os tornam ainda mais vulgares a nível global. As suas estéticas periféricas inspiram na invenção de estéticas diferentes e inovadoras, ou, fundidas com outras, resultam num outro processo criativo.

Quando distingue as fontes, a autora destaca como a internet foi fundamental para a sua investigação. Obteve informações a partir de materiais audiovisuais disponíveis no

Youtube e em canais de televisão angolanos. Também a realização de entrevistas e conversas informais com artistas, produtores, DJs e outros especialistas, foram importantes para a pesquisa da autora. O recurso à internet, quando se fazem pesquisas de trabalhos musicais, é sempre necessário porque nela se encontra grande acervo. Sendo assim, foi deste recurso que também nos servimos na nossa própria investigação.

Outro aspeto similar entre os dois estilos – Funk brasileiro e Kuduro - tem a ver com a transformação destes em ganha-pão. São estilos feitos, em princípio, com finalidade de entreter e, mais tarde, acabam transformando-se em trabalho. Do ócio ao negócio. É com este trabalho que muitos jovens sustentam as suas famílias, tendo saído do mundo da delinquência e, hoje, alguns são tidos como membros ativos da sociedade.

Faria também fala dos tipos de Kuduro: o *lamento*. O seu real expoente é *Rey Loy*. Cita-se também *W. King*, o dono da «Favela da Jamaica», o músico que se identifica no seu vestuário com o Reggae e defende os «cientos» (aqueles que usam estupefacientes e se identificam, na vestimenta e cabelos, com a bandeira da República da Jamaica, Bob Marley e Luck Dube).

Também a difusão do Kuduro foi motivo de investigação pela autora e trata de outros valores do Funk no Brasil e do Kuduro em Angola. No caso particular do Kuduro, que aqui nos interessa, sabemos que numa mesma letra podem ser tratados vários assuntos. Entre eles a polémica (defendida como necessária por alguns kuduristas), o «*bife*», as festividades, a sátira social, a reivindicação ao poder estatal, etc. No mesmo sentido, a autora menciona essa mesma realidade no Funk: «Assuntos polémicos como a sexualidade e apologia ao crime também foram acrescentados às letras. [...] Hoje multifacetado, o funk conta com diversas vertentes: sensual, proibidão, romântico, ostentação e gospel são algumas delas» (Faria, 2018:30).

A vertente *gospel* referida pela autora como sendo forma das faces do Funk brasileiro, recentemente, já começa a ser explorada no Kuduro angolano. O exemplo disso é o

músico *Bruno M.* que trouxe tal vertente, cantando uma letra *gospel*, ainda no rascunho, num *show*.²⁷

Agora, quanto à apologia ao crime, também já foi dos grandes temas do Kuduro, mas atualmente esta vertente é pouco explorada. Talvez seja mesmo fruto das próprias dinâmicas sociais que impelem à adoção de novas formas de viver; ou pela evolução temporal do próprio estilo, pois a dinâmica é uma das suas características. Na sua origem, o Kuduro não teve uma vertente criminosa. Esta surge, como conta *Pai Diesel*, na conversa que com ele tivemos, em Viana no dia 10/04/2018, pelo facto de indivíduos tidos como criminosos abraçarem o Kuduro como estilo para expressar as suas formas de viver. Tomemos como exemplo alguns trechos disto: «vais levar um tiro do peito»; «faço dois tiros»; «bilindade»²⁸ [blindada]; «*Os Kalunga Mata*»; «Vou te fatigar»; «Sai a tiro», «Sai a tango»²⁹; «parte ngala»³⁰ «Te tiro a banga»³¹ com a minha AK»; «Se meteram com o Amizade, vão parar numa sepultura»; «vão levar dois tiros do peito»; e tantas outras expressões em referência ao crime.

As letras do Kuduro podem conter indecência ou decência, mas há ainda quem resista em aceitá-lo, focando simplesmente na indecência. Assim, para muitos, basta ver um kudurista ou ouvir Kuduro para concluir que se trata de obscenidade ou delinquência. É assim que os termos kudurista e Kuduro ganham outra carga semântica, servindo para caracterizar pessoas que estejam com vestimenta inapropriada para determinados ambientes ou quando se usa extravagância nos cortes de cabelos. Ou seja, às vezes o kudurista e o Kuduro são utilizados como termos pejorativos, associados a desorganização, perante algum modelo instituído, aliando o estilo à criminalidade. Há uma deriva dos termos entre campos léxico-semânticos que não abonam a favor nem do Kuduro, nem dos que criam e gostam de Kuduro. Em bom sentido, devia ter-se em conta a manifestação artística, o que fizeram os investigadores agora citados e nós fizemos na nossa investigação e neste trabalho que a traduz. O que sistematizámos, o

²⁷Bruno M., Atuação na festa da música. *O Regresso nos palcos*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Fy5-3ksk44Q>. Acesso, 02/01/2020.

²⁸Referência aos veículos de combate.

²⁹Tiro.

³⁰Partir garrafa.

³¹Vaidade.

que analisámos e interpretámos, mesmo a contextualização social que fizemos do objeto do nosso estudo – o Kuduro, mas também os kuduristas, - não são aqui julgados pelo seu comportamento social, pelo seu cumprimento ou não das normas sociais que regulam a vida em comum dos cidadãos.

Infelizmente, embora os estilos – Kuduro, Funk, Hip-hop, Rap, etc. - tenham hoje outros paradigmas temáticos, melhores para a sociedade, o seu problema está intimamente ligado à base, à sua génese.

Como já referimos, embora o Kuduro não tenha tido um passado ligado à criminalidade, o seu nome remete para um certo calão ligado à obscenidade: em «ku duro», admite-se a reconstrução do vocábulo com a letra «k», quando normativamente seria com a letra «c». E Kuduro significa mesmo nádegas duras. Esta expressão, no momento em que surgiu, por volta dos anos 90, não foi abonatória para sociedades como a angolana, conservadora em valores morais reservados ao pudor, e onde nunca se devia ter uma expressão como esta para designar um estilo musical, para que fosse aceite pelas famílias, principalmente pelos adultos.

Mesmo sendo assim, por ser dos meios privilegiados da expressão da voz da juventude, impôs-se e, hoje, entrou nas casas da maioria das famílias angolanas. Portanto, antes de sua aceitação forçada, o estilo foi estigmatizado por razões da sua denominação. Mesmo com esta, *ku duro*, as suas letras não retratavam conteúdos obscenos, e só mais tarde, como referimos, entraram conteúdos sobre criminalidade e obscenidade.

Algo muito similar ao referido, é descrito pela autora que temos vindo a citar. Para Faria, em relação ao funk brasileiro, os motivos da rejeição têm a ver com o seu passado. Desta forma,

Para entender como isso acontece, é comum remontar a um episódio cuja influência parece ter sido fundamental para estabelecer os marcos desfavoráveis com os quais o gênero e seus praticantes têm sido estigmatizados ao longo dos anos. Ocorrida em 1992, a movimentação em massa de jovens – em sua maioria negros e vindos dos subúrbios e favelas –, pelas praias da zona Sul da cidade do Rio de Janeiro causou repercussões negativas e ajudou a instaurar um clima de insegurança entre os habituais frequentadores da região [...]; A ampla difusão das imagens e as narrações em torno delas pelos meios de comunicação colaboraram para essa situação

e sustentaram a criação de um imaginário sonoro e imagético que deram visibilidade ao funkeiro enquanto uma figura nociva e perigosa [...] (Faria, 2018:31).

Vangloriar-se através do Kuduro pelo facto de se ser criminoso, talvez devesse ser entendido como resquício de um passado conturbado que Angola viveu. Acentuado o nível de pobreza, a habitação em musseques, criaram-se condições para o surgimento de uma geração que cantasse o Kuduro não ignorando, nem podendo ignorar, a criminalidade. Porque o Kuduro nasce de um contexto sociopolítico de crise.

Observa-se, no entanto, que o funk não surge num contexto de guerra no país, ou seja, a chegada de nova gente das favelas para as cidades brasileiras não foi provocada por situação de guerra. Deste modo, a similaridade entre os dois estilos vai residir essencialmente na origem, o facto de ser produto de gente que habita os subúrbios e desfavorecidos, criando ambientes culturais que passavam por dançar e cantar nas ruas. E esta origem comum tem sido a causa dos estigmas votados aos dois estilos.

No âmbito dos estudos sobre o Kuduro temos, finalmente, um brevíssimo texto de autoria de Isaac Simão Santo e Leandro Cláudio Santo, intitulado «*O estilo de dança "Kuduro" e sua importância na "manifestação" geográfica de um país que se chama Angola (parte I)*», de 2013. Este texto, de estudantes angolanos em Coimbra, refere alguns aspetos em comum com os de alguns autores estudados anteriormente e apenas encontramos disponível online, sem dados para referências bibliográficas mais específicas. Ainda assim não deixámos de o ter em conta.

Na composição das letras, fala-se da existência de muita sintonia nas rimas, e da origem periférica dos seus fazedores, pois «Embora tenha a sua essência ligada a grupos sociais menos favorecidos, esta forma de estar cultural se foi massificando para as demais classes sociais atingindo, inclusivamente, o topo da governação angolana com a famosa «*dança da família*». Refere ainda a existência de programas radiofónicos dedicados ao Kuduro como conquistas do Kuduro, porque, tendo em conta a sua origem periférica, possuir programas radiofónicos e televisivos dedicados ao mesmo é, com certeza, um ganho. E é de facto inquestionável que estes programas contribuem igualmente para o

alcance da sua amplitude em Angola, no Brasil, em Portugal, como pelo resto do mundo.

Este breve texto difere, porém, dos outros estudos quando trata de questões sobre a promoção do país através do Kuduro, pois nele se considera que este estilo vai contribuir para o reconhecimento de Angola pelo Kuduro, promovendo o seu potencial cultural e turístico (Santo e Santo, 2013:4). E esta é a primeira vez que vemos tal facto mencionado. Neste sentido, para a compreensão do que poderíamos chamar «marketing territorial», os autores trazem uma comparação, embora esta fosse resultado de uma discussão feita num debate dos autores em citação com os colegas da escola. Para estes, o Kuduro devia anunciar o país de sua origem.

Finalmente e para rematar um capítulo que pela dimensão confirma o conteúdo, depois destes estudos sobre o Kuduro, acreditamos que com este trabalho estamos a contribuir para o progresso e mudança de paradigma de representação, a vários níveis, desta manifestação cultural. Sabemos que é um caminho que temos de ir desbravando.

Capítulo II – Kuduro: história e contextos

1. Conceito

A abordagem histórica do Kuduro permite-nos melhor compreensão do mesmo, porque só desta forma poderemos interpretar as mutações de que foi alvo, com o enquadramento de cada característica de acordo com a circunstância de uma dada época.

Tendo surgido de uma conjuntura de fenómenos sociais, de guerra, do cruzamento entre a música estrangeira e a local, na década 90, desde lá se tem verificado que o Kuduro feito num dado período narra os factos, os valores e as necessidades do seu tempo. Por exemplo, quando se sentiu a necessidade de retomar e espalhar a felicidade, interrompida pela guerra, o músico *Sebem*, surgira com a música «*Felicidade*», como meta a alcançar, como desejo; abordagem similar terá sido feita por *Máquina do Inferno*, aquando da epidemia de Marburg, em 2005, que assolou a província do Uíge. Na música intitulada «*Marburg*»,³² *Máquina do Inferno* trouxe uma caracterização da doença, formas de transmissão, prevenção e um pedido de intervenção ao governo com vista a extinção da doença, embora num tom cómico. Atualmente, com a pandemia do Coronavírus, o Kuduro traz uma abordagem sobre as medidas de prevenção, como se pode ouvir na música «*Coronavírus*», de *Kim Cawina*.³³ Há, ainda, muitas músicas do estilo Kuduro que retratam a questão do coronavírus.

Isto mostra que o Kuduro sempre traz os assuntos do seu tempo. É assim que este capítulo tem um papel norteador, dando-nos possibilidades de compreender a realidade do Kuduro. Na verdade, muitas das letras trazem-nos quase um estudo das transformações na sociedade humana ao longo do tempo, como veremos depois.

Quanto à definição do Kuduro como conceito, existem várias aceções, mas todas elas não se distanciam, para tal, usamos a de Tomás e Marcon que entendem que

O kuduro é um estilo de dança e música eletrônica surgido em Angola, nos anos noventa, em meio a um contexto social particular. Inicialmente consumido e produzido por jovens da periferia na cidade de Luanda, se tornou um meio de expressão, de entretenimento, de socialização e de subsistência, através do qual foram constituindo autonomia e transformado

³² *Máquina do Inferno*, *Marburg*. Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=marburg+kuduro. Acesso, 14/03/2020.

³³ *Kim Cawina*, *Coronavírus*. Disponível em https://www.youtube.com/results?search_query=corona+virus+kuduro. Acesso, 14/03/2020.

simbolicamente as suas realidades de escassez. Com o acesso as tecnologias de comunicação e os movimentos de dispersão global de pessoas e de informações, o kuduro também se espalhou por outros países e ganhou outras significações (Tomás e Marcon, 2012: 1).

Sendo um recurso de expressão adotado pela juventude, em Angola e além dela, o Kuduro é uma forma de referência e de identificação entre os jovens fora de Angola, como em Lisboa. Através do Kuduro, a juventude apresenta comportamentos similares. Estes comportamentos podem ser reconhecidos pelos espaços que frequentam, pelos gestos ao falar, andar, pela indumentária, cortes de cabelo, etc. (Marcon, 2013).

Nesta sequência do conceito Kuduro, apoiar-nos-emos também nas palavras de um dos ícones do mesmo, o por nós considerado melhor compositor, *Bruno M.* Para ele, o «Kuduro é um tesouro ambulante guardado nos cofres da rua»³⁴ ...

Esta afirmação deve-se ao facto de o Kuduro encontrar a rua como o seu palco, porque é na rua que começam os grupos de música e com eles os desafios de cantar, dançar e debater. Fala de rua para se referir ao quotidiano. Deste modo, é do quotidiano que vem a inspiração da maioria dos kuduristas, tal como nos foi confirmado por *Rei Panda* e *Rei Loy*.

A noção de *Bruno M.* leva-nos ainda a continuar a considerar o Kuduro como uma manifestação cultural de margem já defendida anteriormente. Ainda assim, o Kuduro trata de temas de interesse humano e social, desde a tristeza à alegria, o quotidiano dos trabalhadores e dos desempregados. Nele estão representadas sátiras, temos manifestações em linguagem com poesia vária, nele também se transporta uma parte de uma nação como veiculação da cultura angolana. Provavelmente, não exista outra arte popular angolana, a não ser o Kuduro, que descreva as formas contemporâneas de viver do nosso povo e que tenha tanta expressão. Como diz o kudurista *Rei Loy*, na conversa que tivemos, em sua casa, «O Kuduro é o estilo mais apreciado e que mais faz vibrar o

³⁴ Bruno M., *Programa Sempre a Subir*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=QOvcTX6rEDY>. Acesso, 01/12/17.

povo em Angola».³⁵ Isto se deve ao facto de o Kuduro representar de forma clara a vivência do povo, ou seja, boa parte do nosso quotidiano está representado nele.

De facto, apropriando-nos de um estudo bastante anterior ao Kuduro, de Chatelain (*apud* Ervedosa, 1975 – 1985:14), confirmámos já que «Dadas as características da poesia popular angolana, representa ela uma excelente fonte de estudo do viver de tal povo. Desde a dor à alegria, desde o elogio à crítica, impõe-se essa poesia como um valioso subsídio psicológico». Assim, a partir do Kuduro passaremos a estudar parte da cultura do povo angolano, aliás, porque ela (a cultura) passa por vários meios, na língua, dança, vestuário, música, etc.

2. Origem do Kuduro

Nesta parte do estudo, partimos de uma espécie de jogo que implica a localização geográfica do país da sua origem e depois na sua origem enquanto música e dança, enquanto parte do património cultural e literário de Angola e que se vai expandindo pelas diversas partes do mundo.

Para Isaac Santo e Leandro Santo, quando se fala em Kuduro se deve pensar igualmente num país da África subsariana, Angola. Tendo havido uma discussão sobre estas afirmações, pois foram feitas num debate, de que os autores faziam parte, entre colegas de escola de alguns países da Europa, América, Estónia e de Angola, em Coimbra, a convicção parte de comparações de outros casos com atividades diferentes. Para os colegas de outras nacionalidades, o Kuduro devia anunciar o país de sua origem, Angola, da mesma forma como alguns países são conhecidos pelas práticas desportivas ou pelos estilos musicais mais proeminentes. Assim, na discussão de Santo e Santo (2013) referiu-se que, para uns, o Crioulo era indicativo de Cabo-Verde; o Fado a referência de Portugal; o Samba ao Brasil, o bom futebol a Espanha, Alemanha e/ou Inglaterra (aqui depende do ponto vista e, claro, também o pouco político e científico critério de gosto); para outros; o Kuduro anunciava uma localização imprecisa, mas em África. Estava criado o processo metonímico de identidade.

³⁵ Entrevista com o músico *Rei Loy*, em sua residência, Cazenga, 07/04/2018.

Assim, para darem uma localização precisa de Angola e da criação do Kuduro, foi necessário mostrarem algumas músicas no Youtube, traduzindo as suas letras para os colegas. Ao fornecer a localização geográfica, ficou claro que Angola é um país africano, de expressão portuguesa, um dos maiores da África Subsaariana, com uma diversidade cultural acentuada (Santo e Santo, 2013). E ao fornecer a localização geográfica, visava-se o reconhecimento de Angola pelo Kuduro, promovendo o seu potencial cultural e turístico.

O Kuduro contempla duas práticas— dança e música. A versão do Kuduro enquanto dança surge primeiro e no âmbito do acompanhamento das batidas produzidas eletronicamente. Isto é, faziam-se coreografias que se associavam às músicas produzidas, que *Tony Amado* apelidou por Kuduro, com o estatuto de produtor e dançarino. *Tony Amado* começou a dançar, tendo sido coreógrafo de vários grupos e só depois é que passou a cantar. Desta forma, a dupla vertente de música e dança do Kuduro é atribuída a *Tony Amado*. Vários investigadores, como vimos, como Wilper (2011) e Faria (2018) perspetivam a origem do estilo na mesma senda.

Para a designação de Kuduro, *Tony Amado* apresenta duas versões: a primeira se baseou no filme de Jean Claude Van Damme, cujo título é «*O desafio do Dragão*», onde o ator dança, mexendo o quadril; para a segunda, o artista fundador do estilo conta no programa de TV, *Janela Aberta*, um episódio em que terá colocado o seu filho a dançar em cima de uma mesa, ainda pequeno (*Puto Mack*, agora já adulto, é kudurista). O filho dançava com corpo duro, enquanto o pai produzia batidas, daí, surgiu a ideia de denominação da dança que o filho executava como Kuduro.³⁶ Sendo assim, a palavra Kuduro anunciaria realmente a noção de nádegas duras.

Retomando algo que já dissemos, o Kuduro, independentemente do nome, nasce de um contexto sociopolítico de crise. Após o termo da guerra colonial, o país ficou mergulhado numa guerra civil, e esta, por sua vez, continuou até 2002. A guerra civil provocou o êxodo rural, tendo como consequência um grande número de deslocados. A cidade de Luanda, capital do país, era tida como o porto seguro para as populações que

³⁶*História do Kuduro, Programa Janela Aberta*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qW1LC53Skt8>. Acesso, aos 10/10/18.

vinham do interior do país, era o destino em que se poderia ganhar a vida pelas inúmeras oportunidades de emprego.

No entanto, a projeção da referida cidade desde a era colonial terá sido feita para determinado número de habitantes, 700 mil, pelo que o seu aumento brusco, dificultaria a vida, visto que se criaram periferias e novos bairros sem condições. Não existiam, assim, equipamentos de acolhimento de deslocados, o que mudou a configuração daquela capital colonial. Os bairros que surgiram, foram compostos na base das afinidades étnicas, de acordo a origem dos migrantes: Bairro Uíge para os uigenses, Bairro Malanjino para os malanjinos, Bairro Huambo para os do Huambo. Depois disto criaram-se equipamentos básicos – fundaram-se igrejas, mas também se armaram barracas para a venda de álcool, tocando música alta (Tomás e Marcon, 2012). Esta situação justifica a ideia de Wilper (2011) quando afirma que os artistas mais conhecidos procedem dos bairros periféricos mais antigos da cidade de Luanda como Sambizanga, Rangel, Marçal, Cazenga e ex-Combatentes, local que se localizam os estúdios rudimentares.

Surge, desta forma, nos anos 1995 e 1996, o estilo Kuduro:

«[...] a partir de uma conflituosa tensão entre várias heranças históricas musicais e os universos espaciais constituídos — onde a linha que separa o asfalto do musseque supera a simples significação geográfica, na medida em que representa as metáforas da diferenciação estatutárias e da distribuição dos privilégios» (Tomás e Marcon, 2012:141).

O Kuduro aparece para o entretenimento desta gente necessitada, na sua maioria deslocada, vinda do interior, concebe formas próprias de viver, como danças, canções e formas de festejar em família, entre amigos e noutros ambientes. É daí que se estima que «Aproximadamente nos últimos quinze anos, algumas transformações sociais e acontecimentos econômicos e políticos modificaram o modo de agir, de pensar e de socializar entre jovens. Eles passaram a se divertir, relacionar, protagonizar e manifestar de modo diferente das gerações precedentes» (Tomás e Marcon, 2012: 138).

A carência permitiu o consumo de música estrangeira e as reinvenções do agir dos indivíduos. E como se diz numa frase muito usada no Kuduro «*angolano inventa ... é a*

fome». A primeira parte da frase «*angolano inventa*» é enunciada por um locutor e a segunda «*é a fome*» deve ser respondida em coro por vários destinatários. Ela vem justificar o estado de carência económica e que despertou o espírito para a criatividade que gerou o Kuduro. Portanto,

O kuduro ganha destaque nessa conjuntura. Emerge nos anos de 1990 em um país marcado pelo sofrimento e ganha contornos extramusicais ao começar a ser percebido como forma de manutenção da ordem política (Tomás 2013), ou ainda, um meio privilegiado para corporificação dos traumas vivenciados (Alisch & Siegert 2013, Moorman s.d.). Nesse sentido, não é raro que o surgimento do kuduro confunda-se com as histórias e as narrativas de um país que, recém-emancipado do domínio português, conhece as agruras de uma guerra civil (Faria, 2018:34).

Além disso, a crise provocada pela guerra terá obstruído a produção e divulgação musical no país. Este facto permitiu a intromissão de música estrangeira, congoleza, cabo verdiana e das Américas (do Norte, do Sul e Central). O consumo desta música estrangeira, associado à situação de carência já referida, aos poucos, deixavam vestígios que viriam a se concretizar no surgimento do Kuduro, embora nesta origem se possa contar também com contributos dos estilos produzidos em Angola. Como se pode ler, «As trilhas produzidas electronicamente bebem, entre outros elementos, de estilos angolanos como o semba e a kizomba, ritmos semelhantes ao alegre soca caribenho, bem como os ritmos techno e house» (Siegert e Alisch, 2012). Ainda, Marcon (2014) assevera a mesma ideia quando afirma que algumas referências musicais do Kuduro foram retiradas de outros ritmos produzidos em Angola por gerações anteriores. É o caso dos estilos musicais como o Semba, a Kizomba, como também outros estilos musicais étnicos (Kilapanga, Tsukuss, Kitotomba, Sungurra, etc). É neste sentido que se pode considerar o Kuduro como um produto que surgiu da fusão do global e do local. Desta forma, o Kuduro, na sua génese, resulta de confluências de estilos musicais angolanos e estrangeiros. A produção de música eletrónica, conhecida por Batida, por DJ's, foi o primeiro passo para o surgimento deste estilo musical tipicamente eletrónico. Na mesma linha de pensamento, Marcon corrobora a ideia de que a música que deu origem ao Kuduro denominava-se “batida”. Produzida em computadores pessoais, se essa batida fosse tocada em festa, exigia a presença de um animador, que podia ou não

ser o DJ (Marcon, 2014). Foi a partir da animação que se passou a considerar todos os kuduristas por animadores. No mesmo âmbito, o aparecimento de computadores impeliu os jovens à criatividade musical, fazendo surgir, desta forma, estúdios digitais caseiros, onde se faziam gravações, imitando estilos musicais que, naquela altura, eram consumidos em Luanda.

É no mesmo sentido que Mendonça e Abreu (2013:91) afirmam para o caso do Samba brasileiro e do Fado português, conjunto a que agora podemos acrescentar o Kuduro angolano, que são «[...] manifestações populares enraizadas em espaços urbanos que proporcionaram os elementos fundamentais para o seu desenvolvimento e, por outro, são géneros musicais que, ao longo do século XX, foram assumindo um carácter de representação identitária de Portugal e do Brasil, respetivamente».

3. Um percurso geracional

O Kuduro, mesmo tão recente, apresenta já várias gerações, fruto até da vertiginosa velocidade da nossa contemporaneidade. Há dois grandes movimentos, o da geração criadora e o da que o desenvolveram; em cada movimento, ou fase, as suas características vão-se alterando.

A primeira geração, de *Tony Amado* e *Sebem*, é a criadora. O estilo compunha-se com batida e a voz do cantor que usava versos repetitivos, numa cadência harmónica com a batida. Nessa altura, a dança Kuduro era o *underground*. *Tony Amado* já possuía músicas como «*Amba Kuduro*», mas antes do lançamento das músicas, já dançava em outros grupos não de Kuduro. *Sebem* é enquadrado na geração criadora do Kuduro porque as suas performances proporcionaram-lhe maior audiência. Mas, em verdade, foi *Tony Amado* quem o chamou para integrar o grupo, sete anos mais tarde, apesar de *Sebem* não concordar com essa ideia de *Tony Amado* o ter chamado nessa altura.³⁷ Daí, o protagonismo conseguido por *Sebem*, que terá regressado de Lisboa, gerou as disputas sobre quem fundou, quem difundiu e como é que o Kuduro se espalhou em Angola e pelo mundo. A primeira geração visava apenas a animação e as suas letras apresentavam

³⁷*História do Kuduro, Programa Janela Aberta.* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qW1LC53Skt8>. Acesso, aos 10/10/18.

monotonia no conteúdo; o artista ia enunciando várias onomatopeias ou dava várias dicas no compasso da batida;

A segunda geração imita e prolonga a primeira geração, porque alguns dos que formaram a segunda geração foram bailarinos de *Tony Amado*. É o caso de *Salsichas* e *Sebem*, como conta o próprio *Tony Amado*.³⁸Esta segunda geração, mais tarde, vai distinguir-se da primeira ao introduzir o Kuduro *lamento*, imitando, às vezes, música religiosa do Congo Democrático ou cantares de óbito, bem como o uso dos «*bifes*». Tomam-se como exemplo os músicos de *Máquina do Inferno* e *Pai Diesel*.

A terceira geração já trazia letras elaboradas de forma diferente, com conteúdo diverso: mais descrição, narrações, reivindicações ao poder estatal, crítica de comportamentos sociais, as rimas, o nativismo, etc. – este último elemento (nativismo), na sua origem, exprimia a ideologia nacionalista. É a defesa de valores, identificação com projeção para a independência. Entretanto, adotámo-lo aqui como o orgulho de pertença a determinada localidade. Neste caso do Kuduro, é a referência à pertença a algum município da província de Luanda, Rangel, Sambizanga, Viana, Maianga, etc. sempre honrados pelos seus kuduristas. Assim, nesta fase do Kuduro, ganharam protagonismo as duplas de *Fofandó e Saborosa*, *Noite e Dia* e *Puto Prata*, os grupos como *Os Lambas*, *Os Agre*, *Bruno M.*, *Puto Lilas*, *Os De Faya*, *Os Turbantes*, *Os Vagabanda*, etc.

Resumindo, esta caracterização da terceira geração acompanha três períodos evolutivos. O primeiro período vai de 1993 a 1995, teve mais influência das batidas tecno e a sua promoção era feita em ambientes como a LAC³⁹, no programa Top Laser.

No segundo período, de 1995 a 2003, a sua criação era mais instrumental, afastando-se do tecno. É neste período em que a designação Kuduro esteve virada apenas para a dança. Posteriormente atravessou o outro domínio, o da música. Nesta fase, surge também o Kuduro enquanto simples instrumental, sem letra.

³⁸ *01 História do Kuduro Tony Amado.* Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=zkdXDbRLAns>. Acesso, 14/03/2020.

³⁹ Luanda Antena Comercial.

O último período, de 2003 à atualidade, o Kuduro ganha uma expansão mundial e incontornável (Wilper, 2011). Os vários períodos do Kuduro e a sua mutação, já eram referidos por *Bruno M.* numa das suas músicas, quando dizia que «[...] Cota Sebem e Tony Amado, tudo é criado, mas, tarde ou cedo é renovado».⁴⁰

4. Tipos de Kuduro

O Kuduro é feito de diversas formas e cada forma ganha denominação diferente. O que estabelece a diferença é a melodia – canto e a batida acompanhada de versos curtos e outro não melódico mas com batida. É assim como tem sido diferenciado. Desta forma, artistas individuais ou em grupos afirmam-se como fazedores do Kuduro de sua preferência.

4.1. O underground

Esta vertente do estilo concretiza-se com a batida e a voz do artista aceleradas. É marcado pela ausência da melodia, é o Kuduro paranóico. Pode ou não conter rimas. Não há rimas no Kuduro paranóico, feito inicialmente por *Tony Amado, Sebem, Dog Murras, Virgílio Faia, Semal, K. Show*, etc. Atualmente é feito por *Pai Profeta* e *Passing Toloba*. Pode conter rimas como fazem *Os Lambas, GameWala, Rei Panda, Bruno M., Pai Diesel, Puto Prata, Fofandó, Pai Banana, Noite e Dia*, etc.

4.2. O lamento

O Kuduro *lamento* é o melódico, feito com canto. A denominação se deve à busca de referências à música tradicional e religiosa angolana e da RDC. Algumas letras são feitas em espécie de elegias, que visavam/visam chorar e fazer o luto pela morte de um ente querido. O exposto se cumpriu no nascimento desta vertente do Kuduro mas, mais tarde, viria a alargar-se, contemplando atualmente variadíssimos assuntos. Nesta

⁴⁰ Bruno M., *Um para 2*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=kPlzOps_yY&list=RD-kPlzOps_yY&start_radio=1&t=40. Acesso, 14/03/2020.

vertente do Kuduro destacam-se os nomes como *Rey Loy* – o rei do lamento, *Os Kalunga*, *Puto Lilas*, *W. King*, *Kamona King*, *Os Complicados*, etc. Destaque-se que, às vezes, o lamento acontece no refrão e na estrofe segue a forma rimática normal.

4.3. O Kuduro feminino e em par (homem e mulher)

Depois das várias fases que o Kuduro foi atravessando, em que se ia alterando, uma delas é a formação de duplas compostas por um homem e uma mulher. Neste processo, a primeira dupla ouvida é a de *Fofandó* e *Saborosa*. Surge com a música *Iniquidade Fora*. A partir dessa altura, o Kuduro deixava de ser, enquanto música, monopólio do género masculino; enquanto dança, já antes havia dançarinas, como *Betinha* e *Vaca Louca*, bailarinas de *Tony Amando*.

Depois de vários sucessos da dupla *Fofandó* e *Saborosa* como *Iniquidade Fora* e *Toca Lá*, surgem mais pares. É o caso da dupla *Noite e Dia* e *Puto Prata*, dupla que se manteve por mais tempo no mercado; aparecem igualmente *Nayo Crazy* e *Puto Naveia*, com músicas como *Kibolobolo*, a *Dança do Chão*; dupla *Gata Agressiva* e *Kaizanga*, com a música *Afrobasket 2003*. A letra surge numa perspetiva de vanglória dos feitos da Seleção Angolana de Basquetebol, que venceu o referido campeonato continental em 2003.

No âmbito do Kuduro feminino, na recente geração, existem mulheres a fazer carreira solo. É o caso de *Noite e Dia*, *Titica*, *Poca Py*, *Samara Panameira*, *Jéssica Pitbull*, *Dama Diva*; em grupo destacam-se *As Palanquinhas*.

Nessa conjuntura do Kuduro feminino, distingue-se a figura de *Noite e Dia* pelos seus inúmeros sucessos, marcando todas as gerações. Deve reconhecer-se também que, nos últimos anos, o Kuduro feminino emergiu melhor que o masculino. Marcado com tensões, encenadas, mas talvez não só, pela disputa do pódio, discussões sobre qual delas é mais bela, qual delas é a melhor, são características desse Kuduro e que tem contribuído para maior expansão.

4.4. O “bife” e a disputa entre municípios

O *bife* é um desafio verbal, uma espécie de cantiga de maldizer ou de escárnio. O desafio é mencionado no *intro* (fórmula de abertura da música) ou na estrofe, para atingir algum alvo, com o qual se fará desafio ou não. Pode dar início à uma disputa entre indivíduos ou grupos.

O *bife* atinge o nível do insulto, da ofensa a outrem. Normalmente, critica-se em tom irónico os trabalhos do adversário. Por exemplo, *Rei Panda* afirmou ter respondido a um *bife* de *Bruno M.*: ambos tinham usado o vocábulo «*lamba*». ⁴¹ Nos dois versos nota-se a tendência de o sujeito enunciador – o “eu” implícito - rejeitar algumas acusações de que o seu grupo *Os Alameda* era alvo, mas por outro lado, ao dizer isso, tinha noção de que tais atos eram praticados por outros grupos de Kuduro. Sendo assim, a quem a carapuça serviu (como dizem os próprios kuduristas), teve de responder. Assim, na música de *Bruno M*, ouve-se:

«*Alameda não fumam liamba
Tão pouco gostam de puxar lamba*»

(*Bruno M., I M*)⁴²

Rei Panda, respondendo ao «*bife*» diz:

«*Os Defaya só fumam liamba e
têm muito vício de puxar lamba*»

(*Os De Faia, Os Turbantes*)⁴³

Os De Faia a que aqui nos referimos é um grupo de Kuduro fundado e liderado pelo kudurista *Rei Panda*. Desta forma, nota-se a contrariedade no que os dois grupos cantam; *Os Alameda*, de *Bruno M*, negam fumar a liamba e puxar lamba. Entretanto, *Rei Panda* aceita tais atos, tudo porque eram grupos rivais e convinha aceitar e dar luta. Quando conversámos com o *Rei Panda*, confirmou que respondeu a este *bife* de propósito.

⁴¹Significa pasta, bolsa. Mas aqui deve ser entendido como roubar ou puxar esta pasta ou bolsa de outrem.

⁴²Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2h11qjhdJKk>. Acesso, 26/04/2020.

⁴³Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ugIkC49j1xk>. Acesso, 26/04/2020.

Na primeira música de sucessos do grupo *Os Lambas*, *O Quatro*, em 2004, “bifaram” – como se diz no jargão - *Puto Prata*, outro kudurista do município do Rangel. O grupo *Os Lambas* era composto por quatro indivíduos, *Amizade* (entretanto falecido), *Bruno King (BK)*, *Nagrelha* (Estado Maior do Kuduro) e *Chefe Andeloy*. Atualmente, é composto pelos três sobreviventes. *Bruno King (BK)* e *Nagrelha (Estado Maior do Kuduro)* são vocalistas e *Chefe Andeloy* é o compositor.

«Sou mais forte que o Puto Prata
o carro do teu pai é de lata»
(*Os Lambas, O Quatro*).⁴⁴

Noutra música do mesmo grupo, «*Tá Adoçado*», na voz de *Bruno King (BK)*, bifaram *Bruno M.*, um kudurista dos Combatentes. Aqui, atingem o aspeto físico do colega pela ausência de um dente incisivo.

«Dreid,⁴⁵ perdeste o dente de frente»
(*Os Lambas, Tá adoçado*).⁴⁶

Na mesma sequência, *Os Lambas*, na música *Sobe*, aludindo a performance de *Bruno M.*, em palco, dizem:

«Há um camabuim⁴⁷ que só faz gesto
Tirou disco cheio de protesto»
(*Os Lambas, Sobe*).⁴⁸

Em outra música, «*Creu*»,⁴⁹ *Os Lambas*, na voz de *Nagrelha (Estado Maior do Kuduro)*, perguntam a *Bruno M.*, se o «dente de frente saiu porquê?» Aqui se tem o desejo de querer enfatizar que, tal como eu, tu também tens o histórico de delinquência, cujos resquíços são a perda do dente de frente.

⁴⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J2rkSdcbK8A>. Acesso, 26/04/2020.

⁴⁵Indivíduo; camarada.

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rdnEG5XFEpc>. Acesso, 26/04/2020.

⁴⁷Indivíduo com menos um dente incisivo.

⁴⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RQW1sSppdGM>. Acesso, 26/04/2020.

⁴⁹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ke885FU3Tdk>. Acesso, 26/04/2020.

Bruno M., por sua vez, respondendo ao desafio verbal ao grupo *Os Lambas*, faz a música *1 para 2*,⁵⁰ referindo-se aos dois vocalistas do grupo *Os Lambas*, *Bruno King (BK)* e *Nagrelha (Estado Maior do Kuduro)*. Assim, o refrão é:

1 para 2
1 para 2

Na estrofe diz-se:

Não sou Estado Maior do Kuduro,
Sou infinitamente mais puro
Imensurável tipo Universo
Esse meu verso
é só um terço
Que eu tenho para te pôr disperso. (Bruno M., 1 para 2).

Bruno M., na sequência dos “bifes”, na música *Tchubilaa*,⁵¹ referindo-se ao segundo elemento do grupo *Os Lambas* (*Bruno King, BK*), de nome civil Bruno André Wiba, *Bruno M.*, diz:

[...]
«*Não há sapo nem jacaré*
*Lambulas*⁵² *estão a tirar o pé*
Na minha claqué tem Bruno André»

(Bruno M., Tchubilaa)

Como se pode ver, omite-se o último nome civil do adversário (Wiba), evitando-se a cantiga de maldizer.

Na senda do *bife*, há aqueles que são ditos sem destinatário específico, como nas cantigas de escárnio da Idade Média galego-portuguesa. Daí, quem se sentir lesado deverá pronunciar-se. Conjuga o sentido do adágio popular que refere a pedra jogada ao ar, à noite: aquele que gritar é a vítima.

⁵⁰Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-kPlzOps_yY&list=RD-kPlzOps_yY&start_radio=1&t=40. Acesso, 14/03/2020.

⁵¹Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pVJdCn0jheU>. Acesso, 26/04/2020.

⁵²Peixe sardinha.

*Ontem te vi na minha plateia
Hoje já queres te armar em baleia
Kuduro é sistema sanguino
E eu sou o coração que bombeia
Tu és sangue da minha veia
És como vírus da gonorreia
Causa estrago, mas depois arreia
És bastante carente de ideia
P'ro o meu camião és pouca areia
Tipo soltura na cadeia
Sou a voz que esse público anseia
Dos combatentes à aldeia
Eu estou cheio de tropas e “playas”
Que completam a minha colmeia
Kuduristas de uma e meia
Vivem roubando rimas alheias
São vocês que procuram tareia
Damas com corpo de sereia
Estou cheio delas na mina teia
Há kudurista que me odeia
porque a criatividade chateia*

(Bruno M., Tchubilaa).

No seu sentido denotativo, em Angola como noutros lugares a que chegou o anglicismo, um bife é qualquer fatia de carne. No Kuduro, este vocábulo ganhou outra conotação, diferente do difemismo aplicado aos indivíduos de origem inglesa. Sendo assim, equivale à crítica, gozo, ou resposta ao músico adversário. Um desafio. É tido como resposta nos contextos como os acima referidos. Assim, o *bife*, no Kuduro significa que o destinatário deva comer o prato temperado pelo seu adversário.

Assim, num mesmo município, podem existir kuduristas que disputam o trono, o lugar do topo. Por o Kuduro possuir uma característica, que é o egocentrismo, há quem afirme ser o melhor que os restantes kuduristas do município; apresentam-se como sendo a «sou a vossa rainha; vossa mãe grande; sou o vosso rei; a mais bonita; líder da favela, vosso pai; todos estão na minha responsabilidade, etc.». Assumir-se com estes atributos cria ou não algum desconforto aos colegas kuduristas, que, a qualquer momento, respondem rejeitando as posições cimeiras autoproclamadas pelo (s) colega (s).

Tony Amado e *Sebem*, os pioneiros do Kuduro, depois da separação tiveram *bifes*; depois deles, seguiram-se *Pai Diesel* e *Máquina do Inferno*, ambos do município de Viana. Depois deste “*bife intermunicipal*”, o maior *bife* que houve no Kuduro foi dos municípios de Sambizanga e Rangel. O município do Sambizanga, representado pelos grupos *Os Lambas*, *Os Kalunga*, *Os Agre*, *Os Xtrubantu*, *Os De Faya*, *W. King* e o município do Rangel representado pelos kuduristas *Puto Prata*, *Puto Lilas*, *Fofandó*, *Os Nirvana*, *Noite e Dia*, *Os Vagabanda*, etc. envolveram-se por muito tempo nesta afronta. Os kuduristas do Sambizanga estiveram igualmente contra *Bruno M.*, dos *Combatentes* e vice-versa. A intriga deste trio foi o auge desta disputa, ultrapassando, muitas vezes, da disputa verbal e partindo para o físico.

4.5. Sátiras sociais

Como se sabe, a sátira é um género da literatura que ridiculariza alguém ou determinadas situações sociais. Pode aparecer em várias formas de expressão, como neste caso específico que trazemos nesta parte do nosso estudo. Vem cumprir algum propósito, ridicularizando e/ou repudiando o comportamento policial na *Operação Resgate*, em Angola, mas através da música e a imagem.

Neste caso, poderemos ler a letra da música *Operação Resgate*, de *Poca Py*, para conferir um exemplo. A música surge no contexto da *Operação Resgate*, cujo objetivo era extinguir os vendedores ambulantes que exerciam atividades nas artérias das cidades, à pé ou sentados à beira das estradas. Visava, ainda, terminar com os comerciantes ilegais que possuíam lojas ou quaisquer estabelecimentos sem documentação, carros em mau estado, fiscalização das minas de diamante e outras atividades. Como diz o jornal RFI «visa “*resgatar a autoridade do Estado*”, nomeadamente, combater o crime e a imigração ilegal, reforçar a ordem pública, ordenar a venda ambulante e travar o comércio ilegal de acessórios de viaturas».⁵³

Entretanto, nisto tudo, a operação atingiu com maior pujança aos mais pobres, aos vendedores de rua, que têm este espaço como o único para ganhar o pão. Na verdade,

⁵³ RFI, *Operação Resgate lançada em Angola*. Publicado a 10/10/2018. Disponível em: <http://pt.rfi.fr/angola/20181030-operacao-resgate-lancada-em-angola>. Acesso, 08/06/2019.

quando se instalou a operação, instalou-se também o choro, porque muitas famílias perderam o pão. Assim, como o Kuduro é documento social, acompanha de perto a vida do povo angolano, reportando-a com recurso ao microfone, surge relatando em espécie de drama o que tem sido o diário entre policiais, fiscais contra os vendedores ambulantes/zungueiros (as).

É nesta perspetiva que se compõe a letra, em que se relata de forma dramática um episódio entre um agente da polícia ou fiscal contra uma vendedora ambulante que luta diariamente para conseguir o sustento, vendendo nas ruas. Tudo porque não lhe surgiram oportunidades de emprego desde que terminou o ensino médio, nível suficiente para se ter algum emprego na função pública ou no privado. Neste sentido, pensa-se num emprego na função pública porque, na realidade angolana, o Estado é o principal empregador.

Num tipo de Kuduro *lamento*, *Poca Py* traz-nos, num episódio completo, toda a dificuldade da vida dos vendedores ambulantes. A letra oscila entre o tipo narrativo, dramático e, por inerência, lírico. Aproxima-se do tipo narrativo e dramático ao apresentar um discurso dialogante com intervenção de personagens, referência a um espaço como cenário e presença de um narrador.

«Operação Resgate», de *Poca py*,⁵⁴

Personagens: Agente da polícia/fiscal, vendedora ambulante/zungueira.

Espaço: um dos musseques da cidade de Luanda

Objetos: banheira de manga

Discurso: discussão entre agente da polícia/fiscal e vendedora ambulante/zungueira

Agente da polícia/fiscal:

- *Isto está a ser uma brincadeira. Eu não disse que não quero ver aqui zungueira? Você está a brincar com a minha cara. Eu não vou entregar a banheira. E se você me seguir, vou te dar na cara ... tira a mão. Não me segura.*

Vendedora ambulante/zungueira:

⁵⁴ Poca Py, *Operação Resgate*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XIM9whLicVM>. Acesso, 08/06/2019.

Refrão

- Ó, meu senhor,
por favor!
Me entende só.
Se eu vendo aqui, não é minha vontade 2X.
Emprego, não tem
...filhos para sustentar.
Vivo na renda...
... é necessidade 2X.
Senhor polícia, por favor, devolve o meu negócio 2x.
Senhor fiscal, por favor, não me tira mais o pão 2x.

Estrofe

Senhor agente, me escuta!
Desculpa te pegar na patente.
Tu achas que é minha vontade
estar debaixo desse sol ardente?
Com essa banheira pesada
E nas costas o filho doente?
Não estou aqui porque quero.
Terminei o médio muito cedo.
Não consegui entrar na fau,⁵⁵
tudo por falta do kitadi.⁵⁶
Juro que não me faltou vontade
Nesse país, tudo é biolo⁵⁷
Até emprego se compra,
E nós que não temos dinheiro?
De joelho, senhor, te imploro,
Devolve a minha banheira de manga.
Vivo na casa de renda
e pago com o cumbú⁵⁸ da zunga

- Vendedora ambulante/zungueira:

Refrão

- Ó, meu senhor,
por favor!
Me entende só.
Se eu vendo aqui, não é minha vontade 2X.
Emprego, não tem
...filhos para sustentar.
Vivo na renda...
... é necessidade 2X.

⁵⁵Universidade.

⁵⁶Expressão em Kikongo que em Português significa dinheiro.

⁵⁷Negócio legal ou ilegal; oportunidade de emprego.

⁵⁸ Dinheiro.

Senhor polícia, por favor, devolve o meu negócio 2X.
Senhor fiscal, por favor, não me tira mais o pão 2X.
Vendedora ambulante/zungueira:

Estrofe

*- Por favor, me entende,
Mãe do outro também é tua mãe.
Então, oiça essa voz que te pede
Devolve só o meu negócio.
Eu consegui como muito esforço
O que me trouxe nessas ruas,
São as malambas⁵⁹ dessa vida.
Meu marido é antigo combatente
Fez tanto por essa Angola,
lutou por amor à camisola.
Perdeu as duas pernas na guerra,
Hoje, se encontra no chão,
Sem condições de me dar um pão.
Sou pai e mãe ao mesmo tempo.
Meus filhos sozinha sustento.*

Agente da polícia/fiscal:

*- Minha senhora, eu confesso que estou chocado com a sua história de vida
... mas, eu estou a cumprir ordens.*

Vendedora ambulante/coro:

Refrão

*- Ó, meu senhor,
por favor!
Me entende só.
Se eu vendo aqui, não é minha vontade 2X.
Emprego, não tem
...filhos para sustentar.
Vivo na renda...
... é necessidade 2X.
Senhor polícia, por favor, devolve o meu negócio 2X.*

Senhor fiscal, por favor, não me tira mais o pão 2X.

O drama que acabámos de transcrever, é o retrato mais do que óbvio da *Operação Resgate* em Angola. Devemos admitir que faltaram alguns aspetos não referidos pela kudurista *Poca Py*, como o caso da morte de uma das zungueiras pelos agentes da

⁵⁹Dificuldades da vida; desgraças.

polícia.⁶⁰ Caso que terá tido contornos polémicos. Como se pode ler na letra, o narrador intradieético justifica a sua presença, mencionando os vários motivos que o levam à rua. As desigualdades sociais são apontadas como principal causa.

Com um discurso, de contornos retóricos, procura convencer o agente da polícia/fiscal «Tu achas que é minha vontade estar debaixo desse sol ardente? Com essa banheira pesada e nas costas o filho doente?». Esses questionamentos levam o agente da polícia ou qualquer pessoa a analisar a condição dazungueira. Porque não há alguém, em condições normais, que queira zungar debaixo do sol ardente de Luanda, com uma banheira cheia de negócio e, sobretudo, com o filho doente pelas costas. Na mesma sequência, diz também que a falta de recursos financeiros o impediu de entrar na *fau* (universidade).

A outra razão da sua condição de zungueira prende-se com o facto de viver em casa arrendada, a qual custeia com o dinheiro da venda ambulante «Vivo na casa de renda e pago com o cumbú feito na zunga». É também nesta casa de renda em que se encontra o marido frustrado, antigo combatente, que perdeu os dois membros inferiores na guerra, e que hoje não é tido nem achado pelo povo e governo que defendeu.

A crítica, que a presente letra traz, vai além da reivindicação da sua condição de zungueira, visto que a corrupção para conseguir um dado emprego ou entrar na universidade torna-se também motivo dessa reivindicação. «Nesse país, tudo é biolo (negócio, trato). Até emprego se compra».

Para a devida compreensão desta crítica feita pela kudurista *Poca Py*, através da música *Operação Resgate*, aconselhamos, além da letra que aqui transcrevemos, a assistir ao vídeo, que permite uma melhor leitura do que nos é dado a analisar, na transmutação da letra em imagem.

Quanto às figuras de estilo usadas na letra, predomina a apóstrofe ou invocação, que aqui foi adotada pela personagem feminina (zungueira) para interpelar o seu interlocutor (agente da polícia/fiscal) da atividade económica ambulante. Da mesma forma,

⁶⁰ RFI, *Morte de zungueira em Luanda dá origem a tumultos*. Publicado em 13/03/2019. Disponível em: <http://pt.rfi.fr/angola/20190313-morte-de-zungueira-em-luanda-da-origem-violentos-tumultos>. Acesso, 08/06/2019.

personagem policial/fiscal usa a mesma figura para retorquir o seu interlocutor. A invocação é presente na primeira estrofe e prossegue no refrão.

- Ó, meu senhor,
por favor!
Me entende só.
Senhor polícia, por favor, devolve o meu negócio 2X.
Senhor fiscal, por favor, não me tira mais o pão 2X.

Além da invocação, está igualmente a elipse, adotada para omitir as expressões «tenho; vendo na rua». São expressões que valeriam a justificativa pela qual a personagem pratica a venda ambulante.

*Emprego, não tem
...filhos para sustentar.
Vivo na renda...
... é necessidade 2X.*

Socorre-se também ao uso da metáfora para referir a forma como, muitas vezes, o emprego é adquirido. Desta forma, é comprado como se um objeto se tratasse.

*Nesse país, tudo é **biolo**
Até emprego se compra,*

E está também presente a metonímia que serviu para justificar o efeito pela causa. Faz-se referência ao marido da personagem que perdeu a pernas na guerra (causa) e que por isso tem dificuldades de locomoção (efeito), imagem metafórica da situação social, equivalente à expressão “de rastos”.

*Perdeu as duas pernas na guerra,
Hoje, se encontra no chão.*

4.6. As homenagens (elegias)

No Kuduro fazem-se também homenagens, principalmente motivadas por sentimentos de tristeza pela morte de colegas músicos. No sistema literário, as homenagens do Kuduro ocupam o lugar da elegia canónica, seguindo a regra da música de lamentação e não como construção poemática que obedeça certas regras de arranjo como os versos

hexâmetros e pentâmetros alternados. A materialização da palavra que homenageia com tristeza não é na forma poética é na regra do ritmo da música, da entoação na performance.

Importa referir que os contextos da produção das elegias correspondem com alguns da produção das homenagens no Kuduro. Como se vê, elegia é «Composição que encerra sentimentos de tristeza e de luto, motivados pela morte de pessoa querida ou personagem ilustre, pelo amor, pela guerra, pelo cativo, etc» (Carmo e Dias, 1976:135). Quanto a sua construção, nos tratados sobre o género, obedece a variadas formas estróficas, mas, «[...] os poetas clássicos utilizaram normalmente o terceto. Na época moderna atinge ampla liberdade formal» (Carmo e Dias, 1976:135). É uma lamentação fúnebre, acompanhada de uma canção melancólica.

No *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, a elegia é definida como um poema lírico composto de versos hexâmetros e pentâmetros alternados, de tom geralmente terno e triste; canção de lamento ou nênia.

Alamir Corrêa (2015:65) diz que «[...] Nênia tem como sinónimo a elegia – sua definição literária é de lamentação fúnebre e, na música, uma canção melancólica. Treno é um lamento fúnebre e um canto lacrimoso na música».

Tal como na elegia produzida pelos poetas clássicos, no seu conteúdo (sentimentos de tristeza e de luto, melancolia) que acompanhava a canção, no Kuduro apresenta relações nesta construção da homenagem. A que trazemos é do grupo *Os Lambas*, onde se lamenta a morte de um dos seus amigos, líder e fundador do mesmo grupo, *Amizade*. Amizade liderou o grupo *Os Lambas*, constituído por *Andeloy*, *Bruno King* e *Nagrelha*, desde a sua formação até a data da sua morte. Morto por supostos agentes da polícia, por suspeita de ser um elemento altamente perigoso.

Depois da sua morte, em 2005, os três restantes elementos do grupo resolveram homenageá-lo com uma música intitulada «*Mexer o Bumbum*».⁶¹ O título está, numa leitura superficial, completamente longe do conteúdo da letra. Nesta letra, vamos

⁶¹ Os Lambas, *Mexer o bumbum*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8_tEIQhFADU. Acesso, aos 09/06/2019.

encontrar a homenagem somente na primeira e segunda estrofes; a terceira e quarta estrofes são de assuntos diferentes, tal como o refrão.

A homenagem é acompanhada da lamentação da alma de quem chora, bem como a invocação dirigida ao Senhor Deus, para fazer seu amigo descansar em paz. Está também presente a antítese que serviu para referir o sentimento de angústia que invade o sobrevivente «Ficou tristeza, foi a alegria». Há ainda a interrogação «Andeloy, o que é que o Amizade fez?». Uma pergunta retórica, que não espera resposta, mas realça a injustiça que fica sem resposta.

Existindo dois tipos de Kuduro, como já dissemos, o *underground* e o *lamento*, as homenagens podem ser feitas em qualquer dos tipos, mas, normalmente é no Kuduro *lamento* que as vamos encontrar. Mas, na presente letra a homenagem está no Kuduro *underground*.

Estrofe

*[...] peço-te favor, Ó, meu Senhor,
Que esta alma descansa em paz,
Porque nunca te esquecerei jamais.
Em homenagem ao Amizade
Deixou tristeza a nossa cidade
Por que isso foi escrito?
Pra nós, tu nunca foste esquecido.
Tu foste um bom rapaz sorridente;
Nunca fizeste mal com a gente,
Mas foste fatigado inocente.
O mal nunca se paga por mal,
Mas, na nossa lei é mentira
Ficou tristeza, foi a alegria,
Nos deixou surpreso hoje em dia
Palavra de Deus assim será
Sua ausência só nos faz chorar.
Tu sabes que viemos do pó e é do pó que voltaremos
Mas da tua morte nós sofremos
[...]*

Estrofe

*Me deixou tristeza e funeral,
Não só a mim, mas sim é geral
Andeloy, o que é que o Amizade fez?
Eu não sei, mas como tu já vês!
Onde há luta, a vitória é certa,
Desta vez, temos que dar alerta*

*Já nos tiraram o cabeçário,
Vamos só parar de comentário
Tu cantavas, Amizade com inteligência!
E morreste numa inocência!
[...]*

Depois da letra acima apresentada, tomemos outra letra, «*Lamento Dj*»,⁶² do grupo de Kuduro *Os Kalunga Mata*. Nesta, escolhemos o refrão e a segunda estrofe, por se adequarem à temática. Como se pode ver a seguir, no lamento se transmite a melancolia sentida pelos amigos de *Dj*. É a mensagem triste pela morte do amigo.

Acreditamos que estas letras são poemas elegíacos a partir de uma comparação entre os dois tipos de texto (elegia enquanto poema no sentido clássico e inquestionado e do poema enquanto letra do Kuduro). Estabelece-se uma relação dependente dos contextos de sua produção - canto triste, melancólico, motivado pela morte de pessoa querida ou personagem ilustre, pelo amor, pela guerra, pelo cativo, etc. - mas não pela construção estrófica, como afirmámos.

O conteúdo dessa última letra, que exemplifica o género, é melancólico e se nota o recurso a figuras de linguagem como o eufemismo, que visa atenuar algum facto ou expressão com objetivo de amenizar alguma verdade, desagradável, triste «*Dj caiu/Mas nos deixou dor*».

Refrão

*Chora, chora, chora 2x
Eu vou chorar! Ai! o Dj mama 2x
porque amanhã será o meu dia 2x*

Estrofe

*Sinceridade na superfície
Viver a vida tá bem difícil
Agora, tá cada vez pior
Dj caiu,
Mas nos deixou dor
Tá bem difícil se concentrar
Dia a dia sempre a lamentar*

⁶² Os Kalunga Mata, *Lamento Dj*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9u3Ub_kDXHc. Acesso, 08/06/2019.

*Estou sempre a se concentrar
Tu podes voltar só para nós te ver
Se nós te esquecer, estamos a cometer
Hoje cai alguém, amanhã, de novo
Tristeza tá cada vez no povo
Mas o diabo quis assim
Tirou o rapaz sem chegar ao fim
Tudo no mundo tem resultado
Haverá um dia só para o diabo
[...] nós tamu acabar
Tristeza!*

Refrão

*Chora, chora, chora 2x
Eu vou chorar! Ai! o Dj mama 2x
porque amanhã será o meu dia 2x*

4.7. Kuduro e autobiografia

Como na demais literatura, no Kuduro também tem sido possível ouvirem-se letras que abordam assuntos autobiográficos. São músicas em que se relata a vida de quem fala, na primeira pessoa: suas formas de viver, virtudes, defeitos, dificuldades, seus conflitos com certos modelos sociais, etc. Um texto autobiográfico é o registo escrito da própria vida, ou seja, é a biografia escrita feita pelo próprio autor. Nela, são selecionados e narrados acontecimentos de sua vida. Normalmente, os acontecimentos são narrados na primeira pessoa do singular ou do plural (Eu/Nós). A fonte destes acontecimentos aqui narrados é a própria vida de quem os narra, caracterizando seu ser.

As características de um poema autobiográfico são a presença do discurso em forma de relato, por vezes memorialístico. É o sujeito que se mostra na história, abundam os pronomes pessoais e possessivos, apresentados na primeira pessoa, singular ou plural, utilizam-se os verbos nos pretéritos (perfeito e imperfeito). Quando existem, algumas vezes, narrações feitas no presente, usam-se marcadores temporais, que remetem à utilização de expressões de valor temporal: «naquela época» há 30 anos», usam-se marcadores espaciais «era uma cidade, «naquele bairro».

Exemplifiquemos, para terminar o capítulo, com a apresentação de uma das letras: *Sofrimento 3ª. Parte*, de DJ Naile e Rei Loy.⁶³ É do tipo de Kuduro lamento. Nela há o clamor, tal como a letra diz – é sofrimento. É o próprio sujeito poético quem narra a sua história de vida, relatando as dificuldades pelas quais passou. Este texto é o retrato da vida dos musseques em Angola, principalmente em Luanda.

Além da narração das dificuldades que constituíram o seu percurso, vê-se também um sujeito poético que sente compaixão pelos seus semelhantes. Este lado do eu lírico vem contrariar aquelas ideias, e que temos vindo a rejeitar neste trabalho – as de considerar os kuduristas pessoas meio imundas, sem sensibilidade. A característica autobiográfica desta letra é acompanhada de aflição que se sente por viver num bairro sem saneamento básico, que constitui motivo de muita mortalidade, sendo o motivo que lhes retira a alegria de viver. Por outro lado, aproveita para fazer uma crítica aos organizadores de dois importantes eventos do mundo do Kuduro, onde, infelizmente não foi contemplado.

No primeiro dístico do texto, há o vocábulo *camponês*, que, em Angola, designa a pessoa em situação de desemprego, o pobre, a pessoa menos culta. É neste sentido que no texto é-nos dito ser-se filho de *camponês*, mas, daquele *camponês* que não cultivava tomate. O uso desta ironia remete para a pobreza familiar. No oitavo verso, opta-se pela figura de estilo hipérbole, exagerando a verdade «pedi esmolas por milhares». No penúltimo verso da estrofe «deixaram dor no coração», socorre-se da metonímia mais comum em toda a literatura, mas também na linguagem corrente, para referir o abstrato (dor) pelo concreto (coração) e vice-versa.

[...]
*somos filhos de camponês,
mas não cultivamos tomate
Naile, Naile/esta é a minha dor
de perder os pais muito cedo
cresci com sacrifício
em luta dos meus benefícios
sem ter apoio dos familiares
pedi esmolas por milhares*

⁶³ DJ Naile e Rei Loy, *Sofrimento 3ª. Parte*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7sm-1R8jPAY>. Acesso, 06/06/2019.

*sinto dor...
daquela mama zungueira
que zunga debaixo do sol
em busca de boas melhoras
para ganhar algo que ela não espera
há doentes nos hospitais
que até hoje não se recuperam
sinto dor por isso e aquilo
peço a Deus pelos meus amigos
que abandonem a vida das drogas
[...]
Eu sou angolano como qualquer um
E cumpro a lei do meu país
O mundo seria bem melhor
se todo mundo cumprisse o que diz
[...]
A taxa de mortalidade aumenta 100x3 num dia
É sempre assim nas periferias
No gueto já não reina alegria
Porque temos óbitos todos os dias
Essa é a minha dor
De perder os pais muito cedo
E não me dão oportunidade
Essa é a minha dor
Por não cantar no Show da Paz
Essa é a minha dor
E nem no I love Kuduro
[...]
lembranças que trago comigo,
nem sei se um dia apagarão,
os entes queridos que foram,
deixaram dor no coração
e tanto tempo que a dor não se ausenta.*

Terminamos este capítulo em que sistematizámos o campo do nosso *corpus* de uma forma mais absoluta, contando-lhe a história qual árvore genealógica, ainda que com algumas referências relativas a outros subsistemas do polissistema literário. É este o princípio em que nos posicionamos nos estudos literários, onde podemos olhar a história de um conjunto de árvores, sem esquecermos que fazem parte de uma floresta e pertencem a um reino – o da cultura imaterial - que nos deixa aqui uma herança em

construção. E vamos demorar-nos, no próximo capítulo, com a linguagem literária, a que faz da arte verbal a família que abriga o Kuduro.

Capítulo III - Da Letra à Palavra. Da Palavra à Literatura

1. Da orientação hermenêutica

Preferimos utilizar na denominação deste capítulo o termo «palavra» para nos aproximarmos da literatura, sabendo que as letras das músicas que constituem a base do nosso trabalho são palavras e que o Kuduro, além do instrumental, a chamada «batida», é composto de palavras. Assim, é também de linguagem verbal que se faz o Kuduro. É feito de tal arte que também lhe chamamos literatura. «A palavra, nessas definições, acaba por reger a vida na individualidade e na coletividade» (Santos, 2019:47).

Neste sentido, ao ouvir-se a palavra do Kuduro há um contacto semelhante ao do leitor com o texto. Os kuduristas criam um mundo, que, posteriormente, é recriado pelo leitor do texto produzido. Nestes dois processos, de criação e de recepção, há uma dimensão imaginativa, nascida das motivações que levam o emissor a produzir o texto, retratando a realidade social, questionando-a, criticando-a, sugerindo-a e fornecendo modelos, numa linguagem própria do seu emissor. É neste sentido que Graça Paulina (*apud* Pereira s/d) diz que a relação entre leitor e texto inclui uma dimensão imaginária. Nesta, destaca-se a linguagem como centro de atenção, porque é através dessa linguagem imaginária que se inventam outros mundos, nascem seres diversos, cada um com ações, pensamentos e emoções diferentes. A linguagem, na palavra escolhida para ser poética, nesse sentido, além de meio de comunicação, passa a ser um espaço da criatividade. Assim, o texto do Kuduro merece igualmente uma leitura literária, por essa leitura constituir-se como uma forma de questionar o mundo e suas vicissitudes. Além disso, sugere outros modelos de vida fora dos já instituídos.

Desta forma, as diversas letras que analisamos apresentam, em primeira instância, duas linguagens com duas concretizações, oral e escrita, fazendo o uso da palavra. E no nosso processo de transcrição – que já consideramos transmutação por descontextualizar as condições em que são criadas – essas duas concretizações é, muitas vezes, evidente. Também é verdade que não trabalhamos com palavras isoladas, mas sim com frases, versos, e estes são conjuntos de palavras: «As palavras são, pois, unidades menores que a frase e maiores que o fonema» (Cunha e Cintra, 2008:57).

Recorremos aos vários contextos do uso da palavra nas letras selecionadas. O estudo abrange as palavras já existentes em português como aquelas criadas recentemente por

determinados grupos, que são linguagens de certos grupos, inspiradas no português, nas línguas indígenas de Angola, da fusão do português com essas línguas locais ou surgidas de contextos e ambientes dos seus inventores.

Sendo que com as palavras se torna possível fazer arte, que é uma das formas de comunicação humana, no Kuduro, têm igualmente a mesma finalidade, pois as artes transmitem-nos emoções, sensações, opiniões que precisam ser interpretadas conforme as realidades a que se referem: os contextos, os pretextos, as circunstâncias.

Sendo uma das formas de comunicação humana, a palavra musicada não se limita a transmissão de informações apenas entre os homens. O académico alemão Dietrich Schwanitz (1940-2004), didática e quase poeticamente, salienta que a música mantém a sincronização entre o coração e os movimentos do homem e é, por isso, a forma de comunicação aconselhada e certa para a comunicação entre o homem e os deuses. O que nos interessa é este foco no facto da música – e acrescentaríamos nós que a palavra musicada a seu reboque - assumir-se como elemento intermediário, na sua história mítica, de ligação entre o homem e as divindades numa perspectiva que pretende ordenar o caos e dar sentido a fenómenos que requerem explicações difíceis. Não só os planetas fazem música enquanto rodam, mas seres espirituais também a fazem «Alguns acreditam até hoje que os anjos passam a eternidade a cantar e a fazer música» (Schwanitz, 1999:9).

Num trabalho de literatura em que o estudo se versa na análise de textos escritos ou orais, a necessidade de uma abordagem hermenêutica mostra-se importante, visto que se trata de interpretação e procura do sentido. É exatamente da necessidade de interpretar e ensinar que nasce a hermenêutica.

Historicamente, a «Arte de interpretar [...] nasceu na Grécia, fruto da necessidade de ensinar. As controvérsias a propósito de Homero e de outros poetas eram muito apreciadas em todos os países de língua helénica no tempo da *Aufklärung* grega» (Magalhães, 1984). Mas, para a ascensão desta arte, teve de juntar-se a outras artes que tornassem a interpretação mais fácil. Desta forma, a interpretação teve de entrar em contacto com a retórica e com os sofistas. Esta entrada visava fornecer uma base sólida,

porque já se tornava possível a sua aplicação com a eloquência – elemento necessário na composição literária (Magalhães, 1984).

Da procura do sentido dos textos é feita a interpretação. É assimque, por exemplo e para começarmos nas origens, Aristóteles trata dos métodos para a compreensão de uma obra:

Aristóteles [...], ensina na sua *Retórica* a decompor uma obra nas suas partes, a distinguir os estilos, a reconhecer o efeito do ritmo, do período, da metáfora. Os exemplos expressivos do discurso tais como o exemplo, o entimema, a sentença, a ironia, a metáfora, a antítese, são ainda definidos de uma forma mais simples na *Retórica a Alexandre*. E a sua Poética tem expressamente como objecto a forma interior e exterior e os meios de acção que resultam para a poesia e os diferentes géneros de natureza ou de finalidade. (Magalhães, 1984:154)

Na senda da história da arte interpretativa, a mesma marcou um passo importante com a filologia alexandrina pois, nas bibliotecas, reunia-se a herança literária da Grécia. Isto permitiu que se fizessem recensões de textos. Além disso, foram retiradas todas as obras apócrifas e fizeram-se catálogos de todas as que foram julgadas indispensáveis. É a partir deste momento em que a filologia ganha seu valor, devido das possibilidades que a mesma forneceu para recensear e interpretar, criticar e avaliar o seu valor textual.

Para o nosso trabalho, esta depuração que evocamos e que distingue canónicos de apócrifos ganha um desafio maior, talvez mesmo uma provocação. Mas esta evocação cumpre essa mesma função: mostrarmos a consciência de que estamos a quebrar barreiras, mesmo nos tempos da nossa contemporaneidade, em que tudo parece permitido em várias dimensões da atividade humana. A forma de não deixarmos que o tudo se transforme em nada, contaminando discursos e formas de estar em sociedade, é em nosso entender convocar todas as ferramentas que temos, nos diferentes campos de estudo, para criticamente encontrarmos o argumento que valide a nossa perspectiva. Chegados a este capítulo, já tomámos a nossa posição: o Kuduro é património literário. Vamos, então, dar sentido a esta nossa convicção, encontrando e demonstrando nas letras e a partir da palavra e, acima de tudo e antes de mais, do seu uso literário, os argumentos de que dispomos.

Tratando-se de interpretação de textos, a história dá-nos exemplos lapidares. Como a técnica discursiva de Homero, que levou os grandes filólogos alexandrinos a se apaixonar pela mesma. Por exemplo, Aristarco terá compreendido a necessidade de estabelecer e explicar os textos de Homero, apoiando-se num estudo rigoroso e profundo do uso da linguagem destes textos (Magalhães, 1984). A interpretação de textos tem muitas condicionantes, algumas das quais os momentos históricos em que foram escritos. Foi ainda possível, com o trabalho da leitura interpretativa, determinar o valor estético dos poemas, procurando manter o princípio da unidade textual.

Além de Aristarco que fez um estudo rigoroso e profundo dos textos de Homero,

Hiparco fundou com plena consciência a interpretação objectiva baseando-se numa investigação histórico-literária, assinalando as fontes de *Os Fenómenos de Arato*, e interpretando este poema de acordo com aqueles. Se certos poemas atribuídos a Hesíodo foram reconhecidos como apócrifos, se um grande número de versos foi eliminado das epopeias homéricas, se o último canto da *Ilíada* foi declarado posterior, tal como e mais unanimemente ainda, uma parte do penúltimo e todo o último canto da *Odisseia*, tudo isto foi feito graças a uma utilização magistral do princípio de analogia; o apoio neste deu origem a uma espécie de canon do uso da linguagem, do círculo de representações, da unidade interna e do valor estético de um poema, eliminando-se o que estava em contradição com ele (Magalhães, 1984:154).

Apoiando-nos na história de abordagens hermenêuticas, e como se trata exatamente de interpretação textual, chegamos à análise de algumas letras do estilo musical Kuduro. Neste sentido, com vista à descoberta de propriedades literárias do Kuduro, procuramos, entre tantas letras que inundam este mundo, aquelas que possuem certa carga mais emotiva, que têm a ver com a função poética. Mas também as que possuem relações de semelhança com o uso no texto dramático que leva ao ponto mais alto o pacto ficcional, jogando com a ilusão dramática (Ceia, *EDTL*). E sem esquecer as que apresentam características de elegia, de autobiografia, de nativismo, satíricas; as que possuem diversa propriedade rimática; e, mais tarde, as que têm pendor pedagógico. Assim, deixamos de lado no nosso trabalho as letras que não possuem as propriedades acima descritas, ou seja, acabamos por ensaiar um cânone possível, sempre questionável, dinâmico e instável, de algumas letras do Kuduro.

Como já referimos na introdução, o estudo do Kuduro num trabalho de doutoramento em literatura tem sido alvo de frequentes perguntas e estranheza de todos aqueles com quem falamos sobre o assunto. Há quem não admite existir valor cultural, nem literário no Kuduro, o que é normalmente uma opinião com o inaceitável, ao nível dos estudos literários, critério de gosto. Mas, na verdade, tudo é estranho até não ser estudado, só depois de algum estudo é que os fenómenos são aceites como regulares.

É com alguma razão que alguns tenham estranhado a nossa investigação, porque o mundo do Kuduro é vasto, abordando-se quase tudo. É neste sentido que às vezes fica difícil distinguir uma letra com pendor literário e outra sem esta característica, não passando a avaliação pelas questões moralistas. Por motivos de o obsceno ter mais força, muitas vezes chega-se a ouvir mais músicas com conteúdo negativo em relação àquelas que tratam da, consensualmente entendida como, boa moral. Daí, começa o julgamento de todo um estilo, descartando-o de toda a estética literária e dimensão cultural, mesmo nas que retratam a realidade sem julgamentos que as absolveriam das moralidades apregoadas.

Entretanto, a compreensão do Kuduro, antes demais, requer um processo de audição cuidadosa e aturada, esquecendo-se dos possíveis pré-julgamentos ou preconceitos, que possam ser feitos. É preciso ouvi-lo como qualquer outro estilo musical dominante, consagrado por um coletivo que, não sendo elite, constitui parte importante de uma sociedade que se comporta de acordo com determinados padrões culturais, sejam eles de consumo ou de criação. Além disso, sente-se melhor a falar do Kuduro aquele que sempre o apreciou em todas as suas dimensões, acompanhando as suas diversas fases, (artistas, letras, debates, polémicas, etc.), embora com a distância requerida para uma abordagem mais objetiva. Neste âmbito, tanto os que o rejeitam como os que o aceitam, devíamos estar empenhados no estudo do mesmo, com vista ao estabelecimento de um cânone distintivo do mesmo.

Ousadamente, diríamos que procedemos a exemplo de Aristarco, que fez um estudo rigoroso e profundo dos textos de Homero, a exemplo de Hiparco que fundou com plena consciência a interpretação objectiva (Magalhães, 1984). Assim, é também a partir de

adoção de estratégias antigas como estas que se poderá conduzir a aceitação do Kuduro como um texto passível de um estudo literário, cultural e sociológico.

A necessidade de ter em conta a existência da hermenêutica musical é-nos também oportuna, tendo em conta a temática da nossa investigação. A interpretação, nesse sentido, remete para a análise de letras musicais do Kuduro. Deste modo, após termos falado sobre hermenêutica de um ponto vista geral, de interpretação textual, torna-se necessário tratar igualmente de uma hermenêutica no campo musical, que não deixa de ser uma linguagem com gramática própria. Assim é que, para Silva (2016), a música, como as outras manifestações artísticas, constitui uma forma de pensamento. A própria música é uma expressão do conhecimento. Então, é natural que se interprete. Neste trabalho limitamo-nos à letra, à palavra, à literatura.

2. Da Fama ao pseudónimo: os autores

Neste tópico, e porque os nomes próprios são também palavras que relacionam a autoria com o objeto criado, pretendemos discutir a importância dos pseudónimos também neste “cantinho” do mundo artístico. Procuraremos analisar as circunstâncias e os objetivos do uso dos mesmos. É uma temática que preferimos começar por tratar de forma geral, para depois chegarmos ao Kuduro.

Será que vale a pena usar algum pseudónimo? Responderemos a esta pergunta com base em argumentos de investigadores que já se debruçaram sobre este assunto e também com base na opinião de músicos do Kuduro com os quais tivemos contacto.

No âmbito do Kuduro, tal como nas outras artes, admite-se a criação de pseudónimos. Por muitas razões surge a necessidade de os artistas fazerem-se passar por outras pessoas. Desta forma, na música angolana, o uso de pseudónimos é frequente. Tal como diz Tona (2018) os nomes fictícios são frequentes nas manifestações artísticas. Mas, por muitos séculos foi a literatura que mais os incentivava. No entanto, no contexto angolano é a música que tem sido maior criador dos nomes fictícios.

Assim, na literatura angolana, mas não na música, o uso dos pseudónimos cumpriu vários objetivos. É neste sentido que se justificam as várias circunstâncias de uso dos mesmos.

Usar nomes fictícios para atribuir autoria dos textos foi uma modalidade proliferada durante a luta pela independência: o caso angolano diferencia-se do caso português em que a proliferação dos nomes fictícios se deu dentro das escolas literárias. Do mesmo modo, os escritores, jornalistas que tinham o dever de denunciar os males da colonização em jornais, revistas, escrever textos de passagem clandestina para informar a necessidade de lutar e renunciar deveriam necessariamente adotar nomes fictícios, rebuscar alcunhas, nomes de localidades para assinar os escritos, caso fosse necessário. Assim, muitos destes textos permaneciam anónimos (Tona, 2018:65, 66).

Esta aplicação dos pseudónimos mostra-nos os vários contextos pelos quais podem ser usados. Como vimos na citação anterior, a ocultação deveu-se aos objetivos de denunciar os males da colonização em jornais, revistas e outros textos. Sendo assim, tornava-se necessário que os autores destes os assinassem com outros nomes.

Atualmente, esses nomes são adotados pela estratégia de marketing, ocultando o nome civil que não tenha impacto suficiente para ser artístico. Assim sendo, é um recurso de que os artistas se servem e completamente lícito da criação artístico-literária (Tona, 2018). Por várias razões, mesmo no meio artístico, um indivíduo é capaz de usar determinado pseudónimo. Com base neste fundamento, Rabindranath Tagore (*apud* Vasconcelos, 1996:9) afirma que «os nossos nomes são a luz que brilha, à noite, nas ondas do mar [...]». Mas este brilho depende, em grande medida, de como o indivíduo se sente em relação ao seu nome, pois há uns que não gostam dos nomes que têm, mas não podem mudar o quadro por terem sido registados em tenra idade. Neste sentido e segundo Vasconcelos, uns escondem o nome do registo por não gostarem dele.

Outra razão pela qual algumas pessoas sem oportunidade de instrução escolar ou académica usam algum nome fictício, é o facto de o nome civil ter origem bantu, a nossa. Entretanto, quem cresce no ambiente marcado pela cultura portuguesa sente o referido nome soar difícil, feio, estranho, e, para piorar, sofre-se *bullying*. Para muitos, depois de ouvirem um nome de origem bantu, afirmam: este nome é “amargo”,

estranho. Consideramos isto ignorância de si mesmo ou a negação de si. Disso surge a razão da rejeição do nome civil, ficando somente para situações formais, adotando outro para as outras circunstâncias. Assim, essa cultura está um pouco por todo lado do país e é assim também que acontece com os kuduristas.

Voltando ao mundo artístico, os músicos, poetas, escritores mudam de nome porque «nalguns casos, o nome é tão ultrajantemente vulgar ou mesmo feio e até grotesco, que o autor adopta outro com que se mostra em público, visto que o objectivo não é tanto *esconder-se*, como repito, esconder o nome civil» (Vasconcelos, 1996:10).

No universo do Kuduro, poucos se lembram que António Francisco Leitão é o nome civil do kudurista *Rei Loy*, ou que Marcos Francisco é o nome civil de *Rei Panda*, e Timóteo Francisco António é nome de civil de *Pai Diesel*. É assim que nalguns casos, quando estes músicos dão a conhecer os seus nomes civis, os ouvintes riem-se, pois poucos os conhecem.

Geralmente, os pseudónimos do Kuduro têm a característica de atingir a supremacia de um *ranking* que, fora do meio, pode parecer mesquinho e menor. A maioria dos kuduristas procura um pseudónimo que lhe confira imediatamente uma posição superior em relação aos outros, dando a conhecer que os outros são seus subordinados e que dependem dele, como diz a frase mais polémica do Kuduro, de *Pai Banana* «Eu não me “bifo” com esses putos porque todos estão na minha responsabilidade». ⁶⁴ Sendo assim, preferem usar os pseudónimos que se inspiram em cargos de destaque, altas patentes ou de titulares de poderes familiares ou governamentais. Tomemos o exemplo do kudurista Gelson Caio Manuel Mendes, com o pseudónimo *Nagrelha*. No princípio da carreira, era apenas *Nagrelha*, enquanto integrante do grupo *Os Lambas* ou *Os Demónios do Sambizanga*, mas, depois do sucesso (sendo o kudurista com mais sucesso) tomou para si o pseudónimo *Estado Maior do Kuduro*. É uma forma de pensar que visa considerar o estilo como um exército e no qual ele é o *Chefe Estado Maior*. Sendo o *Chefe Estado Maior*, os outros posicionam-se abaixo dele ou da sua tropa. Mesmo na oralidade, a pena equipara-se à espada, e a luta começa logo no primeiro sinal exterior da identidade

⁶⁴ Pai Banana, programa *Sempre a Subir*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vzxowfVvVPg>. Acesso, 02/05/18.

de quem luta com as palavras. Até porque, como diz o músico e poeta português recentemente desaparecido, José Mário Branco, «a cantiga é uma arma».

No mesmo âmbito, a primeira mulher a cantar Kuduro, Claudina de Almeida Pedro, começou simplesmente com o pseudónimo *Fofandó*, mas, posteriormente, acrescentou outro, onde se considera a *Rainha do Kuduro*, a *Mãe Grande*, pois, depois dela apareceram outras mulheres a fazer o Kuduro, como *Noite e Dia*, *Gata Agressiva*, *Própria Lixa*, *Nayo Crazy*. Assim sendo, para fazer entender que ela é a pioneira do Kuduro, denomina-se *Rainha*.

Acontece ainda o mesmo com o kudurista Timóteo Francisco António, com o pseudónimo *Pai Diesel*. Assim, para mostrar que ele é superior e manda no mundo do Kuduro, acrescentou o pseudónimo *Barack Obama*. Este nome surge numa altura em que *Barack Obama* esteve na presidência dos EUA. Com isso, o seu município, Viana, passou a chamar-se, entre os munícipes, mas não oficialmente, Estados Unidos de Viana, um nome que ainda hoje se usa para designar o município. É assim que Vasconcelos (1996:10) afirma que [...] o gosto do pseudónimo pode tornar-se tão agudamente compulsivo, que o autor já se não contenta com um só [...]».

O pseudónimo serve para soar melhor do que o nome próprio. Assim, pegando no exemplo dos kuduristas com que tivemos a oportunidade de conversar, como António Francisco Leitão (*Rei Loy*), Marcos Francisco (*Rei Panda*), e Timóteo Francisco António (*Pai Diesel*),⁶⁵ estes afirmaram-nos unanimemente que os pseudónimos jogam/jogaram um papel importante nas suas carreiras, principalmente no que concerne a sua distinção e para a expansão dos seus trabalhos.

A partir dos nomes que acabámos de citar, pode notar-se a diferença do nome artístico e o papel que os mesmos têm nas suas carreiras. O pseudónimo *Pai Diesel* aproxima-o mais da encenação, em termos latos, da sua arte, do que se usasse o seu nome civil, que é Timóteo Francisco António. Sendo o Kuduro um estilo cantado com bastante agressividade, o nome *Diesel* conjuga-o bem, pois sabemos que é um combustível e o combustível pega fogo. A sua atuação, artisticamente, vai sendo feita em função do seu pseudónimo.

⁶⁵ Entrevista com o kudurista *Pai Diesel*, Vila de Viana, no dia 10/04/2018,

Em conversa que com ele travamos, nos Empreendimentos Magalhães, na Vila de Viana, seu município, província de Luanda, no dia 10/04/2018, quando lhe perguntámos: se usasse o seu nome civil, Timóteo Francisco António, teria o mesmo protagonismo que tem? respondeu-nos dizendo «Nem pensar!». Afirmou que a abertura que conseguiu estabelecer no mercado musical angolano deveu-se também ao facto do seu pseudónimo, *Pai Diesel*.

No Cazenga, no dia 07/04/2018, estivemos na casa de António Francisco Leitão, um kudurista com o pseudónimo *Rei Loy*.⁶⁶ Tivemos a oportunidade de fazer a mesma pergunta. Com sinceridade, respondeu-nos que sim. Acrescentou que se usasse o seu nome civil, o qual já citámos, não teria o sucesso que tem, pois não é tão atraente para o trabalho que faz. Na verdade, o Kuduro tem a característica dançante, agressiva, como nos afirmou o *Rei Loy*. Assim, é quase imperativo o uso de um pseudónimo quase polémico.

No dia 09/04/2018, deslocamo-nos para a Zona Verde, município de Viana, ao encontro do Marcos Francisco, com o pseudónimo *Rei Panda*,⁶⁷ que se encontrava na casa da sua tia a cuidar do seu pai que estava adoentado. Depois de nos saudarmos, apresentámo-nos e daí começámos a conversa que lá nos tinha levado. Assim, ainda no âmbito dos pseudónimos, perguntámos ao *Rei Panda* se este pseudónimo lhe dava mais protagonismo. Por seu turno, respondeu-nos que lhe dava mais protagonismo. Além disso, ao pseudónimo *Rei Panda* é acrescido de outro, uma espécie de cognome, «*O Mais Malandro de Todos*». Com certeza, de acordo com as disputas e polémicas do Kuduro, um nome desta dimensão despertaria o interesse do ouvinte. Assim sendo, a própria natureza do Kuduro (desafios, polémicas, número elevado de kuduristas, a agressividade, estilo dançante), justifica a atribuição de pseudónimos desta natureza.

A fama se enquadra nos objetivos do uso dos pseudónimos. Para os músicos, pintores, desportistas, jornalistas, escritores, figuras que queiram ter impacto nas massas, sentem que a necessidade de ser conhecido é maior. Sendo a fama difícil de se adquirir num mundo em que o mérito provém de uma rede de capacidades várias, muitos procuram-

⁶⁶Entrevista com o kudurista *Rei Loy*, no município do Cazenga, no dia 07/04/2018.

⁶⁷Entrevista com o kudurista *Rei Panda*, no dia 09/04/ 2018, Zona Verde, município de Viana.

na a todo o custo, com recurso a várias vias. Dessa forma, os pseudónimos são apenas um dos recursos encontrados para que alguém que deseja fazer-se conhecer, usa.

Os kuduristas defendem que o pseudónimo adquirido é capaz de despertar a atenção do público e concomitantemente chegar à fama. A questão da adoção de novo pseudónimo tem a ver com sentimento de o antigo estar ultrapassado ou sem impacto. Neste caso arranjam-se novos que venham proporcionar mais atenção. No Kuduro, é raro ver-se um kudurista com um só pseudónimo. Portanto, essa não é uma questão recente, embora não se trate de um exclusivo do universo do Kuduro. Por exemplo, o proprietário de uma antiga revista francesa, *Maintenant*, Fabian Avenarius, nascido em Lausanne, em 1887, usou vários pseudónimos na mesma revista, que teve a duração de cinco números, no período de 1913 a 1915, inclusive um que o identificava como mulher, no caso, um pseudónimo feminino. Os pseudónimos são Artur Cravan, W. Cooper, Edouard Archinard, Robert Maradique, Marie Lowitska (este último pseudónimo é feminino) (Nogueira, 2012).

De acordo o assunto que temos vindo a desenvolver, estamos em crer que o uso dos pseudónimos no mundo do Kuduro deve-se, acima de tudo, a uma prática corrente no meio artístico em que o ficcional se assume como um ambiente ideal para o relacionamento do emissor/autor com o recetor/público. Em segundo lugar, tem a ver com um mercado inundado de artistas fazedores do mesmo estilo. Cada dia que nasce há um novo kudurista. Desse jeito, deve conservar-se o protagonismo e a distinção, conectando-o ao tipo de trabalhos que produz.

Por último, destacamos a finalidade comercial. A ocultação do nome civil pode ser estratégica quando o artista pretende vender a sua marca. Por exemplo, fugindo um pouco da realidade angolana e do Kuduro, acompanhámos a entrevista de um músico congolês democrata, *Felix Wazekwa*,⁶⁸ autor do livro, *Les petis bonbons de la sagesse*, comercializado pela Amazon desde 10/01/2018. Segundo este autor, a ocultação do seu primeiro nome (Nsimba), e a falta da sua fotografia ou biografia na obra, é uma estratégia que encontrou para divulgar o seu livro nas lojas Fnac, pois, segundo ele, por

⁶⁸ Entrevista de Félix Wazekwa, Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=UKxIB0F-rAA>. Acesso, 24/04/18.

ser negro e porque o livro é comercializado na Europa, os leitores europeus, teriam algum preconceito em comprá-lo, principalmente pelo título que atribui à obra, fariam, dessa forma, pré-julgamento do autor e da obra. De acordo com as suas palavras, defende que sendo ocultados os elementos que nos referimos, os europeus comprariam facilmente a sua obra, pensando que fosse de um autor europeu de línguas eslavas, porque para ele, seu nome *Wazekwa* pode parecer ter origem nessas línguas.

Como afirmam Siegert e Alisch (2012), no Kuduro, pseudónimos como «“Agressivo” aparece nos nomes de algumas kuduristas (Gata Agressiva, Tuga Agressiva) e é considerado uma fórmula necessária para o sucesso. A “carga”, ou seja um certo impacto intenso na entrega vocal e na exibição, é o ponto-chave».

3. Literatura e sociedade

Vamos então para as letras lidas neste trabalho onde também será possível analisar o papel social de algumas letras de Kuduro. Que papel desempenha na atual Angola? Será que traz apenas temas degradantes? Ou existem nele também temas pedagógicos e de intervenção social.

Para o tema político, os autores Tomás e Marcon, (2012:151) escrevem o seguinte sobre o Kuduro [...] «se tornou uma forma de expressão descomprometida, de sobrevivência econômica relevante ou mais recentemente também numa modalidade de reivindicação por democracia e ampliação de direitos políticos». Neste sentido, o Kuduro torna-se um elemento de exigência de direitos, servindo a sociedade além do entretenimento que anteriormente serviu. O estilo mudou de vertente, integrando na sua estrutura variadíssimos temas de ordem social.

O valor do Kuduro estende-se ainda até à formação de jovens, capacitou-os, tirou-os da delinquência, da pobreza tornando-os mais valentes. As novas tecnologias de informação puderam dar novas competências aos jovens e gerar empregos. Sendo o Kuduro música eletrónica, muitos fazedores encontraram na sua produção a fonte de rendimento, o sustento de suas famílias.

A questão da produção e divulgação das músicas através das tecnologias de informação não é um caso específico de Angola, é apenas um caso similar que passa pelas restantes partes do mundo. Assim, a música contribui na formação dos jovens, dotando-os de várias literacias que garantem a sua sobrevivência.

4. Kuduro é literatura: os textos

Relativamente ao método da leitura a que procederemos, importa detalhar o seguinte: explicaremos as letras recorrendo primeiro a paráfrases e, ao mesmo tempo, procederemos a uma análise dos recursos estilísticos usados em cada composição; depois transcreveremos respetivamente a letra completa, trecho ou refrão que interessa o nosso estudo, porque em algumas músicas usamos apenas parte da letra. Assim, leem-se primeiro as paráfrases, já interpretação que fazemos e depois se veem as letras reunidas em estrofes e refrãos. A leitura não é feita com comentários de cada estrofe isolada. Na análise das letras, nesta secção, não fazemos alusão ao tipo de rimas, porque reservamo-la para outro subcapítulo.

Nas letras de Kuduro, como já referimos, predomina o realismo. A maior parte das letras que trazemos para análise, nas suas dimensões literária, pedagógica e cultural, trazem alguma temática referente ao quotidiano, forma de representação do real que é questão eterna nos estudos literários. Mas este realismo, esta ancoragem à espuma dos dias, não compromete a subjetividade própria e inerente ao texto poético.

Ao referirmos a sua dimensão literária, não nos focamos simplesmente no Kuduro como poesia, faceta estética ou até lúdica, mas sim no Kuduro nas suas diversas manifestações de objeto ético e político (algumas dessas formas já foram referidas no capítulo II). As letras compreendem formas de expressão dramáticas, tons elegíacos ou satíricos, autobiográficos ou confessionais como já afirmámos. Isto reflete-se, por exemplo, no uso de simples onomatopeias ou interjeições, ou na expressão do orgulho de pertença a determinada região – denominado neste trabalho como nativismo, que assim alertamos porque se distancia do contexto histórico do surgimento do nativismo como este é comumente definido.

4.1. «Por cada lágrima 2 sorrisos» de Bruno M

Tendo em conta as dimensões do Kuduro passíveis de estudo neste trabalho, começamos por analisar a letra «Por cada lágrima 2 sorrisos», de Bruno M.⁶⁹. A letra em questão surge no âmbito daquilo que o sujeito poético foi observando e experimentando. São diversas sensações que nos são transmitidas, que resultam das vivências da nossa terra. Preocupado com tanta degradação social, demonstra a sua insatisfação por meio da palavra. Apresenta também os seus desejos em defesa dos que sofrem.

«Por cada lágrima 2 sorrisos» surge como desejo da recompensa necessária para quem sofre. O sujeito lírico, à sua maneira, pretende que a felicidade dos que padecem se duplique. Que sorriam mais vezes, o dobro, do que choram. Compreende-se o choro aqui como consequência de tristeza e angústia, mas não como resultado de sensações de felicidade. A mudança que almeja passa no seu espaço psicológico, onde as mesmas lágrimas podem ter sabores diferentes, porque têm origem diferentes. A mensagem quase matemática confirma a necessidade, ou desejo, de justiça. Como uma pena, ou melhor, como uma recompensa ditada como uma pena, julgada que está a situação. Importa também referenciar a busca pelo recurso estilístico que, com base no metafórico mais comum – lágrimas para tristeza e sorrisos para alegria - visa tirar sorrisos das lágrimas de tristeza – é um paradoxo, também habitual, mas reforçado aqui pelo uso dos numerais. E é no refrão que se acentuam estes modos de dizer a intenção do kudurista.

Por outro lado, o uso de provérbios ao jeito africano, que é igualmente uma fonte do fazer literatura, acontece na letra quando o sujeito poético afirma que: *Quando a água do rio seca/Quando o velho fica careca/ há muita história para se contar*. Estes provérbios conduzem-nos, pela imagem metafórica, a uma noção de tempo cronológico com impacto na busca de conhecimento, pois, como se sabe, as águas do rio dificilmente secam, e se secam, será depois de muito tempo e, assim, deixa de ser rio. Como também o provérbio dá a noção de angústia que nasce de realidades tristes que

⁶⁹ Bruno M, *Por Cada lágrima 2 sorrisos*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cP_cchUPDmI. Acesso, 06/06/2019.

valem ser contadas. Por outro lado, *quando o mais velho fica careca* é porque está mesmo velho e esse mais velho se torna um monumento vivo, onde os jovens podem recorrer para a busca de saberes sobre a vida, a região, a história, a vida familiar, o trabalho, as viagens, a escolha do cônjuge etc. Enfim, a vida do quotidiano da vida na cultura angolana. Como diz Santos (2019:47) «A enunciação através da fala está comprometida com o social, não à toa, nos ritos de iniciação referidos por Hampâté Bâ, a oralidade é um fator formador dos sujeitos, portanto, deve ser tomada com o devido respeito e comprometimento».

Na primeira estrofe, a evocação da ajuda divina surge como solução para os famintos; pede-se também ajuda aos que não têm identidade, nem nome, são os sem recursos, sem documentação, os pobres. Ademais, falta-lhes o afeto. Nesse sentido, o apelo do sujeito poético é de que estes consigam ter uma família e casa para morar. O que se realce é que a pobreza dos que passam fome estende-se, e agrava-se, na vertente emocional.

De certa forma, o sujeito poético, no seu interior, está em conflito com a própria sociedade, que promove desigualdades, e luta em defesa destes, porque é também possível ver-se a crítica aqui feita à sociedade que olha aos mais necessitados como inferiores. Porém, o sentimento de humildade e humanismo reveste-o quando afirma que embora haja os necessitados, somos todos iguais em valor enquanto homens, pois, lutamos todos pela sobrevivência e que, independentemente dos bens materiais que possuímos, passamos pelas mesmas situações de felicidade e de sofrimentos. Esta é uma idealização da condição do ser humano, mas não uma realidade que o prende ao materialismo.

Na sequência da primeira estrofe, vemos uma vertente pedagógica da letra, uma chamada de atenção e evocação feita aos destinatários, que são implicitamente todos os angolanos, aos quais é dirigida. Dessa forma, enfatiza-se que ajudar os mais necessitados é uma prática positiva. Neste caso, quem tem deve dar, e somos chamados a refletir: E se a família que está na rua fosse a nossa? E se o mendigo sem abrigo fosse nosso parente? E se a criança, que pede esmola em vez de estar a estudar, fosse a nossa? Esta não vai à escola por estar faminta e com sede de água. É um apelo à empatia.

Pelo que vimos, a letra segue uma orientação no sentido da sátira social, fruto das injustiças da sociedade; é a intervenção social, mas para que mude; e com o próprio sistema de governação do país, junta governantes e governados que, juntos, deveriam procurar um equilíbrio para todos. São criticados também os transeuntes – o cidadão comum, portanto - que, quando abordados pelas crianças famintas e carentes de amor, que não roubam, mas pedem esmola, infelizmente em troca recebem mais dor ao serem desprezadas.

No Kuduro, a busca incessante pela rima faz com que uma dada letra não tenha sequência aparente no assunto em abordagem. Deste modo, são levantados variadíssimos assuntos numa só letra, o que pede uma leitura mais atenta, como a literária tem de ser. Por exemplo, há total diferença entre o assunto da primeira e a segunda estrofes. Pelo que se aponta, na segunda, a decepção terá invadido o sujeito poético, resultado dos insucessos nas convivências que teve. Pois a camuflagem e a hipocrisia são levantadas, através desta denúncia cantada e implícita, elípticamente, no anúncio pela preferência do tipo de companheiro. E fica também claro, nesta letra, o que o sujeito poético reclama ao seu próximo: o trabalho é que dignifica o homem, por isso se lhe torna necessário desfazer-se da preguiça.

Sequencialmente, fala-se daquilo que move os humanos, ideologicamente como único promotor da felicidade: os bens materiais. Na mesma ordem de ideias, o sujeito poético não poupa críticas à sociedade capitalista que adota o comportamento apenas regulado pelas leis do mercado selvagem como solução para tudo.

Como os poetas trazem aos seus textos, mais ou menos explicitamente, a questão da verosimilhança na relação com o real, muitas vezes no Kuduro o cenário tem sido o mesmo. Canta-se «em conotativo» ou, a experiência que se tem do real e as músicas surgem como relato de factos do quotidiano. Desta forma, explícita e escancarada, muitas músicas do Kuduro, como esta, assumem um carácter panfletário, divulgando uma agenda, um programa.

Vieira e Carvalho (2011:254) seguindo a postura conservadora e elitista de Harold Bloom, afirmam que há «uma polémica perspectiva que prevê que um poeta ou escritor age sempre em função de um modelo literário que lhe é anterior, um grande

“precursor”, que ele tem que “enfrentar”, para resolver a angústia dessa influência [...]». Com base nesta tese, mas mesmo à revelia do seu conservadorismo no universo dos estudos literários clássicos, podemos acrescentar que um poeta ou escritor não age apenas em função do modelo literário anterior, mas também do modelo social e cultural vigente.

Cândido (2006:28) defende que, muitas vezes, a literatura, e, portanto, o poema e a letra, parece exprimir exatamente as relações entre o artista e o meio: «O poeta não é um resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo o que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade».

Como acontece com esta letra, o sujeito poético exprime a sua experiência de vida. É a manifestação da insatisfação por aquilo que a sociedade angolana considerou ser perpétuo – o poder, e o agir de acordo com o mesmo, seguindo-lhe atavicamente os mesmos erros de geração em geração. Então, percebe-se e fica clara essa insatisfação diante de um procedimento recorrente nessa sociedade. Fica igualmente o apelo de que embora se pense num poder perpétuo, este, numa sociedade que se regula pelo sistema democrático (mesmo que por vezes não pareça), passará a outrem a qualquer momento.

Na terceira estrofe, dois pensamentos pairam na cabeça do sujeito poético: primeiro, ir à procura de trabalho e segundo os variados problemas da vida. Porém, apesar de diferenciar os dois pensamentos, na verdade o *não estar sentado* significa ir à busca de trabalho, é também problema da *life*⁷⁰. Trata-se, efetivamente, do uso da conotação mesmo que dita de forma disfórica ao acentuar a preguiça com a caricatural imagem do “homem sentado”. Por outro lado, embora invadido pelos problemas da vida, pode notar-se alguma esperança – a da formação de uma família. Por isso, refere-se ao nascer do sol que, de alguma maneira, é o símbolo de esperança, de luz.

⁷⁰Usamos o vocábulo *life*, em Inglês, por ser o código que o kudurista usa. O Kuduro usa este vocábulo porque ele corre no seu público. O Kuduro, maioritariamente cantado Português, muitas vezes faz recurso aos estrangeirismos ou em vocábulos das línguas nativas de Angola, para explicar determinadas realidades. Este recurso é feito, normalmente com palavras correntes/aquelas cujo sentido é conhecido em Português. No mesmo sentido surgem as palavras: *maka* = problema, *ndengue*, que provém de *monandengue*, em Kimbundu, em Português significa criança; jovem.

E, entretanto, a ideia de o sol brilhar para todos, uma proverbial fórmula universal, indica a oportunidade que, de alguma forma ou outra, todos têm, assim ele o afirma, mesmo quando muitos usam a expressão no sentido contrário, e podem lutar pela sobrevivência.

A letra em análise, por se constituir nalguns versos como forma de intervenção social e política, leva-nos a imaginar, sem grande esforço, quantos, em Angola, estão sem pão. Este chamamento induz o público que repete a letra a um olhar mais atento da nossa sociedade, um olhar sobre as várias dificuldades que atravessa. A sugestão de imaginar quantos estão sem pão, se traduz em quantidade, mostra que há bastante gente que morre por falta de alimentação.

Além do pão, somos chamados a imaginar ainda quantos estão sem educação, que é fundamental a todos os seres humanos. Este apelo à consciência resulta da existência efetiva e real, até ao momento, de crianças e jovens que vivem fora do sistema de escolar, contrariando as disposições dos artigos 80 e 81 da CRA, que estabelecem os direitos de proteção e educação da infância e da juventude. Diante disto, talvez a culpa seja do próprio Estado, por ser seu dever e também por ter estabelecido na Constituição da República aquilo que não consegue, até aqui, realizar. Esta referência não se encontra na letra, mas acontecendo depois de uma interpelação a cada cidadão que ignora e enxota cada criança pedinte, leva-nos a ponderar o quanto do que o kudurista acusa e desmascara não visa consciencializar cada indivíduo para o seu próprio papel sem se escudar numa entidade abstrata que é o Estado ou o Governo.

Por outro lado, numa sociedade em que a corrupção até no contexto da produção desta letra, teve relevo, a culpa recai ao Estado, pois, passou a prática que aos poucos se foi perpetuando, a de que dirigir uma instituição pública implicava desvio dos seus fundos, olvidando-se do principal papel, o de servidor público. Algumas atitudes descritas revelam perda de moral, e esta perda não ocorre somente com os que desviam ou desviaram fundos públicos, mas também com os que passam fome, visto que são famintos. E agora, como se pergunta retoricamente já para o final da letra, «*Será que ainda temos moral?*» Havendo ainda algumas pessoas que conseguem preservar sua moral, esta letra foi-lhes dedicada.

Refrão

*Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso
Por cada lagrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso*

Estrofe

*Rezo por todos que passam fome
Sem identidade nem nome
Lagrimam por falta de afeto
Pra ter uma família e um teto
São olhados como inferiores
Mas tal como nós são lutadores
Com bué de sentimentos e dores
Imagina se fosse tua, a família que está na rua
O mendigo que está estrada,
sem abrigo e sem morada
A criança que pede esmola,
quando devia estar numa escola
Como ir para escola com fome e sede?
Ela não te rouba, mas pede
Mesmo assim sem um pouco de amor
Só lhes dá frustração e mais dor
Ela procura uma companhia
[...]*

Estrofe

*[...]
Uma péssima sensação: é sentir-se abandonado
Por quem andou sempre do seu lado
Mas eu prefiro: um amigo com cara de falso
Do um falso com cara de amigo
Hoje em dia, a felicidade
depende de bens materiais
Nós vivemos na falsidade
Como coisas artificiais
O dinheiro por trás de tudo
E todos atrás do dinheiro
São os problemas do mundo inteiro
[...]
Mas o poder não tem paradeiro
Hoje está contigo, amanhã, connosco
Sou sincero comigo mesmo
E verdadeiro para convosco
Quando a água do rio seca,*

*Quando o velho fica careca,
há muita história para se contar
Tenho alguns motivos para rir
Mas outros tantos para lagrimar*

(...)

Estrofe

*Tento pensando em não estar sentado
Num outro canto,
Pensando nos problemas da life,
Também quero filhos e wife⁷¹
A culpa também é daqueles que ensinaram-nos
Que as nossas necessidades falam mais alto que a moral
Cada dia, o sol, brilha para todos
Até a quem vive em casa de lodo
Onde há fome não há respeito,
não há sorriso,
nem compreensão
agora, imaginem, vocês:
quantos estão a falta de pão?
Para piorar, sem educação
A culpa também é daqueles que ensinaram-nos
Que as nossas necessidades falam mais alto que a moral
Somos todos necessitados.
Será que ainda temos moral?
Eu dedico esta canção para todos os angolanos
Que não trocam a moral pelo pão.*

Depois da interpretação da letra, «Por cada lágrima 2 sorrisos», de *Bruno M.*, passaremos a analisar a letra «60 segundos»⁷² do mesmo autor, *Bruno M.*

4.2. «60 segundos» de *Bruno M*

O discurso do Kuduro, normalmente, é construído na primeira pessoa do singular/plural. Neste discurso, muitas vezes, cada um afirma ser o melhor, vangloria-se ou, então, vitimiza-se. Os temas e assuntos – uns mais gerais, outros mais precisos - que nos traz a presente letra de *Bruno M* são o amor, a fé divina, o arrependimento e a aflição.

⁷¹ Usa-se a expressão *wife* tal como o autor a usa na letra. Uma palavra inglesa que significa esposa.

⁷² Bruno M., *60 segundos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=khA75aOtQok>. Acesso, 06/06/2019.

O refrão, repetido por quatro vezes, é feito por expressões lexicais que apresentam equivalências semânticas, na contagem do tempo, com recurso a uma anáfora específica lexical. O referente é retomado através de expressões que estabelecem com o antecedente uma relação de sinonímia (Mendes Amália, 2013): 60 segundos é um minuto, 24 horas é um dia, etc. Trata-se de uma construção expressiva, que lança mão das relações hierárquicas entre as designações mais ou menos específicas para uma realidade (60 segundos por um minuto, por exemplo) que é, neste caso, conhecida como merónimo, porque menciona «[...] uma palavra que denota uma parte incluída num todo maior» (Chaves Rui, 2013:205). Este fenómeno é concretizado quando referimos, por exemplo que «um dia tem vinte e quatro horas», neste sentido, hora é merónimo de dia (Chaves Rui, 2013).

A letra é composta por quatro estrofes feitas depois de cada um dos refrãos. O conteúdo estrófico não se desliga do título, é o pronunciamento sobre perdas e ganhos ligadas à questão de tempo. São anunciados no tempo cronológico os diversos relógios que pautam a nossa vida. O reconhecimento do carácter efémero da vida, quase contabilizado, é acompanhado do incentivo ao aproveitamento de cada pequeno momento e todos os detalhes da mesma.

O verso «Abro os olhos e olho para o Céu» é uma expressão física que, no contexto usado corresponde a uma fórmula de reza que visa pedir proteção. Entretanto, o aqui anunciado é sinónimo de agradecimento a quem nele habita (Deus). Se é uma questão de crença que deu lugar a esta forma de pensar, então, fê-lo neste sentido. E como se diz num provérbio congolês democrático, «*kolala, kolamuka, eza habitude te*». Traduzindo: dormir e acordar não é um hábito, mas sim um milagre de Deus. É nesta perspetiva que o sujeito lírico introduz o conceito de «abrir os olhos e olhar para o Céu», nas manhãs. Por isso é que vai à rua depois da oração, concretizando o simbólico ou figurado. E pede antes a proteção divina, porque reconhece o sucesso de cada passo dependente dela. E desde o primeiro momento, visto que noutros versos que merecem a nossa atenção ouve-se: «A primeira vez que vi o sol, foi lá nos meados de setembro / se bem me lembro». Assim, entende-se este verso como uma referência pessoal direta - «nasci em

setembro» porque a realidade de ter visto o sol, pela primeira vez, dá-nos essa noção de um tempo singular e único.

Sobre o tema do amor, tomámo-lo a partir de um trecho da letra em que o sujeito poético justifica a beleza da vida ser acompanhada de amor ao próximo. Num discurso quase narrativo, na primeira pessoa do singular, é-nos transmitida a caracterização psicológica da voz que fala. O anúncio começa nas dificuldades pelas quais passou e a resistência que teve de encontrar com vista a vencer os obstáculos. Aqui, ao coração é acrescentado o valor de símbolo da mente. Ou seja, o equilíbrio mental é atribuído ao coração, no que se convencionou chamar “inteligência emocional”. Neste sentido, ao fazer referência a profundidade do coração, como se de um objeto se tratasse, socorre-se do uso de uma das mais banalizadas metáforas da linguagem humana, poética ou não, mas fazendo aqui alusão ao equilíbrio mental, como já dissemos. Entende-se aqui a profundidade do coração como persistência diante de obstáculos, agindo de forma prudente até conseguir vencê-los.

Como dissemos, a noção que a maioria tem, é que dormir e acordar são maravilhas de Deus, porque elas são equivalentes perifrásticas do “estar vivo” e porque se deve, dar graças por isso. Dito desta forma, nesta letra, transmite-se-nos essa mesma ideia, desde o princípio, mas com construções similares ao longo do resto da letra. No primeiro verso temos «abro os olhos e olho para o Céu», para depois, como numa narrativa que vai focando o mais detalhado, se vai repetindo e precisando. No terceiro, somos levados a uma maior precisão no tempo e do espaço. E isso repete-se na segunda estrofe: primeiro momento de constatação «Quiseram luta, mas eu não quis», segundo de justificação «Para me julgar pelo que não fiz», terceiro nas mãos de Deus «Estou ciente. Deus é o juiz». Daí em diante tudo se põe nas mãos de Deus e a Fé domina a temática.

Consideramos a questão da busca pelo julgamento divino um espaço psicológico, onde o sujeito poético faz o seu refúgio, porque até se interroga, na última estrofe, sobre qual será o seu destino depois de tudo o que fez e faz. É, nesse caso, a noção do mal que ainda o perturba. O refúgio no divino, como lugar textual de resolução das angústias, que é um processo mental, é tido como a melhor solução. E no mesmo âmbito agora prolongado, na quarta estrofe surge o reconhecimento do *habitat* – o espaço físico -

desta entidade a quem pede e que, de certa forma, replica o seu *habitat* terreno. Replicar no Céu essa vida está, naturalmente e recorrendo a mais uma metáfora vulgarizada, nas mãos de Deus. Podemos ainda constatar noutros versos a continuidade da questão da fé: «que sobre a terra entre ateus/tem-te como único Deus», mostra-nos como na doutrina cristã se deve prestar adoração ao único Deus, O dos Céus. Certamente, é pela razão de tê-Lo como único Deus que pede: «seja por mim e pelos meus».

Sobre o medo de enfrentar o futuro, como se sabe, na doutrina cristã, Deus fará julgamento de acordo os atos individuais. Nesta perspetiva, o sujeito poético autoavalia-se e procura a proporcionalidade do que pode advir dos seus atos. E, entre a proporcionalidade procurada, vê-se que tem mais inclinação para a negatividade, o que pode provocar a sua ida ao tormento eterno (conforme ideologia cristã). Trata-se, por isso, do temor a um Deus que para além de justiceiro pode ser castigador.

Na mesma sequência, «a cruz que carrego é de aço» no contexto desta letra, foi usado para referir vários erros cometidos. É uma espécie de mea-culpa. A referência ao aço se deve ao seu poder indestrutível e pesado. Curiosamente, visto o recurso constante a lugares-comuns do discurso religioso, omite-se na questão do peso da cruz a madeira de que é feita, recorrendo antes, e inusitadamente, avaliar o peso da cruz ao peso e indestrutibilidade do aço, no uso da metáfora.

Atentando noutro aspeto, já dissemos que o Kuduro, embora seja um estilo com expressão nacional e internacional, tem como uma espécie de sua capital Luanda, por ter lá nascido e encontrar lá pujança. Sendo assim, apesar de Luanda ser a capital do Kuduro, há divisões geográficas e administrativas na mesma província. Desta forma, cada kudurista canta vangloriando e defendendo o seu município. Nesta letra, o espaço físico referido é “*Os combatentes*” «[...] nos combatentes sou bem-vindo/*Última Linha* é o meu partido».

A *Última Linha*, refere-se ao grupo de *Bruno M.*, que é a sua tropa dos combatentes. A outra designação que usa para referir o seu grupo é «*Os Alameda*» (não mencionado nesta música). Vangloriar a localidade em que se nasce ou se vive, no Kuduro, vamos adotámo-lo nesse trabalho como nativismo, que é o orgulho de pertença a determinada

localidade, terra. Mas, na sua essência o nativismo esteve ligado a ideais de liberdade, como afirmámos antes.

Faria (2018), autora já citada, diz que quanto as identidades dos kuduristas, o funk brasileiro e o Kuduro angolano valorizam os seus ambientes de criação de práticas. Embora enfrentem dificuldades de desassistência pelos Estados, procuram demonstrar que seus ambientes são cheios de cultura. Muitos grupos de Kuduro fazem os seus videoclipes nos seus musseques, identificando-se com eles; defendem esses espaços como sua propriedade. É assim que *Puto Lilas* usa o pseudónimo de *Defesa do Rangel* (município da província de Luanda); *Rei Panda*, usa, no refrão, versos repetitivos na música «*Tenho orgulho do Sambizanga*». *Tenho orgulho do Sambizanga/ Tenho orgulho do Sambizanga/ Tenho orgulho do Sambizanga*». Nas estrofes, citam-se várias figuras públicas angolanas nascidas naquele município. *Nagrelha* dizia que era o «*pai grande*» do município do Sambizanga.

Retomando a letra, aquilo que o eu lírico deseja, mencionando e elencando, leva-nos a compreender a questão do espaço psicológico presente nas palavras. Entre a noção de arrependimento, a entrega do seu fardo a Deus, o perdão e a liberdade, são temas que nos fazem perceber este princípio.

Outro aspeto importante a ter em conta na análise desta letra é a estrutura da argumentação: recorre-se frequentemente ao uso de conjunções coordenativas adversativas, «mas», um recurso usado para persuadir quem discorda. Esta repetição, conforme afirma Da Silva Esdras (2009:12) remonta «à Retórica Clássica, desde o início voltada para a prática normativa da estética e da força persuasiva do discurso. Nesse contexto, a repetição ressalta como um recurso formalmente diversificado e com virtualidades expressivas de notável alcance». Formamos, desta forma, no final da letra, uma estrofe com os versos em que se faz o uso deste recurso argumentativo, porque se adivinha que alguém o contraponha também.

Mas outras figuras de estilo sobressaem. A primeira é a inevitável e monopolizadora metáfora, que para Benoit (1977:123, *apud* Marques Maria, 1996:83) é «uma figura de estilo que enriquece uma palavra com uma translação de sentido, de tal forma que se aplica as duas coisas com a mesma aparência, seja ela material, seja moral, abstracta ou

concreta». A outra figura de estilo presente na letra é o pleonasma, recurso usado para intensificar o significado do termo, repetindo, neste caso, uma palavra ou ideia, no refrão, «uma vida para se viver».

Identifica-se também a catacrese, uma forma metafórica cristalizada, quando alude a «Bué de boatos a meu respeito/Apontaram-me dedos ao peito/São rotos a falar do rasgado». O último verso desse terceto formado apenas nesta parte do trabalho, é uma expressão que equivale a «farinha do mesmo saco», que é a alusão a pessoas com atitudes idênticas. É uma comparação já cristalizada, ocorre no quotidiano. Em termos de lexicalização, Nascimento Maria (2013:217) vai considerar esta cristalização como «rotinização». Ocorre quando à lexicalização estão associados processos de fixação sintática, semântica e pragmática que originam uma mudança linguística. Neste sentido, e quando as expressões lexicalizadas se tornam familiares e rotineiras. São, ainda, exemplos desta linguagem metafórica os versos «Microfone já está queimado/Somos vítimas de um só lobo/ É preciso ter sangue quente/Para fazer parar sangue quente/Sou livro que nunca foi lido/ Mas o meu coração também chora/ Sofrimento que levo no peito».

Encontramos também a personificação, ao atribuir ao tempo, características próprias dos seres humanos «Hoje, o tempo é que me dá cabo/Cobrando em tudo o que levo à cabo». Mas também a comparação, em «Sabemos que a vida *debad*⁷³/É como fogareiro que arde», e a antítese nos versos «Por trás de um sorriso, há quem chora/Enquanto um sofre, há quem comemora/Nessa terra em que vivemos/Chora-se mais, ri-se menos». E, por fim, no último verso, se usa a metonímia numa expressão eufemística da morte: «Perdendo a vida num simples sopro».

Por via da utilização de fórmulas da linguagem corrente, algumas ideias identificadas nesta letra, coincidem com as anunciadas na letra *Três tipos de lágrima*, de *Pai Banana*, a analisar adianteneste capítulo. Os versos com relações que aparentam um diálogo intertextual, mas que no fundo só revelam a procura de um entendimento entre o que se diz e o entendimento com o público são os seguintes:

Na letra *60 segundos*, de *Bruno M.* (últimos três versos da terceira estrofe)

⁷³ É tomado como tropa, militar.

*Por trás de um sorriso, há quem chora
Enquanto um sofre, há quem comemora
Mas cada um tem a sua hora*

Há também o verso 15:

Eu também vou ver a bonança após tempestade.

Na letra intitulada *Três tipos de lágrima*, de *Pai Banana* (versos 17 e 18 na segunda estrofe

*vive a vida da tua maneira
porque a morte já está garantida*

Último verso da primeira estrofe:

[...] após a tempestade, é a bonança.

Como afirmámos no princípio desta análise, há na letra «60 segundos» o refúgio no divino, e é neste sentido que se usa a invocação, dirigindo-se a esse ente «*Pai meu, que vive entre os céus*», num claro pastiche da oração oficial do catecismo cristão católico. E é como se, com esta letra, tivéssemos uma oração, profundamente crente na expressão portuguesa que, recorrendo ao ensinamento do salmo, dita: “cantar é rezar duas vezes”.

Refrão

*60 segundos, 1 minuto da minha vida,
24 horas, é mais um dia de corrida
4 semanas, 1 mês para ganhar ou perder
12 meses, uma vida para se viver*

Estrofe

*Abro os olhos e olho para o Céu
Mas um dia que Deus me deu
Saio da cama. Faço oração
Peço a Deus sua proteção e seu perdão
cumprimento meus familiares
Vida é bela enquanto amares.
Vou para a rua com os meus amigos.
Sem nunca esquecer os perigos
As ruas estão mais perigosas
Do que as cadeias mais melindrosas
[...]
Caí em buracos profundos
Mas o meu coração é mais profundo
A humildade vence o mundo
A cabeça erguida acima de tudo*

*Agradeço cada segundo
Que Deus me dá para respirar
Para pensar e depois criar
Para ser amado e poder amar
Agradeço por ser o guia
dos meus passos a noite ou de dia*

Refrão (...)

Estrofe

*Quiseram luta, mas eu não quis
Para me julgar pelo que não fiz
Estou ciente. Deus é o juiz
Só ele corta o mal pela raiz
Bué de boatos a meu respeito,
Apontaram-me dedos ao peito
São rotos a falar do rasgado,
Microfone já está queimado,
E eu me encontro em fogo cruzado
Estou consciente que o chão que eu piso,
Já foi pisado por muita gente
Hoje em dia, todos são quentes
Até os putos querem ter dentes
Vivemos num mundo de doidos
Onde o dinheiro traz dor a todos
Primeira vez que vi o sol,
Foi lá nos meados de setembro
Se bem me lembro
Hoje, o tempo é que me dá cabo
Cobrando em tudo o que levo à cabo
Mas nem com isso eu acabo
Deus fez mal de fazer o diabo
Isso mostrou-me que o mundo é um globo*

Refrão (...)

Estrofe

*Uniram forças para derrubar-me
Mas esqueceram de um pormenor,
É preciso ter sangue quente
Para fazer parar sangue quente
Sou livro que nunca foi lido,
Mas por muitos sou mau entendido
Bruno M., assado e cozido
Muitos dizem que sou bandido,
Mas por outros sou bem aplaudido
Não digo que sou mais querido,
Mas, nos Combatentes sou bem-vindo
Última Linha é meu partido,*

*Sempre unido
Por isso nunca serei vencido
Eu também vou ver abonação após tempestade
Sabemos que a vida de «bad»⁷⁴
É como fogareiro que arde
Mas o que vale é a liberdade
Por trás de um sorriso, há quem chora
Enquanto um sofre, há quem comemora
Mas cada um tem a sua hora*

Refrão (...)

Estrofe

*Pai meu, que vive entre os céus,
Estende a mão sobre o filho teu,
Que sobre a terra, entre ateus,
Tem-te como único Deus
Seja por mim e pelos meus
Nessa terra em que vivemos,
Chora-se mais, ri-se menos
Qual será o meu destino,
Depois do que fiz e faço?
Oxalá não o que imagino!
Pois, a cruz que carrego é de aço
Hoje lamento o que passei
Junto da tropa que tanto amei
Tô a colher o que plantei,
Quando um dia pensei que era rei
De repente, por ser errante...
Mas o perdão é mais importante
Sou homem alegre por fora
Mas o meu coração também chora
Sofrimento que levo no peito
Vi o preconceito de perto
Homem errado no lugar certo
Essa vida dá muitas voltas,
Amigos te apunhalam nas costas
Mas tu estás cego e não notas
Porque desprezas tudo o que gostas,
Para correr atrás do que é do outro,
Perdendo a vida num simples sopro.*

Uso da conjunção coordenativa adversativa

*Quiseram lutar, **mas** eu não quis [...]
Uniram-se forças para derrubar-me,*

⁷⁴ É tomado como tropa, militar.

mas esqueceram-se de um pormenor [...]
Não digo que sou o mais querido,
***Mas**, nos Combatentes sou bem-vindo*
Me arrependo por ser errante,
mas o perdão é mais importante
sou homem alegre por fora,
mas o meu coração também chora
Enquanto um sofre a quem comemora
mas cada um tem a sua hora

4.3. «Morte» de Dj Naile e Fortaleza Urbana

A letra da música *Morte*⁷⁵ que nos propomos analisar, apresenta uma dimensão literária de longa tradição com o recurso a um tópico comum que é a personificação da morte. De François Villon, na França medieval, até às mais recentes películas que chegam aos grandes ecrãs, ver a morte é uma forma de a contar e prepararmo-nos para contarmos com ela. Aqui a morte é tida como um ser que pode fazer ou deixar de fazer, tem vida e age. Daí, o pedido de maior longevidade pelo sujeito poético.

Além da personificação de um momento pleno de incertezas que temos como certo, há também o recurso à interrogação que reflete essas dúvidas. Fazem-se várias perguntas à morte, mesmo sabendo-se que não pode responder, mas vale aqui a personificação para dar sentido ao recurso à interrogação. Há também a figura enfática que reflete a angústia na insistência, a anáfora, na primeira estrofe, no terceiro e sexto versos. Na sequência disto, podemos dizer que a letra apresenta um personagem em conflito com a sociedade.

Estamos diante de um texto literário confessional. Neste, a expressão do sujeito declara-se como uma personagem com um modo de vida em conflito. A expressão de sentimentos de tristeza do sujeito poético resulta das vítimas da morte. Além da tristeza, exprime algum temor diante da morte. A primeira estrofe da letra é dominada completamente por esse sentimento de tristeza e medo do eu lírico, fruto do desaparecimento eterno dos seus colegas músicos, que ele enumera: *Action Nigga*,

⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H5-TT0nKEHk>. Acesso, 04/11/17.

Lurdes Van Dunem, Máquina do Inferno, Perereca, Amizade, Pega Leve, Bangão, Mamukueno entre outros. Fala da partida destes colegas para um lugar eterno, sem possibilidades de regresso.

Por o medo da morte lhe parecer algo incessante e que domina o seu espírito e sentindo-se incapaz de impedi-la, ao eu lírico só resta a procura de refúgio no Divino, para que Este proteja os seus companheiros e, no futuro, a si também. Começa por apresentar-se à morte, dando a conhecer as suas responsabilidades familiares e a isso acresce a ideia de responsabilidade paternal. Com isso pede-lhe tempo, para que não o leve mais cedo ou cedo demais.

Um aspeto curioso desta letra é a interpelação que o sujeito enunciador faz a Agostinho Neto, a partir do seu poema *Havemos de Voltar*⁷⁶, onde o eu poético anunciava uma mensagem de esperança, dizendo que havíamos de voltar: «*Às casas, às nossas lavras/às praias, aos nossos campos*». Os questionamentos feitos, resultam de desespero e angústia provocados pelas mortes constantes de seus colegas. É uma solicitação feita ao Agostinho Neto, sobre a realização dos desejos anunciados.

Neto é questionado aqui porque disse que havíamos de voltar às nossas casas; mas, fica claro, referia-se à saída do domínio colonial e não de voltar da morte à vida. O poema de Agostinho Neto faz parte da literatura designada “de combate”, a que almejava liberdade.

Apesar do medo incessante, o desejo de uma vida longa domina-o também, sentimos isto quando traça como meta querer ver o seu companheiro *Naile* a vencer o «Top dos Mais Queridos». No entanto, sabe-se que o Kuduro embora seja a música mais apreciada em Angola, como afirmámos, ainda é alvo de censura constante, pelo que fazer referência ao vencimento do mais prestigiado prémio da música angolana, parece exagerado, pois, o sujeito poético sabe que isto poderá levar muitas décadas, desenvolvendo crenças.

No mesmo âmbito, a esperança e a ideia de vida longa e de sonhos por concretizar são enfatizadas nos versos que se seguem, quase ao final da estrofe. Sabemos que a Seleção

⁷⁶Agostinho Neto, *Havemos de Voltar*. Disponível em http://www.agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=561:desterro Acesso, 13/04/2018.

Nacional de Futebol, até ao tempo da produção desta letra, esteve cerca de uma década fracassada. Pelo que, na altura, poucos pensavam na possibilidade da mesma se fazer presente na Copa do Mundo, mas, vê-se, com uma analepse, o prazer de querer reviver esta realidade. Temos, nesta letra, o Kuduro em pleno: da poesia de Neto ao futebol, da política ao concurso televisivo, tudo é motivo para cantar, exorcizando medos, procurando a vida no seu melhor.

Assim, quanto ao estado de espírito, dir-se-ia que é o de esperança, ligada a rejeição da morte e o agarrar-se ao desejo de longevidade dos seus dias na terra, com uma rima emparelhada que diz «*Rever Angola na Copa do Mundo/Visitar o Museu do Dundo*». A pretensão anunciada neste dístico, todos acreditamos ser alcançável, pois o museu do Dundo é um imóvel acessível. Além disso, o eu lírico conhece a importância do referido museu, sendo um dos mais importantes do país, situado na província da Lunda Norte. Deixa clara a ideia do que é possível para ver uma Angola melhor, urbanizada, onde deseja ver seus filhos nascer e crescer e, conseqüentemente, dar a continuidade de suas gerações, misturando essa ideia com a imprevisibilidade de conhecer e atrasar a hora da morte.

Faz-se também alusão a uma canção de tom que diríamos quase épico – com as distâncias devidas no tempo e no modo como se usa o adjetivo - de *Matias Damásio*,⁷⁷ onde se exaltam os feitos de Angola. Nesta música *Morte*, o sujeito poético repete o mesmo dístico usado por Damásio, onde se almeja ver o pula que não regressou para a Europa, por causa do “gingar” dessa negra angolana.

Conhecendo o valor da vida e não tendo ainda algumas metas alcançadas, nem sonhos realizados, humilha-se religiosamente diante da Morte, assim com maiúscula como nome de personagem em que se transforma, para que esta tenha piedade dele.

Estrofe

*Protege os meus irmãos de «euforia»,
Deus Todo Poderoso, eu te peço.
Morte, eu sou pai de família,
Não me leve agora, eu te peço
Morte, me dá mais um tempo*

⁷⁷ Matias Damásio, *Angola (País Novo)*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pnVyaannSFM> . Acesso, 13/04/18.

*Morte, num me leve e nem me faz ruído.
Morte, eu tenho uma pergunta:
Por que só os melhores vão cedo?
Eu também sou um, tenho medo.
Como está o Perereca?
Morte, por que és ingrata?
Vê o que fizeste com o Action Nigga,
Bangão, e o Kiss Prata?
Como está o Perereca?
A Petrangol não é a mesma.
Diz ao Amizade
Que o Bruno e o Nagrelha estragaram a amizade.
Avisar ao mano Máquina
Que a Viana perdeu toda a graça.
Disseram havemos de voltar...
Ninguém voltou...
Comé, Agostinho Neto?*

Refrão

*Já não basta, morte? Perereca, Amizade!
Já não basta, morte? Puto Kiss, Djei Zi Py!
Já não basta, morte? Máquina, Pega Leve!
Já não basta, morte? Até aonde, morte?*

Estrofe

*Quero ver o Dj Naile a vencer o Top dos Mais Queridos.
Meu filho Hamilton tem três anos,
Eu também pretendo ver os meus netos
Também quero ter uma casa própria
Quero ver uma Angola sem obra
Mas me dá só uma chance, morte
Ainda tenho coisa para fazer
Quero ver a nascer os meus filhotes e
Acompanhar eles a crescer.
Quero ver o pula que ficou
no gingar dessa negra angolana,
Para a Europa nunca mais voltou!
Morte, deixa-me só ver “esta Angola”
que Damásio tanto falou no som».
Tenha piedade, eu te peço
Me faltam fazer coisas
para enriquecer a minha bibliografia
Quero o MPLA e a UNITA juntos de mãos dadas
Ver todas as ruas asfaltadas.*

Refrão (...)

4.4. «Três tipos de Lágrimas» de *Pai Banana*⁷⁸

Esta letra é constituída por um *intro*, (fórmula de abertura), feito de parábolas, três refrãos e duas estrofes longas. Como já dissemos e se tem podido verificar, as estrofes das músicas do Kuduro, geralmente, são longas, sempre com mais de doze versos, e esta não é exceção. Esta letra faz um elenco das evidências pelas quais o homem lagrimeja, pelas quais o homem chora. Assim, a primeira justificação diz que o homem chora de alegria e emoção, a segunda, de dor e terceira de tristeza. A lágrima representa diferentes sentimentos, tais como os acima anunciados e já verificados logo na primeira letra que demos a ler. E, nesta perspectiva, estamos diante de um recurso que parece contradizer a tradicional figura de estilo, a sinédoque, em que se verificaria uma generalização em que a parte (as lágrimas) será tomada por um todo (o sentimento expresso pelas lágrimas). Ora sendo as mesmas lágrimas oriundas de sentimentos diferentes, o texto dá essa volta, explicando, o que não pode ser banalizado e merece leitura distinta.

Por outro lado, e como o kudurista serve-se do Kuduro como meio de expressão de sentimentos, vemo-lo aqui relatando as suas vivências, sejam elas pacíficas, sejam elas conflituosas. É também meio de reivindicação daqueles que veem a sua liberdade e alegria serem roubadas. E é ainda um espaço para a comemoração das vitórias da vida. É neste sentido que o Kuduro está repleto de realismo, mesmo concentrando-se no detalhe das lágrimas. Aliás, esse detalhe reflete todos os pequenos detalhes que parecem ser mencionados no rol de referências ao dia-a-dia ou aos grandes momentos de uma vida que o sujeito poético assume como sua.

Esse listar, mesmo tratando pequenos retratos e situação aparentemente soltos, ficam mais evidentes graças a um paralelismo nos versos, que lançam também mão da anáfora, a figura que predomina na presente letra. É escolhida para repetir as mesmas expressões no início de versos sucessivos, com vista também, a par do conteúdo, a criação de ritmo e tom agradáveis. O paralelismo permite a boa transmissão da informação entre os interlocutores. Para Da Silva Esdras (2009:14) «[...] tal recurso, assim como qualquer procedimento de repetição, “incute” com eficiência na mente do

⁷⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0coHsMttNv8>. Acesso, 07/07/2020.

alocutário, os conteúdos enunciados pelo locutor». Outros autores citados por Da Silva Esdras, como Antunes, debruçam-se sobre o vasto valor expressivo do paralelismo. Leiamos Valença (1998, (*apud* Da Silva Esdras, 2009:12). «o paralelismo é o recurso que tem a função de “veicular informações novas através de determinada estrutura sintática que se repete, fazendo o texto progredir de forma precisa”. Para Antunes (2008), trata-se de um recurso útil para harmonizar os segmentos dos enunciados.

Sabemos que nem nas letras do Kuduro a intenção é fazer divulgação de ciência, mas não deixa de ser interessante olharmos para o que a ciência, sem surpresas, também nos explica as lágrimas como uma reação a emoções contraditórias. E algumas dessas vicissitudes são-nos dadas no decurso da letra. Coincidências entre as artes médicas e as artes da poesia, ou de como a poesia é tão necessária à vida, como a dimensão física está ligada a emocional.⁷⁹

A primeira estrofe é relato de um episódio da vida do sujeito poético. Constrói o seu discurso a partir da sua realidade social que enfrenta com muitas dificuldades. Como todos os outros. Olha a sua realidade social com um prisma negativo, repleto de desigualdades e injustiças. Porém, encontra outra razão para a felicidade. Daí a justificativa da existência de um dos três tipos de lágrimas anunciados.

Por a felicidade ser uma forma inconstante de se sentir, a tristeza toma conta do sujeito poético. Como diz o provérbio português: não há mal que sempre dure, nem bem que nunca acabe. O relato da sua situação de vida compreende os motivos pelos quais o homem chora, a sua situação de vítima apresenta a segunda razão do choro: a dor. É à volta desta dor, que resulta da enfermidade maternal, até a falta de solidariedade, que se prolonga a tristeza vertida em lágrimas. Acrescenta-se, ainda e mais uma vez, a crença da ajuda divina como razão da continuidade da vida de sua mãe. Por outro lado, os erros

⁷⁹ É neste sentido que «O investigador Joseph Stromberg explicou que existem três tipos principais de lágrimas: basais, reflexivas e psíquicas (desencadeadas por emoções). Todas as lágrimas contêm substâncias orgânicas, incluindo óleos, anticorpos e enzimas e são suspensas em água salgada. Diferentes tipos de lágrimas têm moléculas distintas. Lágrimas emocionais têm hormônios à base de proteínas, incluindo o neurotransmissor leucina encefalina, que é um analgésico natural que é liberado quando estamos estressados. Além disso, as lágrimas vistas sob o microscópio podem ter diferentes formas. Assim, mesmo as lágrimas psíquicas com a mesma composição química podem ser muito diferentes. Há a viscosidade, o cenário, a taxa de evaporação e as configurações do microscópio».

da polícia são ainda motivos de tristeza e retoma-se a censura da atitude da polícia que o disparou inocentemente.

E o texto reflete alguma noção sobre o processo penal, porque para ele, devia ser decretada a sua prisão depois da sua sentença de condenação, o que não aconteceu. Os sentimentos expressos, podem ter sido resultantes de incompreensão das medidas de coação adotadas pela polícia, da parte do sujeito poético, pois as mesmas medidas constituem meios processuais penais limitadores da liberdade pessoal, de natureza meramente cautelar, aplicáveis a arguidos sobre os quais recaiam indícios ou fortes indícios da prática de um crime. Então, a sua prisão pode ter sido motivada por esse fator, preventiva (pode ter sido).

A outra razão para crítica do sistema judiciário angolano tem a ver com a falta de nomeação de um defensor oficioso que o defendesse no tribunal. Sendo assim, a falta de patrocínio judiciário constitui denegação da justiça, pois, a denegação é manifesta de muitas formas. Vai desde a falta de celeridade processual, os excessos da prisão preventiva, a pena insuficiente relativamente ao crime cometido, etc. (Muzombo, 2018b).

Assim sendo, a denegação da justiça resulta de:

- recusa de acesso aos tribunais, quer resulte de lei, quer da interpretação da mesma por um órgão judicial; decisão judicial desfavorável devida a defeituosa organização judiciária; decisão judicial desfavorável imputável a falta do juiz (alguns casos de violação de lei, atrasos excessivos, períodos longos de prisão preventiva, negligência) – Enfim, má ou anormal administração da justiça em sentido lato (Catarino, 1999: 185,186).

Para efeitos de sua reparação, o n.º 5 do art.º 174 da Constituição da República de Angola estabelece que não se pode denegar justiça por insuficiência de meios financeiros. Sendo assim, quando os delitos são resolvidos a tempo razoável, evitam-se vários danos. O contrário disto dá sentido às palavras do sujeito poético. Registam-se danos, tanto de nível patrimonial como de fórum extrapatrimonial (moral).

Com os danos decorrentes da atividade judiciária, nasceu a solidão, a ausência de amor e o desemprego. E este é mais um elemento que nos dá o Kuduro como um lugar de cruzamentos de linguagens que vão muito para além do discurso com calão, como muitos poderão ainda querer ler.

O desespero é também dito por outras palavras, noutra lugar do texto: «o tempo nunca estava a passar». É o anúncio de viver como um relógio parado. Normalmente, nas situações desagradáveis, o tempo cronológico tende a ser maior, isto segundo a conceção da nossa mente, que, de alguma maneira culmina no tempo psicológico, neste caso, pensando na liberdade retirada.

A questão do tempo se concretiza ainda na primeira estrofe, neste caso, o tempo psicológico. Toma-se a referência ao passado. Neste, há junção de sensações que resultam de eventos agradáveis como desagradáveis. São as analepses referentes ao nascimento dos seus filhos (agradáveis), ou a doença da mãe, ter sido vítima de um tiro e a prisão que cumpriu (desagradáveis). Quanto ao espaço físico, as menções recaem no município de Viana e na prisão. Não se nos dá o nome da cadeia em que a terá cumprido.

Porém, depois disto, assistimos aos pesadelos do sujeito poético, levados à tona por ele mesmo, desvendando-os para que o mundo os possa saber. Para evitar esses males, ajoelha-se, pois é sinal de respeito e humildade ao Divino. O elemento Céu surge, mais uma vez, como detentor do poder de proteção, o lugar divino, a casa de Deus, ou a representação do próprio Deus.

Deixa também a ideia de que a vida tem de ser aproveitada, pois a morte é imprevisível. Por outro lado, na mesma estrofe, faz-se referência ao poder divino por ser o arquiteto deste mundo e nele estar a resposta ao segredo da continuidade da sua vida.

Finalmente, enfatiza-se sobre os três tipos de lágrimas que existem, os quais ditam as circunstâncias pelas quais o homem chora. Essas circunstâncias podem ser positivas ou negativas. Assim, chora-se quando se alcançam objetivos, quando desabam casamentos, quando não se consegue sustento para a família, quando aparecem biscates, etc.

Refrão

Se o homem chora é porque a vida é dura,

por isso, choramos 3 tipos de lágrimas

1º é de alegria, junto com a emoção,

2º é da dor, 3º é da tristeza (2X)

Lalala, lalala,

Estrofe

*Estou preparado para a liberdade,
eu canto com sinceridade,
tudo o que eu falo é uma verdade,
eu sou estátua da liberdade,
amor dignidade,
controla a minha capacidade,
chorei de muita alegria
quando Carlinho e Amada nasceram,
chorei de muita emoção a seguir,
o Silvio para o mundo,
alegria mais linda do mundo;
chorei de dor e tristeza
quando a tia Augusta apanhou AVC,
ninguém veio lhe socorrer,
como Jeová é grande,
ela tá viver,
chorei de dor e tristeza
quando apanhei tiro inocente;
todo mundo Barack morreu,
compraram fato para o meu funeral.
Quando a DNIC me prendeu,
woh!
Ele não morreu,
ao mesmo tempo estava preso,
primeiro prendido,
depois julgado, em vez de julgado,
depois prendido.
Não tive apoio dos advogados,
mas sendo um artista mwangolê,
aquilo estava a me doer,
olho de lado não vejo o meu pai,
olho de lado não vejo a minha mãe,
muito trancado, não vejo amor,
concentro na tv, shows a me passar,
cadeia estava a me pesar,
assim, comecei a chorar,
depois comecei a orar,
porque,
o tempo nunca estava a passar,
cadeia é próximo para a família,*

*é distante para o prisioneiro;
a família sente distante,
mas o prisioneiro sente perto,
quem ama, não depende a distância,
não depende a circunstância,
quem tem vida tem importância,
tudo só depende da esperança,
após a tempestade, é abonação.*

Refrão (...)

Estrofe

*A mãe deu à luz e o filho nasceu,
olha só o que aconteceu,
às vezes eu sonho que eu morri,
às vezes eu sonho minha mãe morreu,
às vezes eu sonho meu filho morreu,
às vezes sonho minha dama já morreu,
quando acordo, não aconteceu,
dobro o joelho,
olho pro o céu,
olho para a família estão todos certo;
estou na via por direito,
por isso me acham de suspeito,
vossa praga não me atua,
porque também sou filho das rua,
respeito que desenhou o mundo,
por isso a minha vida continua,
vive a vida da tua maneira
porque a morte já está garantida,
quem confirma é a minha brigada
Nessa vida só há: 3 tipos de lágrimas,
nessa vida só existe: 3 tipos de lágrimas,
quando teu parente tá doente,
quando morre teu ente querido,
quando te chutam da empresa,
enquanto tens família para cuidar,
quando o teu biolo deu certo,
quando te aparece uma casola,
che!
Ali quem não chora! ?
Quando ganha um Top musical,
quando te falam és melhor de Angola,
quando se destrói um casamento,
quando a saudade bate forte,
quando a vida tá cujar bué,
depois se deparas com a morte,
Eh!*

Ali quem não chora?! Anda...

Ao jeito africano, na expressão de sentimentos e ideias, recorre-se frequentemente ao uso de parábolas ou provérbios, que constituem o píncaro da sabedoria deste povo. Para Santos (2019), a importância que se dá à oralidade, nas sociedades africanas de tradição oral, é o reconhecimento da fala como modo de preservar a sabedoria ancestral e não apenas como um instrumento de comunicação.

O sujeito poético nesta letra, depois de num ritmo quase alucinante ter elencado episódio após episódio, numa espécie de vórtice em que a vida se consome como num “vale de lágrimas”, e para nos aproximar enquanto leitores dos sentimentos do sujeito de enunciação, para enfatizar que todos temos um destino inevitável, na sua fórmula de encerramento, socorre-se de frases lapidares que servem muitos e não um só.

A cultura do uso de parábolas ou provérbios, ou outros textos da oratura, antes entendidas como ruralidade, conquistam o espaço urbano, fruto de conhecimento implícito ou da sua frequente utilização na contemporaneidade em discursos académicos e políticos. Assim, por o Kuduro contemplar uma variedade de textos, inclui também os da oratura. Ditos nas fórmulas de abertura ou de encerramento das músicas.

«O passado é para ser lembrado; o presente é para ser vivido; o futuro já está garantido».

4.5. «Banheira» do *Elenco da Paz*

A letra «Banheira»⁸⁰ surge numa perspectiva de renúncia do comportamento dos policiais e fiscais que controlam a venda ambulante, agentes que, muitas vezes, em vez de fiscalizar tal atividade, apreendem e desviam os negócios das “zungueiras”⁸¹ para fins próprios. A letra constrói-se também em diálogo intertextual com a de *Poca Py*, «*Operação Resgate*», já mencionada no II capítulo. Os elementos intertextuais são: a

⁸⁰ Elenco da Paz, *Banheira*, <https://www.youtube.com/watch?v=-uDyCYy1IcU>. Acesso, 19/06/2019

⁸¹ Zungueira é a mulher vendedora ambulante. Anda pelas ruas apelando, com a sua voz, os produtos que comercializa em sua banheira.

reivindicação pelas mesmas autoridades «*Devolve a minha banheira de manga/Senhor polícia, por favor/ devolve o meu negócio/senhor fiscal, por favor/não me tira mais o pão*» (música *Operação Resgate*); a lamentação acompanhada da petição pela devolução da banheira, que é o instrumento de trabalho. «*Levaste a minha banheira/me devolve a minha banheira/porque vivo da banheira*» (música *Banheira*).

O tratamento degradante a que as zungueiras são sujeitas preocupa a outra parte da sociedade, e os kuduristas, como parte desta, agem comonarradores, nas letras, dos acontecimentos. A maneira como os agentes fiscalizadores reprimem a venda, quando as vendedoras reivindicam, é o uso da força, usando porretes ou mesmo matando à tiro. Na presente letra, encontramos primeiramente uma recomendação: a chamada de atenção a todos os países dos PALOP a respeitarem a “*mama zungueira*”. O motivo da chamada de atenção somente aos PALOP deve-se ao facto de todos usarmos a mesma língua, porque se não fosse pela língua, a mensagem abrangeria a maioria dos países de África, já que a venda feita na *zunga* (ambulante) é um fenómeno corrente.

Além do estabelecimento da ligação entre o título da composição e o seu conteúdo estrófico, a letra assinala o ritmo fornecido pelas rimas, no refrão e nas estrofes. No refrão se pode notar a anáfora «*Minha banheira tinha tudo/Minha banheira é da zungueira*» como o uso da metonímia (a banheira é a vida no sentido de sobrevivência) em «*Porque eu vivo da banheira oh! oh! oh!*». Já a última interjeição vai implicar o desespero e descorçoamento, que só se pode perceber, de facto, quando assistimos à performance da música e passa despercebida na transcrição.

Refrão

*Levaste a minha banheira
Me devolve a minha banheira
Minha banheira tinha tudo
Minha banheira é da zungueira
Me devolve a minha banheira
Eu preciso da banheira
Porque eu vivo da banheira oh! oh! oh!*

Estrofe

*Mulher zungueira é mulher de batalha,
Mulher que faz tudo para ter um pouco.
Mesmo com pouco ela luta
Está em cima em baixo com o seu negócio*

*Eu não sei o que seria
se não fosse o vosso grito na cidade
nestas ruas e periferias.
[...] Se soubesses o quanto é importante
esta banheira na minha vida,
não tocarias,
não mexerias e
não levarias.*

Refrão (...)

Estrofe

*Tenho acompanhado as vossas batalhas,
mamãs vendedoras ambulantes,
zungueira é o nome que têm,
como símbolo proliferante.
O sobe desce nunca para.
Tudo pelo pão de cada dia.
No fim há benefício pela força e energia.
Eu reconheço o vosso esforço,
vosso foco e a vossa meta.
Todos os dias nesse troço
atrás do troco,
mulher completa.
Aqui vai o meu voto para vocês.
Beijinho a todas mães zungueiras.
O salo vale nota 10.
És uma mulher guerrilheira,
batalhadora e sofredora.
Simbora⁸² começa a batalha,
nós, os filhos choram toda a hora,
carregados pelas costas.
Quando chega 18 horas,
lá em casa não falta jantar.
Obrigado, minha mama.
Zungueira, mulher batalhadora,
batalha todos os dias, ela não depende de hora.
Na via, de dia e de tarde,
ela não para
ela trabalha
para sustentar os seus filhos.*

Refrão (...)

Estrofe

*Acordo de manhã, pronto para a zunga,
com muita força de trabalho.*

⁸²Equivale a “Vamos embora!” ou “Comecemos!”

*Caminhando na praça do Dunga.
É muita moral e alegria,
procurando o pão de cada dia.
Quem não ajuda, não atrapalha,
unidos a gente trabalha.
Vou zungar feijão [...] para sustentar a minha família.
Que linda filha!
Esta banheira tinha quitutes, mengueleka, mandioca.
Não vou esquecer a nossa kizaka,
entretanto, portanto,
ela é batalhadora porque ela sente a luz da vitória.
Ai we! enga na Nzambe niloloke [...]
Assim foi o meu conselho transmitido para toda a nação.
Ai! ai! muxima wame. Mulher batalhadora!
O dia está no fim, na cidade vou andando!
Meu negócio multiplicando-se cada vez mais.
Eu ando de baixo para cima,
não importa qual é o meu clima
e também era sofredora,
mulher decente e trabalhadora.
Mama, mama, com bebé nas costas.
Vamos embora.*

A *zunga* é uma atividade que exige sacrifícios. A suburbanização torna a zungueira um agente importante, facilitadora da vida dos povos que vivem em zonas recônditas, sem mercados próximos, como também ajuda as pessoas com poucos recursos para comprar bens nos supermercados. Neste sentido, é o reconhecimento do papel da zungueira que aqui se anuncia, que a sua ausência causaria saudade, principalmente das suas gritarias ao passar de bairro em bairro e de zona em zona.

Por outro lado, ao dizer que «Eu não sei o que seria /se não fosse o vosso grito na cidade», mostra a tristeza e o abandono que esta voz deixaria caso se calasse. Ou seja, suas vozes e cantares estão gravadas na memória do povo, ativada e potenciada quando usam canções e sátiras que dão a conhecer o tipo de negócio que trazem nas suas banheiras. Assim sendo, as canções⁸³ destas mulheres também são conhecidas pelo povo e são uma homenagem.

⁸³Zungueira a vender peixe. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NqbePzKOPz8>. Acesso, 15/07/2020.

Apesar dos agentes fiscalizadores se encontrem a prestar seu serviço, são vistos como insensíveis, por apreenderem os negócios, a fonte de receita da zungueira. Muita gente se compadece com as dificuldades atravessadas pelas zungueiras, “o *símboloproliferante*”, expressão que se torna seu epíteto e que denota também a quantidade de mulheres que o fazem, competindo até entre si, num esforço que merece reconhecimento tornando-se um símbolo. Reconhece-se seu esforço porque a sua meta é conhecida – sustentar as suas famílias. É um trabalho difícil, porque é preciso passar por subidas e descidas. Os filhos levados às costas enquanto decorre a atividade comercial ambulante são também vítimas e objetos desse sofrimento. Enaltece-se a figura desta mulher e por isso se atribui “nota dez”, a nota máxima numa escala académica ou escolar, ao seu trabalho. Como se, de facto, todos devêssemos aprender com elas.

4.6. «Madrasta» da *Turma Tommy*

A letra⁸⁴ apresenta um diálogo entre três intervenientes, pai, filho e madrasta. Nesta cena, o pai é identificado simplesmente como pai. Não tem nome próprio como as outras duas personagens, identificáveis como filho (Minguito) e madrasta (Maria Luísa). Assim, na transcrição, para facilitar o entendimento do conflito, vamos usar o travessão para indicar as falas de cada interlocutor. A letra faz recurso a forma dialogante e dá um tom dramático ao texto. Textos como estes, fazem-nos pensar numa relação entre o Kuduro com as outras artes, embora essa relação careça de fontes documentais que a descrevam (Wilper, 2011).

Vale referir igualmente alguns recursos expressivos identificados, em particular esta catacrese associada à repetição de expressões que jogam com as noções de lugar e de distância, desejada ou provocada por outrem: «Não posso lhe mandar no espaço⁸⁵/no meu coração ela tem espaço/tia maria Luísa quer te partir». ⁸⁶

⁸⁴Turma Tommy, *Madrasta*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xtjCiV5V_Q4. Acesso, 20/05/2020.

⁸⁵*Mandar para o espaço* é separar-se ou divorciar-se do parceiro (a).

⁸⁶*Partir* é extorquir do parceiro (a).

Quanto ao motivo deste enredo de tensão emocional e contornos de paixão, ele nasce do desentendimento entre a madrasta e o enteado, facto que ocorre sempre que o pai do menino se ausenta de casa. A madrasta, Maria Luísa, intervém na segunda estrofe. Na primeira estrofe só há diálogo entre pai e filho. Apesar disso, o filho nota que a madrasta terá outra relação amorosa além da de seu pai, e por isso resolve explicar tudo ao pai. Mas a explicação surge somente depois de a madrasta não ter cumprido com o dever de alimentar o enteado. A violência acontece por privação da alimentação. O enteado tendo visto isto tudo, resolveu conversar com o seu pai, narrando tudo o que se passava entre ele e sua madrasta.

Depois de o filho ter contado tudo ao pai, este mostra-se indignado com o comportamento da esposa. No entanto, o que o filho acrescentou sobre uma possível relação extraconjugal de Maria Luísa e de que o pai não era amado pela madrasta, numa explicação que o filho diz ter como fonte a própria madrasta, o argumento é risível e, como tal pouco credível: seu marido tem barriga grande e, por isso, não a merece. A explicação do filho é impugnada. O pai duvida e replica que o filho apenas queria vê-lo sem sua esposa e deixa claro diante dele que ama sua esposa. Esta réplica do pai permite, então, que o filho forneça mais alguns detalhes sobre o namorado da madrasta, dando a sua caracterização física e as atividades desportivas que pratica. Acima disso, o filho acautela o pai a não resolver o assunto lutando fisicamente, porque perderia. Diante deste panorama, o pai compreende que a esposa não o ama e que está com ele por outro motivo: a grana, ou seja, o dinheiro.

Depois disto, num encaixe, aparece a voz da mulher, Maria Luisa, que contesta a acusação do marido. Ela afirma que desde que recebeu o anel, continua fiel. Infelizmente, a contestação de Maria Luísa não terá tido efeitos, porque a contenda terá gerado a separação, de que ficamos conhecedores no final da segunda estrofe.

Já na terceira estrofe, Minguito parabeniza o pai por ter conseguido separar-se de Maria Luísa, embora o pai mostre não ter tido ainda a certeza na sua decisão de separação. Com toda a ousadia, o filho sugere que o pai fosse à conquista de outra mulher bem identificada: a cota Helena. Diante desta sugestão, o pai se mostra descontente, não entendendo o porquê de o filho insistir em arranjar-lhe uma mulher. Vale-nos reafirmar

que o Kuduro muitas vezes surge como retrato da vida em sociedade, descrevendo comportamentos do seu tempo, mas também estes dramas familiares que, mesmo íntimos são o quotidiano dos seres humanos.

A questão dos maltratos a enteados é frequente na nossa sociedade angolana. Talvez estejam a contribuir para isso duas situações: uma cultural, a poligamia e o que com ela permite aos filhos preferirem viver ou passar algum tempo na outra casa do pai, convivendo com os meios-irmãos, o que nem sempre corre bem; outra razão, tem a ver com a guerra civil que assolou o país. Esta trouxe separação de famílias, umas de um lado e outras do outro, e em zonas de difícil acesso. Sendo assim, essa desestruturação permitiu o surgimento de outros lares. Desta forma, se a relação dos pais termina por qualquer razão, se um dos progenitores vier a arranjar outra relação, quererá estar, na nova relação, com os seus filhos desta e com os da relação passada, o que implica, para os filhos, a aquisição de madrasta ou padrasto. Daí os males como os nessa letra relatados.

Refrão

*- Papa,
- filho,
- papa wé!
- Filho!
minha madrasta
está te apanhar pata,
fica calmo,
mesmo assim lhe amo.
- Papa,
- filho,
- papa wé!
- Filho!
minha madrasta
está te apanhar pata,
Deixa disso
Não se mete nisso*

Estrofe

*Tia Maria Luísa nunca te amou,
ela disse isso na minha cara.
Ela disse papa é gordo
e ela é estreita.
Disse papa não lhe enfeita.
Se for luta, nem pense!*

*é um cota caenche,
ele treina judo e karaté
na rua dele ninguém lhe bate.
- Papa, papa, agiste bem.
Quero lhe dar os meus parabéns.
- Cala boca, você gostou,
mas eu não gostei,
porque no final desta rotina,
eu é quem vou ficar sem garina.*

Refrão (...)

Estrofe

*- Papa, dê-me só 2 minutos,
quero falar contigo um bocado.
- Ó, menino, de que se trata.
- Papa, papa,
minha madrasta não está a me olhar como filho.
Ontem ainda me chamou de aquilo.
Trabalho que faz sou eu,
mas às vezes não me dá pitéu.
- Mas a Maria Luísa fez isso?
ela esqueceu que és meu filho,
se bem que eu nunca te toquei,
mas ela está passar dos limites,
ta confundir amor e respeito.
- Papa, e não é só...
tia Maria Luísa nunca te amou,
ela disse isso na minha cara.
Ela disse papa é gordo
e ela é estreita.
Disse papa não lhe enfeita.
- Minguito, pára, pára,
já não vou conseguir ir bumbar,
tira um termômetro e me mete
eu acho que apanhei febre.
- Papa, papa, não apanha febre,
manda pro espaço tia maria Luísa.
- Não posso lhe mandar no espaço,
no meu coração ela tem espaço.
- Papa, não se deixe enganar
tia maria Luísa quer te partir
ontem ainda estava com outro moço,
falou no outro, ainda não manteu
a minha madrasta não te ama
só quer saber da tua grana.
- você viste o corpo do moço,
era magro ou era grosso?*

- Se for luta, nem pense!
é um cota caenche,
ele treina judo e karaté
na rua dele ninguém lhe bate.
- Sinceramente estou de boca,
Maria Luísa está a se pôr com putos
que eu vi a crescer,
vamos compartilhar mesma mboa?
Confiança!
assim não quero,
prefiro morrer solteiro.

Refrão (...)

Estrofe

- Coração, coração,
está vir me fazer amor
- Não, não, sai daqui,
já não confio mais em ti.
O que pedes, um gajo entrega,
quando vou bumbar, você escorrega.
- Meu marido, que tom é esse?
- Você muito bem me conheces
desde que me deste o anel
eu desde sempre fui fiel.
- tá calada, Maria Luísa!
antes que um gajo não te pisa,
você só me ama de um coro,
percebi isso desde o namoro,
não é a mim que você ama,
você ama a minha grana.
- você só deves estar maluco,
sinceramente.
Não esperava isso,
quem te pôs isso na cabeça?
- O que me falou não interessa
e assume, eu conheço bem o teu cheiro,
esse que usas não é teu perfume.
- Meu marido você pirou,
desde sempre me chamas querida.
És o homem da minha vida,
Minguito é muito fofoqueiro.
Foi ele quem te disse essas coisas.
- Não mete o menino nisso
e eu estou a ser muito bem claro,
nunca mais pisa nessa casa.
Pega nas tuas bicuatas e baza.

Refrão (...)

Estrofe

- *Papa, papa, agiste bem.*
Quero lhe dar os meus parabéns.
- *Cala boca, você gostou,*
mas eu não gostei,
porque no final desta rotina,
eu é quem vou ficar sem garina.
- *Ó, meu velho, garina e bwé,*
na rua tem, arreou, arreou.
Por ex: naquela cota, papa é macho.
- *Na rua só tem quantidade,*
teu velho gosta de qualidade,
essa dama tipo palanca,
teu velho gosta dama com anca.
- *Papa, isso não é problema,*
porque não agarra a cota Helena?
- *Isso é bastante confiança.*
Onde é que você já viu isso?
Filho a dar mulher no próprio pai?
- *Papa me mete muito em baixo,*
não posso te fazer os baixo?

Deste modo, muitas das letras selecionadas para esta parte vêm confirmar a ideia de que o Kuduro pode despertar a consciência social do povo, isto é, ao apresentar conteúdos que despertem o povo sobre sua atitude, sobre como o estado governa; mas também a consciência individual, na sugestão de como se deve agir a determinadas situações, etc. É, na verdade, uma forma de demonstrar uma visão diferente e de despertar a população, através de públicos enormes, para novas formas de confrontar a realidade.

E a música, é elemento incontornável na sua capacidade de melhor promover e mover o ouvinte para determinada atitude. É neste âmbito que defendemos que o Kuduro é capaz de levar/relembrar os ouvintes sobre alguma ocorrência social.

Não é descartável uma outra ideia que acrescentaríamos: a de que a sua influência vai além do prazer e da exaltação para as emoções do bem. Na verdade, ela serve também de meio persuasivo, de divulgação e incentivo a intervenção social e incentivo para o bem, quanto para o mal. Se o prazer se liga ao lado estético e lúdico de uma peça de

arte, o ético e o político podem transformá-la para uma dimensão muito mais interessante do que a simples decoração ou lazer.

4.7. «Acidente» de *Rei Panda*

Esta letra⁸⁷ é composta por três refrãos, alternados com as três estrofes, sendo que a primeira estrofe é composta por trinta e um versos, a segunda é composta por vinte e seis versos e a terceira por vinte e sete versos, todos rimados. Há também dois momentos de diálogo em que são intervenientes o passageiro e o motorista, pelo que na transcrição, quando cada um dos interlocutores toma a palavra, usamos o travessão. Os dois personagens conversam e se admiram sobre como os acidentes têm sido drásticos.

A letra, pela sua dimensão tão denotativa, não tem muitas figuras de estilo, decorre de uma conversa quase banal. Só no refrão, e também decorrente da normal condição de canção, encontramos o recurso à anáfora. Mais um tema do quotidiano da cidade, mais uma reflexão que puxa por quem a ouve para refletir também.

A letra começa com conselhos aos automobilistas – para não competirem na via; que tenham calma, porque levam muita gente, muitas vidas, com eles. Refere-se, neste caso, aos taxistas, aos candongueiros. O conselho surge porque é do conhecimento geral qual é o quotidiano destes: porque têm a estrada como o espaço para competição, o que muitas vezes descamba e dá origem a acidentes fatais. O espaço físico, que se transforma em espaço social de comportamentos vários e menos bons, é o retrato fiel do percurso dos taxistas e passageiros na cidade de Luanda, onde se forma um ambiente sufocante, também por causa do calor e dos engarrafamentos.

A letra traz também uma descrição quase detalhada dos comportamentos dos taxistas, que irá narrando ao longo da mesma, em cada estrofe e no refrão. Destes, criticam-se os comportamentos como falar ao telefone, tornando difícil a distribuição da atenção, o uso do álcool, a pressa, a própria inexperiência de condutores, que entram em sentido contrário, andam mal, porque imitam o *Rambo*. Uns não seguem as regras de condução, outros estão em constante desatenção aos sinais de trânsito, muitos conduzem sem

⁸⁷Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WGIIVynpZEY>. Acesso, 26/04/2020.

documentação pessoal ou falta-lhes o capacete quando conduzem motorizadas. Nos táxis coletivos há excesso de lotação, falta de uso do cinto de segurança e, em todos os que desrespeitam tudo, é comum a falta de dar prioridade aos piões. Assim, aconselha-se com o decalque de um slogan conhecido, também em Portugal, quando num dos versos se diz: «*Se quiser conduzir, não beba, e se beberes, não conduza. Seja diferente e exemplar. Sabes que o país te precisa*».

A música refere ainda aos espaços que lideram o *ranking* dos acidentes na cidade de Luanda, visto que este retrato se cinge a esta cidade. Estas vias são: De Cacuaco à via do Bengo e Estrada de Catete – Viana. E aponta-se o dedo ao Estado, que permite que haja estradas esburacadas, mas exige que os automobilistas paguem taxa de circulação, o que parece uma medida desproporcional. Os peões também não ficam fora da crítica, por desprezarem as pedonais, preferindo passar na estrada, o que tem sido tantas vezes causa dos acidentes.

Estrofe

*Automobilista ou motociclista
Há condutores na via
que não respeitam os sinais e as pistas.
Por exemplo em terra batida, apertada
e esburacada,
com excesso de velocidade,
é vítima, são vidas perdidas.
Pretendem falar ao telefone,
Ao mesmo tempo a conduzir
Distraem-se na condução,
Resultado é só destruir.
De Cacuaco à via do Bengo,
Perde vida de muita gente
Estrada de Catete – Viana,
Lidera o título dos acidentes
Motoristas embriagados,
Passageiros complicados,
Mesmo no volante tem pressa,
Mas, só que a via está engarrafada.
Os chineses construíram as pontes
Para uma circulação sem risco,
Muitos não querem saber delas
Tipo um leitor que rejeita disco*

*Provoca vários acidentes,
Azar para o automobilista,
Mais um peso de consciência
Ou mais uma prisão que conquista
Pressa na via é um atraso
Que pode nos levar para o caixão,
Por um obstáculo melindroso
Ou mesmo por emoção.*

1º Momento de diálogo

Passageiro:

- reduz lá a velocidade

Motorista:

- tá bem controlado, wei.

Passageiro:

- anda bem.

Motorista:

- eu sei o que estou a fazer.

Passageiro:

- reduz lá a velocidade, comé então?!

Refrão

Acidente... até aqui?

Acidente ... ai! meu Deus!

Acidente... veja só!

Acidente... olha atrás!

Acidente... Ali enfrente!

Acidente...eh! Eh!

Acidente... não tó conseguir ver!

Acidente... hi! Meus Deus!

Acidente... olha aqui!

Estrofe

*Bebem no carro ou na mota,
Deitam lata ou garrafa na estrada,
Andam em grupo ou armado,
Quem falar vai levar chapada.
Com mota nunca se brinca
E com carro nunca se brinca.
[...]*

*Se quiser conduzir, não beba
E se beberes, não conduza!
Seja diferente e exemplar,
sabes que o país te precisa.
Engarrafamento em Luanda,
Até apetece voar.
Cotas aqui querem saldo
Isso é que faz desrespeitar.*

*Nem todas as vias têm ponte
Para a circulação de pião.
Acidente na madrugada
Por falta de iluminação
Condutores pedem falida
E não respeitam o ganha-pão do boss
[...]
Condutores inexperientes
É que entram em sentido contrário
Andam mal, imitam o Rambo
Perdem os travões, cria acidente,
Depois da morte, acusam o diabo.*

2º Momento de diálogo

- Mas como é que aquele carro... a faixa é essa nem?! Só saiu mesmo dali, não escapou naquela, veio cair mesmo nessa daqui?
- É mesmo obra do diabo. É obra satânica.
- É mesmo diabo, é o álcool ou o excesso de velocidade.

Refrão: (...)

Estrofe

*Sinalização são sentidos,
Nem todos tão atribuídos
Uns conhecem, seguem a regra,
Mas outros andam despercebidos,
Andam na estrada sem livrete,
Usam mota sem capacete
Desencartados até sem bilhete
Já não conduzam em condições
Mas gostam de mostrar que são bons,
Já tem excesso de lotações,
Não usam cinto de segurança
E nem dão prioridade aos piões,
Na via, é controlo e calma,
Estás a levar vida inocente
Para não irem cedo para o Camama
As estradas provinciais tão boas,
A viagem tá no limão,
Excesso de velocidade
E o álcool,
Tá causar destruição,
Uns pagam taxa de circulação,
Mas a estrada é esburacada
Interpelam desencartados,
Se não tiver saldo,
pode ir para a esquadra.*

Refrão: (...)

Escolhemos esta letra de «*Acidente*», precisamente por concentrar nela uma série de questões de civismo, de cidadania, de política. A canção com uma agenda de intervenção que é também um exemplo do Kuduro como documento social, não apenas no diagnóstico, mas no apelo à ação. Tal como em muitos *spots* publicitários, cujas composições ritmadas e rimadas ficam no ouvido dos que até inadvertidamente as ouvem nos meios de comunicação social, uma canção como esta parece-nos poder contribuir para uma importante consciencialização do público. Se sabemos que o objetivo de quem as ouve e trauteia, de quem dança ao ouvi-las, é na esmagadora das vezes por uma questão de lazer e entretenimento, não podemos acusar o Kuduro de não fazer também o seu papel de intervenção junto desses públicos.

4.8. «Vamos Aonde?» de Bruno M

A presente letra⁸⁸ é extensa e apresenta vários assuntos. Na sua transcrição acrescentamos vírgulas no refrão, mas deixamos a disposição dos versos e das estrofes como estão disponíveis no Youtube. De forma geral, a letra mantém unidade com o título, apesar de haver, nalgumas vezes, assuntos que se afastem deste. Começa com um questionamento «*Vamos Aonde?*», em que, de novo como noutras letras que já vimos, se apresenta a indefinição do futuro, fruto de comportamentos inadequados de alguma parte da sociedade. Sendo assim, para além do diagnóstico seguem as dicas para que, quem quer construir a sociedade, deva primar por atitudes corretas. E o kudurista assume-se como uma voz que traz informação, a que devem prestar atenção.

Na primeira estrofe, a partir do sétimo verso, dá-se um recuo no tempo até à evocação da Independência de Angola, pois o alcance deste exemplo que é sempre um motivo para a comemoração, sonho dos angolanos em relação à sua Pátria-Mãe, é também um apelo subentendido à responsabilidade. Não se deixou de referir que essa conquista foi possível graças ao espírito de harmonia e que será também desta forma, com que

⁸⁸Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r3jmMWMifwA>. Acesso, 26/04/2020.

Angola se tornava soberana, que se deverá ir definindo o seu futuro. E nestes passos, a letra se tornou no meio para reviver esta espécie de epopeia exemplar.

Ainda nesta primeira estrofe, segue-se o anúncio dos conselhos recebidos da mãe do sujeito poético. Sugere-se a escolha das amizades, para não se deixar enganar com facilidade, porque embora uns pareçam bons, podem ser maus na realidade, por isso refere que se deve «ficar atento aos lobos com cara de ovelha», o símbolo utilizado para descrever hipócritas. Considera ainda as aparências como um jogo e, neste sentido, alerta-se para o facto de que, com a falta de leitura das atitudes dos outros, se poder ser conduzido ao engano. Do conjunto, Angola, para o particular, o jovem que escuta o conselho da mãe, este é um percurso que a letra faz com uma intenção quase óbvia. Por se viver numa sociedade tão desigual, onde uns conseguem riquezas de forma ilícita; numa sociedade cercada de delinquência e pobreza, exortam-se as virtudes, capazes de conduzir à construção de uma sociedade equilibrada.

Mas esta letra não se alheia do lado prático e real da vida e, como muitos duvidam e se questionam, põem-se também em questão as virtudes como a humildade, os atos do bem, considerando-os elementos que podem obstaculizar a consecução dos objetivos na vida. Sendo assim, o não alcance dos objetivos, transforma-se em derrota. É verdade que há aqui a indefinição do contexto da derrota, pois, se se considera que vencer é apenas a aquisição de um bem material, será certo que numa sociedade desigual, os que resistem a fazer o bem, continuarão com menos bens materiais em relação àqueles que os adquirem de forma ilícita. Mas, se vencer remeter também para a paz de espírito, para o bom exemplo, com certeza, há vencedores e com humildade.

Nos primeiros versos da segunda estrofe, há uma outra analepse face ao contexto atual que a letra concretiza, e que leva ao saudosismo dos ambientes da sociedade do tempo da geração da mãe do sujeito poético, não o colando ao colonialismo, mas a outras condições. Nesse sentido, se tem e dá-se a noção do tempo passado. Infelizmente, alguns rituais e costumes da cidade só são lembrados por quem os viveu, visto que vão ficando como elementos de uma vida que não acompanha a globalização. O seguimento de certas tradições é compreendido, por alguns, como ruralidade e atraso. Porém a preservação de das mesmas tradições serve a manutenção das culturas.

Quanto a isto, surge a necessidade de ressurreição do civismo, elemento que se foi embora, principalmente nos centros urbanos. Quando falamos em civismo, neste sentido, preferimos cingir-nos a forma pela qual, por exemplo, o menor tratava o mais velho, até em pequenos detalhes que parecem sem importância e até ridículos ao público do Kuduro: o mais velho era tratado por *mano*; o menor nunca punha as mãos no bolso ou usava chapéu quando conversasse com o mais velho, da família ou não. O que a letra devolve a esses costumes que já se perderam é também uma denúncia de uma certa crise de identidade, onde todos parecem da mesma idade. É sobre a ausência destes costumes, que na sociedade atual poderiam continuar a ser considerados civismo, que o sujeito poético considera um abismo do qual é necessário sair, embora pareça haver pouca vontade de sair dele.

Na sequência da segunda estrofe, observa-se o desenrolar deste filme que é a vida, embora desta vez se preste atenção apenas ao lado negativo dos seres humanos, mais até do que cidadãos, considerando-se que, aos olhos dos seus semelhantes, preferem transmitir a fúria e que há ausência de amor entre todos, ausência de uma fraternidade antes apregoada. Essa é feita através do uso, de novo metonímico, a partir de partes de uma caracterização física que se alia à psicológica: «olho para os meus semelhantes/seus olhos transmitem fúria» mas «sedentos de amor», num uso paradoxal em que recorre a uma construção semântica de sentidos e com sentimentos que, aparentemente, não se podem conciliar. E ainda se acrescentam referências à vaidade e à luxúria, pecados capitais entendidos por todos.

São também apontados os que possuem *bwede kumbu*,⁸⁹ mas com pouca educação. Essa é considerada a pior combinação num ser humano, porque mais do que muito dinheiro, a boa educação é importante.

Ainda na segunda estrofe, a falta de união entre os homens também é objeto de referência na letra. O autor num dos versos usa a comparação, pedindo que se preste atenção às formigas, tão pequenas, mas também tão unidas. O assunto das formigas é trazido aqui por serem seres tão pequeníssimos, mas fazem trabalho conjunto e para o

⁸⁹Muitos recursos financeiros.

bem de todos. Porém, os seres humanos, ditos dotados de razão, são mais egoístas e estão mais afastados.

Nesta parte, a luta pelo pódio é tida como o substituto do amor entre os homens. Mas, fora da substituição do amor pela luta pelo pódio, esta disputa nunca seria algo que podia ser mal vista, pois, quem tem metas, luta para alcançá-las, e os indivíduos devem esforçar-se para a sua alta qualificação. Porém, torna-se errado quando o alcance das metas ocupa o primeiro lugar de entre as prioridades dos humanos. No final da segunda estrofe, o desenrolar da vida é comparado às peripécias de uma telenovela, uma comparação que parece apelar a que mais de entre o seu público possam entender a mensagem.

O primeiro verso da terceira estrofe explica a necessidade das leis como forma de os seres humanos viverem em sociedade. Assim, a necessidade de sua elaboração deveu-se, desde o início da humanidade à delimitação dos atos e visavam organizar a sociedade, estabelecendo limites e definir o certo e o errado.

Mas a letra faz também crítica à demagogia. Esta crítica tem origem provável nas promessas político-partidárias, que manipulam ou procuram agradar a massa popular, garantindo bem-estar mas, na verdade, muitas vezes inatingível. Por esta completar-se de falácias, os seus autores disfarçam-se em pedagogos. Estas artimanhas satisfazem o espírito e alimentam a esperança dos destinatários.

Toca-se também na situação dos antigos combatentes que vivem, na sua maioria, em situação de extrema pobreza, por falta de reconhecimento pelo Estado na sua participação da guerra de libertação nacional. A letra ainda acrescenta que, além de não se reconhecer a sua participação nessa guerra, são tidos como falhados, como se não tivessem aproveitado as oportunidades de estudar e de arranjar um trabalho bem remunerado.

Assim, o conselho que se deixa, é que devemos respeito e honra a estes homens. Afinal, muitos desses são os que deram início à luta, a 15 de março de 1961. Juntam-se a este grupo, os heróis do 4 de fevereiro de 1961 e os de Muangai. Estes heróis constituíram a fonte de inspiração dos restantes heróis subsequentes que, a 11 de novembro de 1975,

conquistaram a Independência. Assim, pode notar-se do sujeito poético o reconhecimento da história política de Angola, concretamente dos feitos dos três movimentos de libertação nacional, pois cada momento referido reporta-se aos heróis de cada um dos partidos. O dia 15 de março de 1961 é marcado como dia do início da Luta Armada em Angola pelo partido FNLA; e o dia 4 de fevereiro de 1961 como dia do início da Luta Armada pelo partido MPLA e este é o dia com mais expressão por o MPLA ser o partido no poder; por último, o Muangai é um projeto criado pelo presidente fundador da UNITA, com princípios como liberdade e independência total para os homens e mulheres para a Pátria Mãe.

Atendendo as divergências entre os três partidos, a irmandade e a confraternização são aconselhadas nesta letra, para que sejam levadas em consideração. As diferenças nas convicções partidárias nunca deviam fazer esquecer que a mãe e o pai são apenas a Pátria Angolana. Desta forma, incentiva-se a que o amor entre compatriotas seja revigorado, pois quem ama descobre que o Outro tem valor. Este valor que se deve dar ao Outro não pode depender da cor da pele. Neste sentido a letra contempla mais um assunto importante, o racismo, preconceito a ser evitado, pois a valorização do homem deve desfazer-se dessas diferenças naturais.

As ações determinam o tipo de sociedade que se quer, neste sentido, se se quiser mudar o mundo, serão necessárias ações que pautam para a construção de uma sociedade melhor. Por isso, «Devemos mudar a nós mesmos», tomando consciência para a construção de um mundo seguro para as próximas gerações. Para tal, é preciso que se corrijam os erros e apontando soluções.

Refrão

Cumé, vamos, vamos, vamos
Vamos, vamos, vamos
cumé, vamos
aonde?
Caminhar juntos de mãos unidas
Cumé, vamos
aonde?
Unir esforços e lutar contra o sida
Cumé, vamos

aonde?
Respeitar para ser respeitado
Cumé, vamos
aonde?
Amar o próximo e ser amado
Cumé, vamos, vamos, vamos
Aonde? 4x

Estrofe

Olá,
Cumprimentos a todos
acredito que não incomodo
como sempre trago notícias
para todas as nossas províncias
o sonho virou realidade
já conquistamos a liberdade
com o espírito de irmandade
rompemos as correntes e as grades
agora somos soberanos
ninguém manda nos nossos planos
nosso presente, nosso futuro
mobilizo com o meu kuduro
toda a juventude ansiosa
a verdade é preciosa
os magalas estão disfarçados
mascaradas tipo são ninjas
mas eles serão apanhados
com as duas mãos na botija
minha velha⁹⁰ me aconselha
a ficar sempre bem atento
aos lobos com cara de ovelha,
e no jogo das aparências
andam todos a enganar-se
cada um com o seu disfarce
dizem que o bem sempre vence
mas há quem perde por ser humilde
o futuro a Deus pertence,
mas o caminho você decide

Refrão(...)

Estrofe

tenho saudades da sociedade
e dos rituais da cidade

⁹⁰Minha velha significa minha mãe.

*dos maus hábitos e costumes
são a faca que tem dois gumes
por um lado, a necessidade
de ressuscitar o civismo
doutro lado a pouca vontade
de sairmos desse abismo
olho para os meus semelhantes
os seus olhos transmitem fúria
homens sedentos de amor
cheios de vaidade e de luxúria
cada um escolhe o seu caminho
do seu suor virá o pão
não duvides, isso é bíblico
gênesis, terceiro capítulo,
no décimo nono versículo,
uns preferem andar sozinhos,
para não estarem mal-acompanhados
há muitos mal-intencionados
bwede kumbu,⁹¹ pouca educação
é a pior combinação
do teu suor virá o pão
não duvides, isso é bíblico
gênesis, terceiro capítulo,
no décimo nono versículo,
reparem só bem as formigas
tão pequenas e tão unidas
agora repara os humanos
estão cada vez mais separados
pelas vias artificiais
mensagem no Facebook,
e outras redes sociais
homens a lutar pelo pódio
com o coração repleto de ódio
a vida é uma telenovela
composta por vários episódios*

Refrão(...)

Estrofe

*a lei é feita pelos homens
para limitar os passos dos homens
a vaidade domina os homens
e destrói as virtudes dos jovens
as vezes até me interrogo
será que essa vida é um jogo?
Vejo aí tantos demagogos*

⁹¹Bwe de kumbú, expressão que equivale a muito dinheiro.

*Disfarçados em pedagogos
Se fizessem bitola na escola
Muitos alunos teriam cola
Enquanto isso, do outro lado
O mais velho inconformado
É olhado como falhado
Pelo facto de não ter estudado
Mas ele abandonou a escola
Para combater nas fileiras
Pela independência de Angola
Não devemos esquecer isso
Todos temos um compromisso
Com os heróis de 15 de março
4 de fevereiro e Muangai
Somos filhos da mesma terra
Da mesma mãe e do mesmo pai
Vive a vida com mais amor
Verás que todos têm valor
Independentemente da cor
Adore somente ao senhor
Mesmo que o momento é o pior
Não existem homens perfeitos
Cada um com as suas virtudes
Cada qual com os seus defeitos
Acho que todos aprendemos
Com os erros que cometemos
Se quisermos mudar o mundo
Devemos mudar a nós mesmos
Basta apenas uma atitude
Uma simples iniciativa
Para que o planeta mude
De futuro e de perspectiva
Não procurem pelos culpados
Procuremos as soluções
Estamos todos do mesmo lado
Pelas próximas gerações*

Refrão (...)

Em *Vamos aonde?* abordam-se temas muito sérios e caros à educação do cidadão. Questiona, propõe, sempre de uma perspectiva reconciliadora entre vários possíveis opostos. Fá-lo com muitos versos curtos, rápidos, quase telegráficos como é apanágio do Kuduro. Ele sabe que é ouvido, ele sabe que questionarmo-nos é importante e, acima

de tudo, ele sabe, e partilha com o seu público, que a resposta para a pergunta do título, a resposta para o futuro, também pode e deve ser procurado no exemplo do passado.

Esta música é de uma profundidade intencional apesar de aparente ligeireza formal. Ela lida com o mais inquietante, a nível pessoal, do seu público, para o usar para o mais inquietante a nível coletivo e para chamar a atenção para o rumo do país que é pátria, que é mãe, mas que também é o fruto da soma de todos os seus cidadãos: Angola.

4.9. «Minguito» da *Turma Tommy*

Há muito que os kuduristas vêm mostrando preocupação com a vida, elogiando ou satirizando determinados comportamentos da vida familiar, política, da escola e na sociedade, de forma geral. Na verdade, os kuduristas não pensam da mesma forma, como é óbvio. O mesmo acontece nas outras facetas da vida. Nunca estamos preocupados com as mesmas coisas. Neste sentido, os kuduristas e o próprio Kuduro têm vertentes diferentes, uns cantam para determinado público-alvo (caso do *W King*, *Samara Panamera e Jéssica Pitibul*), que cantam para os cientes. É claro que não é em músicas como dos kuduristas citadas acima que poderemos procurar algum aspeto culto escondido no Kuduro ou alguma preocupação com a intervenção social. Mas, é assim que a sociedade julga todo o Kuduro. Porém, por não haver alguma preocupação com a intervenção social nas músicas dos kuduristas já citadas, por exemplo, não é justificativa de que não se encontre em todo o Kuduro, algum artista que o faça ou que se interesse.

Citemos, por exemplo a música «Minguito»,⁹² da *Turma Tommy*, onde se aborda uma série de episódios da vida familiar. Uma música elaborada tomando o género dramático, onde o discurso dos interlocutores, pai e filho, é sucessivo, anunciando, ambos o repúdio do comportamento da outra parte. Volta-se um pouco pela atitude do pai para com o filho e, por sua vez, o filho contra o pai. Trata-se do cumprimento e incumprimento dos deveres e direitos na família, tal como acontece fora da música. Normalmente, os pais querem que os filhos pensem e projetem a vida como era no seu

⁹²Turma Tommy, *Minguito*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5zsNs4q5gEc> . Acesso, 10/10/2018.

tempo, mas a sociedade tem as suas dinâmicas e impõem aos jovens as necessidades da contemporaneidade. As desavenças na referida música terão advindo por esses motivos.

No refrão, assiste-se a um pai exigente, que quer ver realizadas as tarefas domésticas pelo filho. A preocupação de um pai, tradicionalmente, não se deve limitar à exigência de realização dos trabalhos domésticos, antes se alongam até ao desejo de querer ver o filho formado academicamente, como faz a personagem pai nesta letra.

As figuras de retórica presentes na letra justificam o uso da invocação «Ó, Minguito» e da anáfora «Aquele prova já me passou/Aquele bata é 600». Além disso, estão igualmente presentes os neologismos, como é o caso de «Quinhentos dura/ papa, eu vou então paia a arca» que significam, respetivamente, “quinhentos dólares” e “vender a arca”.

Temos, ainda, a presença de espaços físicos distintos, já que as personagens se vão deslocando. No primeiro momento, presente no refrão, o espaço é a casa, onde o pai exige que o filho lave a loiça, e o filho, pede ao pai que lhe compre uma bata nova. Por fim, percebemos que, fora da casa, o mundo escolhido é diferente do exigido pelo pai, mas onde o filho prevarica: é «*Na escola nº. 642*», lugar onde o menino foi encontrado a fumar *libanga*.

Um pai responsável sabe que a intenção de querer ver o filho formado não termina com a confirmação de matrícula numa escola. A responsabilidade vai além disto, porque, para o sucesso escolar, os pais devem colaborar com a escola na educação dos filhos, como alerta Marques (200:35-36, *apud* Gonçalves, Sardinha e Osório, 2014).

É nesta perspetiva que são apontados vários tipos de atividades para as famílias. Para o nosso caso, apresentamos apenas o primeiro tipo, em que encontramos as obrigações básicas da família: remetem para as atividades que correspondem a responsabilidades da família, ou seja, aquelas que visam assegurar as condições básicas para a existência humana, como a saúde, a alimentação, o vestuário, a habitação, o afeto, etc.

Assim, sendo que a responsabilidade paternal na educação do filho não passa com a realização da matrícula, o filho faz um pedido ao pai, que é a aquisição de uma bata nova (indumentária indispensável aos alunos do Ensino Básico em Angola). Entretanto,

constatamos a rejeição do pai em ceder o pedido. Por o filho ter o desejo de continuar a estudar, insiste pedindo, pois já terá perdido alguma prova; e falhar uma segunda cultivava o insucesso. Sendo o pai incapaz de resistir à posição justa do filho que exige os seus direitos, considera-o indisciplinado. A força da autoridade surge como recurso da sua incapacidade, reprimindo o comportamento do filho de forma violenta. Violência que atravessa os níveis moral e físico.

As causas que levam o filho a adotar atitudes de rebeldia têm a ver com o incumprimento das responsabilidades paternas de seu pai, que rejeita a compra de uma bata nova. E o filho acha que se *païar* (vender) a arca é a saída para a satisfação das suas necessidades.

Depois disto, nos últimos versos, surge a confirmação do que defendemos nos parágrafos anteriores: enveredar pela delinquência. Em Angola, o enveredar pela delinquência, por parte de alguns adolescentes, é fruto da desestruturação familiar, porque muitos pais fogem das suas responsabilidades na educação dos filhos.

Surge uma terceira voz, além das duas que se referem à discussão do pai e filho. Esta terceira voz relata que o menino que antes apresentava forte desejo pelo estudo, foi encontrado a fazer uso de drogas no recinto escolar.

Agora, perguntemos, esta atitude não terá como causa o comportamento de seu pai que rejeitou dar-lhe uma bata nova? Não terá sido motivada pelo desespero de não ter realizado as provas que anunciou ao pai? Esta suspensão das razões que ficam por apurar, levanta todo o tipo de suspeições. O texto termina em aberto e fica também aberta a discussão.

Refrão

Ó Minguito, 2x

- Pai!

- Foste à escola?

- Fui

- Lavaste a loiça?

- E o pó? 2x

-Limpei. 2x

Papa, segunda-feira é prova

Na escola pediram bata nova

Uma bata tá muito cara

*Você tem que esperar o salário.
Papa, não camina⁹³ só.
Aquela prova já me passou.
Aquela bata é 600, ainda vais ter troco de 400 kzs.
Ó menino, cala essa boca.
Já não basta sustentar a sua boca?
És um menino muito rebelde.
Por abuso vais jantar cabuenha.
No gás não, vais cozinhar na lenha.
Papa, tipo não sou teu filho!
Ontem já matabichamos milho.
Papa ganha 500 dura
mas sua mão fica assim bué dura,
papa, eu vou então paiar a arca.
Na escola n.º 642,
o menino Minguito da Costa Conceição
foi encontrado a fumar libanga no pátio escola*

4.10. «Literatura» de *Rei Panda*

Tomemos agora, e para terminar a nossa seleção de textos que consideramos mais significativos de um corpus canónico a constituir para o Kuduro, um exemplo que vem incentivar a apetência pela leitura através da literatura: a letra da música «Literatura»,⁹⁴ de *Rei Panda*. A letra realça a importância do conhecimento da literatura na escola, enquanto meio que pode proporcionar o desenvolvimento mental e demais competências. É, no fundo, o que poderíamos chamar um texto metaliterário.

Na fórmula de abertura, *intro* como é designado pelos kuduristas, no terceiro e quinto versos, identificamos o tal uso de figura anáfora, que surge quase por inerência no Kuduro, sendo esta canção. Possui dois refrãos, cada um feito com palavras diferentes e duas estrofes, o que é uma construção um pouco diferente do habitual, revelando uma outra mestria no uso da palavra literária. No primeiro refrão, o recurso à anáfora é concretizado pela repetição da palavra «Literatura» entre versos sucessivos. No segundo

⁹³*Caminar* – Neologismocriado no Português angolano que equivale a rejeitar. Deixar de oferecer algum bem.

⁹⁴Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a06b4R8VWuE>. Acesso, 06/06/2019.

refrão repete-se a expressão «P’ra ser». Além disso, temos ainda referência ao espaço físico, que é a sala de aula.

O uso de palavras como verbos e pronomes indefinidos em vez da expressão «muitos irmãos», usado para apresentar a justificativa de existência de moradores de rua, revela também um especial cuidado a que nem sempre assistimos noutras músicas mais repetitivas: «Temos muitos irmãos nas ruas/Fugiram das casas dos pais/Outros por desobediência/Uns acusados de bruxaria/Outros por falta de capitais».

Por outro lado, ela surge criticando um comportamento ideológico de alguma parte das pessoas – de que já havendo presidente, deputados e generais, o estudo numa escola académica não levaria a lugar algum, não serviria para mais nada. Ou seja, pensa-se que depois dos estudos se deve ocupar os lugares cimeiros de um país. Pensado dessa forma, se estaria a restringir o valor da escola às chefias militares e políticas e não a um valor absoluto.

Há várias abordagens nesta letra. Há a crítica aos professores, aos alunos e aos angolanos no estrangeiro. A formação académica tem como meta o acréscimo do conhecimento e enquadramento social.

No entanto, a música traz uma vertente diferente e critica essa forma de pensar, sugerindo que, qualquer atividade que possamos vir a executar, é também necessário que estudemos. Porque, infelizmente, há muitas desvantagens quando se não estuda. Visto que, muitos que fugiram da escola «formam frases sem orações e no debate nem dão opiniões».

Sugere-nos ainda, a reboque da importância da literatura, que «Se não tens tempo de bukar,⁹⁵ frequenta um centro de formação. É modificação de ser, contributo para a evolução», revestindo-se de uma agenda própria e coletiva: demonstrar a grande importância, pelo seu conteúdo de apelo à cidadania e cumprindo a sua intenção, de promover a frequência e combater o abandono escolar.

Critica-se assim o comportamento dos jovens que fogem das aulas, nessa atitude designada como *Fenómeno Mata Aulas*. Na letra, recorre-se ao vocábulo “assassino”

⁹⁵Neologismo usado para referir ao verbo estudar. Formado com base a palavra inglesa book.

que, embora ganhe outra conotação por ser referir ao contexto da fuga às aulas, não deixa de ter uma forte carga moral e remeter para o campo do crime que, se não mata mesmo alguém pode matar o futuro de um país, de um coletivo, de uma geração ou de uma classe social.

Até o mau comportamento de alguns alunos se junta a esta letra, denunciando-se a escrita nas carteiras, nas paredes da escola, nas batatas e, apontando um dedo aos que vão à escola apenas para mostrar roupas bonitas ou os carros que têm, e os que não entram, sequer, na sala de aulas.

Além disso, acrescenta uma referência aos motivos que fazem com que haja meninos de rua. Motivos que vão da desobediência aos pais à acusação de bruxaria, mas também à falta de condições económicas para garantir uma sustentabilidade adequada à família.

Sendo música que se concentra em focar o momento contemporâneo, sem comparações com o passado, não deixa de frisar o assunto da corrupção, que é um dos temas mais debatidos em Angola, restringindo-o, no entanto, ao âmbito educacional/professorado. Afirma que há muitos professores corruptos e não hesita em denunciar o outro comportamento criminoso destes, de que também há notícias: a pedofilia.

Finalmente, quanto aos angolanos no estrangeiro, os objetivos diferenciam-se de indivíduo para indivíduo, «Uns vão dispostos pra mudanças/Outros vão só brincar com o dinheiro/Uns vêm aqui licenciados/Outros vêm aqui repatriados/rebentados e bem dibinzado».⁹⁶Aqui, o nome comum *angolanos* é substituído pelos recursos expressivos de nível sintático, neste caso, os pronomes indefinidos “uns e os outros”, para acentuar que há diferenças e não se pode confundir o todo com uma parte. O relatado nestes versos é um cenário corrente, porque muitos viajam para o estrangeiro com finalidade de se formarem, mas, esta formação nem sempre é conseguida. Isto sucede por vários motivos. Para alguns, os recursos financeiros tornam-se escassos, outros se esquecem da missão primordial; alguns se apaixonam pelos atrativos nunca vistos, etc.

O público alvo desta música é a juventude e, por isso, fica a exortação: «Estamos em fase de crescimento/Somos futuro do amanhã/temos que mostrar comportamento, oh!».

⁹⁶*Dibinzado: sem recursos financeiros, pobre.*

Vejamos a letra completa:

INTRO

*Presente
Eu também já sabia
Já tem general
Já tem deputado
Já tem presidente...
fica assim...*

Refrão

*Literatura, engrandece-nos cada vez mais
Literatura, acrescenta as faculdades mentais
Literatura, pra quem me escuta então fica atento
Literatura.*

Estrofe:

*Pra quem me escuta então fica atento
Estudar não é pra ser Presidente
É pra acrescentar no conhecimento
Ter noção do desenvolvimento
Muitos fugiram de ir à escola
Pra ir no campo jogar bola
Jogador tem que estudar
Todo mundo tem que estudar
A vida é jogo de surpresa
depois dizem que estão a enfeitiçar
Temos muitos irmãos nas ruas
Fugiram das casas dos pais
Outros por desobediência
Uns acusados de bruxaria
Outros por falta de capitais
Tem muitos professores corruptos
Perdido na pedofilia
Não caracterizam-se como prof.
incentivador da anomalia
Professor é o segundo pai
Como a escola a segunda casa
Todos dispostos pra aprender
O pai que não educa, atrasa
Vejo aluno mal comportado
Com os colegas não tem reinado
Desde sempre foi mal educado
Mesmo com a caneta e caderno,
prefere escrever,
nas carteiras, nas paredes,*

*nas batatas, analisando, isso é besteira
Uns vão a escola mostrar roupas,
fazer caretas, mostrar carro
Outros não entram nas salas
Até crianças com cigarros
Criança deixa de brincar
Está na hora de aprender
Completa a tarefa de casa
Estudar é pra desenvolver
Angolano lá no estrageiro
Uns vão dispostos pra mudanças
Outros vão só brincar com o dinheiro
Uns vêm aqui licenciados
Outros vêm aqui repatriados,
rebetados e bem dibinzado
Se bem que a culpa não é tua,
é um imprevisto dos atentados
Estamos em fase de crescimento
Somos futuro do amanhã,
temos que mostrar comportamento, oh!
Nós temos que mostrar comportamento*

2º Refrão

***Pra ser cantor temos que estudar
Pra ser DJ temos que estudar
Se bailarinos têm que estudar
Pra ser professor temos que estudar
Pra ser enfermeiro temos que estudar
Pra ser jogador tem que estudar***

Refrão (...)

Estrofe

*A educação parte de casa
Pra escola é outras opções
Muitos adquirem nas ruas
Formam frases sem orações,
No debate nem dão opiniões
Se não tens tempo de bukar,
frequenta um centro de formação
É modificação de ser,
contributo para a evolução
Se de repente alguém te diz:
olha o burro não sabe ler,
soletrar nem mesmo escrever,
no momento, eu sei vai doer,
mas não parte pra violência
Procura soluções de aprender
A escola é um «imperito»*

*para o desenvolvimento da ciência,
requer atenção e paciência,
força de vontade obediência,
requer mesmo M.C,
não define riqueza ou carência
Muitos têm oportunidade
Patrocinador de verdade
Mãos abertas para a bondade
mostram pouca força de vontade
Quem não tem possibilidade,
luta para ser alguém na sociedade
O sábio nunca sabe tudo
Mas investiga pra saber mais
É devido a Literatura
que muitos têm faculdades mentais
Muitos alunos fazem cábula,
são tipo estátua na sala
Outros tornam-se assassinos
porque mensalmente matam aula,
uns tornam-se assassinos
porque mensalmente matam aula.*

2º Refrão

***Pra Presidente temos que estudar
Pra ser Ministro temos que estudar
Pra Deputado temos que estudar!
Pra ser Polícia temos que estudar
Pra ser General temos que estudar
Pra ser Piloto temos que estudar***

Refrão (...)

O facto mais curioso desta letra é a generalização do termo “literatura” para designar a educação formal. Ela é tratada metonimicamente: serve para representar um todo, que é estudar. Neste sentido, o conceito aproxima-se muito ao das tradições de origem e circulação oral, em que quem sabe é quem tem os livros, porque palavras leva-as o vento. No fundo, músicas como esta conferem a importância ao conhecimento, seja ou não livresco, mas usando-se do livro como conteúdo e não como suporte. Assim, fica apenas no título, sugestivamente, a metatextualidade a que nos referíamos. Mas fica, e nós pegámos nela para desenvolver o trabalho que agora apresentamos.

Passemos, neste seguimento e encerrada uma viagem sobre exemplos de concretizações literárias do Kuduro, a um assunto adjacente mas importante, quando consideramos que um saber-fazer patrimonial não apenas se socorre de um repositório de tradições, como cria, ou pelo menos acrescenta, algo de novo a esse repositório.

5. Formação e renovação lexical

O latim constitui a base maioritária dos vocábulos portugueses e das outras línguas românicas, mas há também substratos oriundos do árabe, celtas, gregos, etc. Os novos vocábulos que a língua foi adquirindo deveram-se ao contacto com as demais línguas referidas e outras que talvez sejam menos evidentes. Como é óbvio, este contacto com as outras línguas, aos poucos se vai distanciando, até conceptualmente, do que é considerado uma língua original, gerando transformações não sófonéticas ou ortográficas, como atribuindo novos sentidos às palavras ou acrescentando novas palavras aos sentidos.

A inovação lexical tem razões que a justificam, visto que a sociedade e a própria linguagem não são estáticas. Deste modo, esta evolução social traz consigo a necessidade de designar novas realidades.

Para Elsa António (2018), sendo o léxico um inventário aberto permite inovação na língua. Os fatores para essa inovação são fruto de alterações sociais, políticas, científicas e tecnológicas. Visam, nesse sentido acompanhar a evolução social. Moura (2006) corrobora a mesma ideia ao afirmar que o Português, ao longo da sua história, influencia línguas de outros povos. Por outro lado, o português tem sido enriquecido por empréstimos de outras línguas, fruto de contextos culturais, de relações comerciais, literárias, desportivas, científicas e artísticas.

Por outro lado, os neologismos «são palavras ou expressões novas que integram o léxico da língua, num período recente, não tendo, no entanto, sido dicionarizadas» (Costa, 2010:151). Assim, o seu uso frequente determinará a sua integração nos dicionários. A justificação para o recurso à neologia pode ser lida em Ribeiro (2006) que justifica que as inovações se devem à coletividade dos indivíduos, à massa falante. Esse fenómeno

acontece devido às mudanças de ordem social que não são observadas independentemente dos indivíduos. Na verdade, as modificações sociais são feitas pelos indivíduos. Tal como a sociedade regista modificações, há também mudanças linguísticas.

Os novos vocábulos que surgem nas línguas vêm, assim, cumprir vários propósitos, ora para designar realidades, ora para manter a continuidade de uma língua. Guilbert afirma:

Na obra *La Créativité Lexicale*, o autor nos apresenta quatro tipos de criatividade lexical: denominativa, criação neológica estilística, neologia da língua e poder gerador de certos elementos constituintes.

No que diz respeito ao primeiro tipo, Guilbert se refere às criações decorrentes da necessidade de nomear novas realidades provenientes, na maioria das vezes, dos avanços tecnológicos, como por exemplo na informática, na saúde, na política, na economia. A criação neológica estilística diz respeito aos neologismos encontrados na linguagem literária, tornando o texto altamente expressivo. O terceiro tipo engloba os neologismos encontrados na linguagem coloquial para traduzir momentaneamente uma ideia. O quarto tipo é referente a palavras novas formadas por elementos históricos de uma língua – no nosso caso, oriundos do latim e do grego. (Guilbert *apud* Ribeiro, 2006:54)

De acordo com a citação, constatámos que, de entre os tipos de neologia fornecidos, o Kuduro faz uso dos segundo e terceiro tipos, a criação neológica estilística, aquela que torna o texto expressivo; o terceiro tipo de criação é o encontrado na linguagem familiar ou informal e que vai servir para referir uma ideia.

Sendo o léxico de uma língua o conjunto de todas as suas palavras, dela fazem parte não só as palavras em uso de acordo os seus contextos, mas igualmente as palavras que deixaram de se usar, as que caíram em desuso. Como se pode ler:

O léxico é numa perspectiva cognitivo representativa, a codificação da realidade extralinguística interiorizada no saber de uma dada comunidade linguística. Ou numa perspectiva comunicativa, é o conjunto das palavras por meios das quais os membros de uma comunidade linguística comunicam entre si. Tanto na perspectiva da cognição-representação como na perspectiva comunicativa, trata-se sempre da codificação de um saber partilhado [...] (Vilela, 1995:13).

Neste sentido, é no âmbito da citação anterior que encontramos argumentos para o estudo do vocabulário do Kuduro, assunto a abordar de seguida, pois muitos vocábulos criados no Kuduro aos poucos se tornam tão populares e usuais nos mais variados contextos, em Angola.

Desde a sua fundação, o Kuduro tem sido recurso de enriquecimento lexical do Português falado em Angola. A partir deste, são incorporados novos vocábulos no Português. Sendo assim, neste trabalho, justifica-se a menção do vasto vocabulário pertencente a este.

Sobre a questão da criação de novas unidades lexicais, há, no entanto, quem o considere vício, quando surgem no sentido de designar conceitos já existentes na língua. Neste caso, entendemos que é vantajoso quando se criam palavras e atribuem sentidos às realidades além da língua vernácula. Assim, nos vários contextos da prática do Kuduro, muitas vezes, usam-se palavras originais da sua própria gramática. Isto ocorre desde a composição à gravação e atuação. Em princípio, estas palavras têm sido usadas apenas pelos kuduristas, posteriormente, ganham popularidade, condição que as torna usuais nos outros contextos alheios ao Kuduro. A questão de se usarem além do Kuduro implica aceitação destas e determina a sua entrada como neologismo no português falado em Angola.

Apesar disso, outro aspeto que importa referir é o de existência de vocábulos que são criados fora dos contextos do Kuduro, nascem dos outros contextos, como da linguagem dos taxistas. É o caso do vocábulo «*mbaia*», que significa proceder a ultrapassagem de carro, com ou sem cedência do automobilista que estiver à frente, mas o Kuduro apropria-se dos mesmos e os torna conhecidos. O Kuduro, passa desta forma, a impor os seus modelos de linguagem. Neste sentido, nem todos os vocábulos peculiares ao Kuduro nasceram dele; alguns provieram de outras bases como do exemplo acima referido, do contacto com as línguas nacionais «*mambo, maka, malembe*»⁹⁷ e dos vocábulos existentes na língua portuguesa, etc.

⁹⁷ Expressões na língua nacional Kikongo. A primeira significa *problemas*; a segunda, significa igualmente *problemas*; a terceira, significa *devagar, com calma, com serenidade*.

Este fenómeno da neologia que surge no Kuduro, tal como «Todos os processos de criação / recuperação de palavras ou expressões ou ainda a atribuição de novos sentidos às já existentes, muitas vezes são motivados pela necessidade da língua se adaptar as novas situações e contextos culturais [...]» (Azeredo, M. O., Pinto, M. I. F. M. & Lopes, M. C. A., 2016:278). Os recentes vocábulos criados no Kuduro, são fruto da criatividade linguística dos kuduristas, ao inventarem expressões específicas do Kuduro.

Diante deste tema, o conselho importante vem de longe no tempo, vem de Horácio, referindo-se a quem escreve poemas, o que, como estamos convictos serve o nosso caso também:

No arranjo das palavras deverás também ser subtil e cauteloso e magnificamente dirás se, engenhosa combinação transformares em novidades as palavras mais correntes. Se porventura for necessário dar a conhecer coisas ignoradas, com vocábulos recém-criados, e formar palavras nunca ouvidas pelos Categos cintados, podes fazê-lo e licença mesmo te é dada, desde que a tomes com descrição. Assim, palavras, há pouco forjadas, em breve terão ganho largo crédito, se, com parcimónia, forem tiradas de fonte grega. Por que motivo, permitem os Romanos a Plauto e Cecílio o que recusam a Virgílio e a Vário? Se a língua de Catão e de Énio, produzindo novas palavras, enriqueceu o idioma pátrio, com que razão hão de malsinar-me caso eu puder acrescentar-lhe algumas? Foi lícito e lícito sempre será lançar um vocábulo cunhado com o selo da modernidade. Assim como as floretas mudam de folhas no declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que pouco nasceram em breve floresceram e ganham pleno vigor (Horácio, 2001:55 – 59).

A ideia de Horácio vem, de longe, satisfazer o Kuduro e a nós que trabalhamos sobre ele, embora Horácio escrevesse para os romanos. Horácio legitima a nossa posição de defesa do Kuduro, porque para ele é lícito o lançamento de novos vocábulos cunhados de modernidade. Ainda assim, para realçar a necessidade da invenção e incorporação de novas palavras na língua, deixou clara a comparação da língua com as florestas. Isto é, enquanto os anos passam, as florestas vão mudando de folhas, as antigas caem, tal

O Kuduro apropria-se da primeira expressão para designar «*coisa*»; da segunda, para designar *problemas*, com o mesmo sentido da língua de base; a *terceira*, tem igualmente o mesmo sentido da língua de base (*devagar, com calma, com serenidade*).

como caem em desuso algumas palavras na língua e, as novas folhas florescem, dando vida à floresta.

Os vocábulos que aqui dispomos não fazem somente parte das letras analisadas neste trabalho. É verdade que constam também de músicas que apreciamos e que cuja temática, além desta, não interessou para o presente estudo.

Tabela 1. Lista de vocábulos de acordo o campo lexical

| Campo lexical | Vocábulos |
|---|---|
| Verbos e expressões que indicam movimento | bazar, titar, dikindar, ndimbar, zungar, cartar, cuiar, confartar, maiar, mbaiar, lamber, ta li dar, bifar, ngongar |
| Comércio | bizno, zungar, zungueiro, cumbú, maiuiado, biznar, biolo, casola. |
| Adjetivos | Zema, buluzento, borracho, chavalo, condeco, magala, bolo, malaike, chavalo, magala, grande cobiça, lembidor, nduta, coroa, wi, maike, mbila, ngunga, |

| | |
|----------------------|---|
| Nomes | calabuti, ngueso, wei, bilíngue, banzelo, fátiga, mwangolê, bula, pica, tromba de elefante. |
| Expressão idiomática | fazer sentir o nome, tá bater, tá adoçado, ta iunguidi, ta ndimbado, curtir o banzelo, vou tirar mbanji, fazer coro, te pôr direito, te pôr consciente. |
| Habitação | cubico, mbanji, palain |
| Alimentação | magoga, bitoque, pitéu, pitar, pincho, bife, |
| Parentesco | papoite, Mamoite, cassule, ndengue, coroa, puto, cota. |

5.1. Disposição das unidades lexicais por categoria gramatical

Nomes:

Lembidor: indivíduo traidor, fofoqueiro; maldizente.

Magala: termo pejorativo usado para se referir aos agentes da polícia; indivíduo não prestável.

Bilingue: mentira, falsidade.

Ngunga; igreja.

Fatiga: dececionar, aborrecer outrem.

Zema: pessoa menos ativa, distraída, burra.

Papoite: pai, mais velho; indivíduo com poder económico; superior.

Mamoite: mãe, mais velha; indivíduo com poder económico; superior.

Bula: liamba

Pica: liamba

Tromba de elefante: liamba já enrolada em papel, pronta a ser usada.

Ciente: indivíduo que fuma liamba.

Mwangolê: indivíduo de nacionalidade angolana; todos os angolanos.

Cassule: último filho do ventre de uma mãe; menor de idade, criança.

Puto: filho; menor de idade; criança.

Ndengue: menor de idade; criança.

Faltador: aquele que falta ao respeito.

Coroa: indivíduo mais velho, adulto; mais hábil em determinada atividade.

Cota: mais velho, adulto;

Magoga: pão com frango, chouriço, ovo e repolho; espécie de hambúrguer.

Biolo: negócio, trato.

Casola: aquisição de algum bem com pouco sacrifício; dinheiro, surgimento de novo contacto de negócio.

Nduta: motorista.

Wi: indivíduo conhecido ou não conhecido a quem nos referimos ou nos dirigimos.

Wei: indivíduo conhecido a quem nos dirigimos.

Grande cobiça: grande maldizente, fofoqueiro.

Maiké: microfone

Mbila: camisa.

Calabuti: calções.

Bitoque: prato constituído por bife grelhado com um ovo estrelado por cima, e com batatas ou arroz.

Maiar: não prestar atenção, demorar-se; manter-se distraído.

Nguesso: nota de cinquenta kwanzas.

Maka: problema

Balázio: bala grande; tiro de bala; carro bonito e em boas condições técnicas.

Cumbú: dinheiro.

Jabá: dinheiro

Adjetivos:

Bolo: indivíduo menos ativo, lento; desatualizado

Malaiké: indivíduo menos prestativo, que pouco ajuda.

Chavalo: atrasado, pouco atento à modernidade; com hábitos campescos.

Condeco: indivíduo menos ativo, lento; desatualizado.

Magala: agente da polícia; traidor, fofoqueiro, perseguidor.

Borracho: lento; desatualizado.

Buluzento: lento; desatualizado.

Boelo: burro, estúpido.

Verbos:

Ndimbar: olhar, ver, observar.

Biznar: roubar, apropriar-se indevidamente do que é alheio; mentir; aldrabar; fazer negócio

Lamber: fofocar, maldizer, trair.

Dikindar: falar à toa; mexer-se muito em caso de problema

Titar: sair; começar a andar.

Cuiar: agradar.

Mbaiar: bater com chapada; fazer ultrapassagem de carro ou motorizada.

Confartar: faltar ao respeito.

5.2. Expressões idiomáticas

A expressão é constituída por mais de uma palavra, constituindo um sentido único e não de cada palavra que a constitui. Estas expressões existem nas línguas, mas não traduzíveis ao pé da letra. São as expressões que Costa João, (2010:151) designa por «frases-feitas».

Fazer sentir o teu nome: expressão usada para induzir alguém a agir diante de alguma situação; apresentar-se.

Puxar lamba: expressão que equivale a puxar a carteira, bolsa, saca, pasta de outrem. Expressão construída com base a duas línguas – Português e Kikongo. Assim, lamba, em Kikongo significa carteira, bolsa.

Tá bater: expressão usada para dizer que se está de acordo com o que foi dito ou feito, sim; ok.

Te pôr direito: expressão usada para ameaçar alguém; para bater; para torturar. Neste caso, usada e ambiente em que há violência física.

Te pôr consciente: expressão que equivale a dizer toda a verdade a alguém; bater-te; puxar-te a razão. Normalmente usada quando há discussão que envolve violência física.

Tá adoçado: expressão usada para dizer que se está de acordo com o que foi dito ou feito.

Ta iunguidi: expressão usada para dizer que se está de acordo com o que foi dito ou feito.

Ta ndimbado: expressão usada para dizer que alguma coisa ou alguém foi visto. Assim, *ndimbar* é ver, olhar; notar.

Curtir o banzelo: expressão usada para referir que se está a apreciar os efeitos de alguma droga, álcool, estupefaciente ou outra; estar calmo.

Vou tirar mbanji: expressão que equivale a retirar-se; despedida.

Fazer coro: expressão usada para designar disfarce; improvisação; fazer de conta.

Tirar a banga: tirar a vaidade de alguém com espancamento; tratar com grosseria; desvendar os segredos de alguém.

Meu arrasto: expressão usada normalmente para se referir a namorada não oficial; a mulher com qual se tem casos ocasionais sempre que se quer; sem compromisso com ela.

5.3. A linguagem Xtru

Retomando a palavra, sendo o Kuduro maioritariamente cantado em português, não podemos ignorar outros contextos linguísticos angolanos. É um estilo de união étnica por não pertencer a determinada etnia.

Porém, apesar desta característica do Kuduro, também tem outras especificidades – ser praticado por uma minoria noutras línguas angolanas. Não podemos ignorar a existência de kuduristas que o fazem de acordo com as linguagens por eles criada. Assim, antes de chegarmos aos tipos de linguagem, preferimos ter em boa conta o próprio conceito de linguagem.

A linguagem «Em sentido lato: meio de comunicação utilizado por uma comunidade humana ou animal para transmitir mensagens. Uma linguagem é composta de unidades mínimas chamadas signos ou sinais» (Galisson e Coste, 1983:445).

A faculdade humana de linguagem que serve para representar o mundo não é estática. De acordo com as atividades que fazemos, recorremos a ela para expressar as nossas ideias. Neste sentido, a criatividade dos kuduristas permite que dentro do Kuduro surjam inovações. As linguagens surgem numa perspectiva de gíria, próprias de cada grupo, pois, entende-se por gíria a uma variedade linguística própria de certos grupos restritos e profissionais, como o das escolas, prisões, oficinas.

Deste modo, nasceu a linguagem *Xtru*, que é uma forma peculiar de um grupo de Kuduro do município do Sambizanga, *Os Turbantes*. A linguagem foi inventada por *Rei Panda*, dos *DeFaia*, antigo compositor d'Os *Turbantes*.

Como dissemos, as invenções surgem a cada dia que nasce, com isso, o nome do grupo *Os Turbantes*, depois da invenção da linguagem *Xtru*, passou a designar-se *Xtrubantú*, por razões do grupo possuir uma linguagem peculiar, com a qual os membros do grupo se comunicam, que aos poucos ganhou maior expressão no seio da juventude angolana.

É uma linguagem que não surgiu propriamente do Português padrão, mas sim do calão, ou seja, do calão do Português nasceu outra linguagem. Na linguagem *Xtrú*, os vocábulos ganham o afixo sufixo *obra*, *ntú* ou *ndú*.

Ex.:

Do Português:

Sai daqui. Há conspiração contra ti!

Do calão:

Tira/sai voado porque estão a te lembrar.

Do Xtru:

Titari xú, tão ti lambú.

A linguagem *Xtrú* serve também para designar nomes comuns. Por exemplo,

Do Português:

Pai

Do calão

Padilo,

Do Xtrú:

Padilobra

Do Português:

Panda

Do Xtrú:

Katipandobra, Katipandú.

Do Português: fala então;

Do Xtrú:

Fala intú.

6. A letra, a rima, o som

Até aqui, ao falarmos de letra, referimo-nos ao texto, às palavras ditas em dada música, mas com substrato escrito. Assim, apesar de falarmos de Kuduro na nossa investigação, procedemos a análise de letras. Tratamos das palavras que os músicos compõem para ser cantado. No Kuduro, como também já vimos e até acontece, geralmente, em todas as formas de expressão artística, predominam variadíssimos objetos de inspiração: felicidade, festividades, desgraças da vida, a moral, a imoralidade, a educação, etc. Mas o Kuduro é canção, tem ritmo que lhe chega nos versos também através do uso da rima.

Quanto a rima, o Kuduro, nos seus primeiros anos, não as continha, usavam-se os versos sem rima. Segundo chamam os próprios kuduristas, era o momento das “paranoias”. Bastava pegar num tema qualquer, numa onomatopeia juntada com a “batida”, resultava numa música de Kuduro. Por exemplo, se se pegar numa das primeiras músicas de *Tony Amado*, o fundador do estilo, ou numa de *Sebem*, não se nota a presença da rima, mas o uso de palavras soltas. Entretanto, com o tempo, com a evolução, o estilo tomou nova forma de trabalhar o texto com a criação da rima e uma busca incessante pela mesma. Esta passa a ser a nova construção do estilo, como já referimos no capítulo II.

De forma geral, rima é a semelhança de sons que se verifica no final dos versos. Tomemos o exemplo de *Ubiquidade* de Manuel Bandeira:

| | |
|---------------------------|----------|
| Estás em tudo que penso | a |
| Estás em quanto imagino | b |
| Estás no horizonte imenso | a |
| Estás no grão pequenino | b |

Como se pode ler, o primeiro e terceiro versos rimam entre si, como o segundo e o quarto também rimam entre si, conjugando no final o mesmo som. O esquema rimático **abab**, acima apresentado, a chamada rima cruzada, é raro no Kuduro. É, portanto, uma construção não favorita dos kuduristas.

Além desta forma de rima, os esquemas **abba** e **abca**, caraterísticos de rima interpolada ou intercalada, (entre dois versos que rimam, há dois ou mais versos que rimam ou não entre si), são igualmente raros no estilo. É também inexistente no Kuduro a rima encadeada, a que o fim de um verso e uma palavra do verso seguinte rimam.

Como já dissemos antes, a rima mais usada no Kuduro é a emparelhada. As causas da preferência deste tipo de rima pela maioria dos kuduristas devem passar ou pelo desconhecimento dos outros tipos de rima, ou pela facilidade que há em conjugar o final das palavras com a rima emparelhada, dando um ritmo imediato. Apesar de existirem kuduristas como o *Rei Panda*, que afirmou diante nós conhecer os vários tipos de rima. Além de *Panda*, existem outros como *Bruno M* que nas suas músicas usam o outro tipo de rimas, por exemplo, aqui, a rima cruzada, embora rara.

[...]
Para quem me escuta então fica atento **a**
Estudar não é para ser presidente **b**
É para ter noção do conhecimento **a**
[...]⁹⁸

[...]
Não preciso esconder a cara **a**
Tenho orgulho pelo que sou **b**
Alameda mais ninguém para **a**
Porque nem a guerra nos parou **b**
[...]⁹⁹

Depois de termos falado do esquema rimático e termos demonstrado qual o mais usado pelos kuduristas, passamos, agora, a descrever as rimas quanto aos sons.

⁹⁸ Rei Panda, *Literatura*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a06b4R8VWuE>. Acesso, 06/06/2019.

⁹⁹ Bruno M., *Dança dos Comba*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kCJJ9ojl_M. Acesso, 08/06/2019.

Quanto aos sons das rimas, Azeredo, M. O., Pinto, M. I. F. M. & Lopes, M. C. A. (2016:195), já citados, dizem que:

(...) podemos classificar as rimas como **toantes** (quando só rimam as vogais a partir da última sílaba tónica) ou **consoantes** (quando há correspondência total dos sons que rimam a partir da vogal ou ditongo da sílaba tónica).

*Quero, terei –
Se não aqui
Noutro lugar que inda não sei.
Nada perdi.
Tudo serei.*

*Dizem que finjo ou minto
Tudo que escrevo. Não.
Eu simplesmente **sinto**
Com a **imaginação**
Não uso o **coração**.*

Assim, quanto aos sons das rimas no Kuduro, entre toantes e consoantes, afirma-se o uso dos dois tipos, pois, para este estilo interessa, no máximo, o som final entre versos.

Por exemplo, para a rima toante, ouve-se na música de *Rei Panda e Discípulo*, «Orgulho do Sambizanga»:¹⁰⁰

*No cacimbo, inverno ou verão
Sempre terei orgulho de ti
Presidente t'áí...
Saiu aqui*

Para a rima consoante ouve-se *Dj Naile e Rei Panda*, em «Sabonete Sabão»:

*Graças a Deus entrei com dois pés
E um candando a todos vocês¹⁰¹*

Quanto a natureza morfológica, as rimas podem ser ricas ou pobres. É rica se as palavras em rima forem de classes morfológicas diferentes. Por exemplo, substantivo com verbo (paz/refaz). Será pobre se as palavras que rimam forem da mesma classe

¹⁰⁰ Rei Panda e Discípulo, *Orgulho do Sambizanga*, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ejh8Jjs2buc>

¹⁰¹ Dj Naile ft Rei Panda, *Sabonete Sabão*, disponível em: Dj Naile ft Rei Panda, *Sabonete Sabão*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4JgICZBbY_0. Acesso, 06/06/2019.

morfológica. Por exemplo, verbo com verbo (amar/estar) ou substantivo com substantivo.

No Kuduro, as duas espécies de rima também estão presentes.

Rica:

*sou homem alegre por fora,
mas o meu coração também chora* (Bruno M., 60 segundos)

Pobre:

*sem ter apoio dos familiares
pedi esmolas por milhares* (DJ Naile e Rey Loy, Sofrimento).

7. Breve desvio sobre a música angolana

Aproveitamos a rima e a musicalidade que imprime ao texto verbal para falarmos da música. No contexto angolano, a música jogou um papel importante no processo de luta pela independência. Serviu, junto das outras formas culturais, de agente mobilizador para o empenho neste processo. Moorman, historiadora norte-americana, citada por Siegert e Alisch, (2012) dá uma visão do que foi o papel da música, no contexto angolano, no decurso da luta pela independência. Assim, ela reforça como a consciência nacional angolana foi criada e negociada pela música e produção cultural em geral.

Na senda do valor da música no despertar da consciência do povo angolano, Moorman ainda descreve que os musseques de Luanda foram os principais palcos para as atividades culturais mobilizadoras de massas. As músicas cantadas nas línguas nacionais faziam a angolanidade, serviram para a comunicação do povo. Alimentavam expectativas. Neste sentido, a música serviu para despertar a consciência do povo.

A mesma autora continua a referir que a música angola se tornou declaradamente política na década de 50. Exemplo disso é a banda *N'gola Ritmos* que, com as suas músicas, apoiou a luta de libertação. Alguns integrantes dessa banda eram também membros do partido MPLA. Consequentemente, esta pertença ao partido político levou alguns ao exílio em Tarrafal, nas ilhas de Cabo Verde durante mais de dez anos. É o caso de Carlos Liceu Viera Dias e Amadeu Amorim. Cita-se também o nome de José

Maria dos Santos, que em 1959 e 1960 foi enviado para o exílio em Lubango (Siegert e Alisch, 2012).

A música, além da alegria, do entretenimento, da melancolia e do saudosismo que nos pode proporcionar, é também dos recursos para moralizar e mobilizar as pessoas. É capaz de representar e incitar algum sentimento, positivo ou negativo.

Pode ainda ir, além da representação de ideias, às ações. «Além disso, a expressão estética

de uma música pode dizer-se graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca; simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível» (Hanslick, 2011: 22).

Do mesmo modo que as obras literárias retratam a realidade de determinadas culturas, o Kuduro vem cumprir esse objetivo (conforme as letras selecionadas para este capítulo). No Kuduro, somos chamados a observar as formas de viver, a justiça, a injustiça, a paz, a guerra, a tristeza, a alegria, a política, a revolução, a servidão, a religiosidade e demais aspetos da sociedade angolana.

O despertar da consciência dado pela música, anteriormente, era objeto do estilo Rap, fazendo protesto contra o poder do Estado ou com a própria sociedade. É no Rap, em que conhecemos nomes sonantes como *MCK*, *Brigadeiro 10 Pacotes*, *Brigadeiro Mata Fraco*, *Dr. Romeu*, *Kid MC* e outros. Dava-se a conhecer a versão contrária do que sabíamos como correto.

Depois disto, o Kuduro adotou esta forma na elaboração dos seus temas. Enriqueceu a sua abordagem, porque, até então, o estilo servia apenas para animação. Os novos temas de intervenção social, principalmente, são tratados por *Dog Murras*, a seguir, com os kuduristas que tiveram uma base musical do estilo Rap, *Bruno M* e *Rei Panda*. Neste sentido, trouxeram os temas antes trabalhados no estilo Rap para o Kuduro. Porque, a difusão do Rap

[...] está estritamente ligado ao processo de identificação que se efectivou entre a experiência artística, social e política veiculada pelo hip-hop e as realidades e condicionantes específicas dos jovens em diversas cidades do mundo. Noutras palavras, a incorporação do hip-hop às respectivas culturas populares e juvenis nacionais deveu-se, em última instância, à adequação de

seu potencial artístico-emancipatório, que, pela natureza essencialmente múltipla e sincrética, jamais fecharia a porta a novos conteúdos e roupagens locais, aos propósitos, motivações, atitudes e expectativas dos sujeitos receptores. Isto explica, portanto, que a expansão e consequente apropriação das formas culturais do hip-hop, originando um movimento verdadeiramente planetário, se processaram não apenas ao ritmo do influxo externo, mas, ao mesmo tempo, à luz de constelações históricas internas, responsáveis pela verificação, na prática, da validade e funcionalidade dos modismos importados para a vida nacional (Gilson Lázaro e Osvaldo Silva, 2016:44).

A identificação assumida com o Rap teve grande influência para a sua difusão em diversas partes do mundo, do mesmo modo, se difunde o Kuduro. É abraçado por uma maioria que encontra no Kuduro o meio de expressão de seus anseios, atitudes e sentimentos. Assim, as vicissitudes da vida política, social e económica, fizeram nascer outra vertente do Kuduro, o de intervenção social, pelos mesmos moldes que se difundira o Rap.

Quanto aos kuduristas que, às vezes, fazem intervenção social nas suas músicas, citam-se nomes como *Dog Murras*, *Bruno M.*, *Rei Panda* e *DJ Naile*. Apontámo-los como os pioneiros desta nova forma de fazer o Kuduro. Posteriormente, grupos de Kuduro-Lamento abraçaram-na também. É o caso do *Rei Loy*, *Elenco da Paz* e *Poca Py*.

Após termos falados sobre as expressões idiomáticas no Kuduro, sobre as questões formais do género lírico, sobre música e sobre especificidades da linguagem, passaremos a trabalhar outro tema que tem a ver com o rompimento étnico desse estilo, ou seja, não se caracterizando como estilo de etnia alguma em Angola.

8. Um estilo além das etnias

o Kuduro consegue congrega sob a bandeira de Angola, a maior parte dos angolanos, de dentro e fora do país, anulando as fronteiras tribais, raciais, religiosas, etárias e de género, integrando-se, deste modo, nas formas

culturais angolanas, tal como as músicas populares da década de 50 (Wilper, 2011:10).

As letras do Kuduro são maioritariamente feitas em português. E sendo feitas nesta língua, fica facilitada a sua expansão por todo o território nacional. Isto acontece por uma razão: de o Português ser a língua veicular entre as várias etnias que compõem Angola e com o estatuto de língua oficial como confere o n.º 1 do art.º 19º da Constituição da República de Angola.

O Kuduro sendo cantado em português, rompe as barreiras a que os estilos específicos de algumas etnias estavam cercados. É o caso do Semba que, na sua essência, é característico da região ambundo e que se limitava nesta zona; o Soukous, que é característico do norte de Angola (Uíge), e se limita apenas nesta região. Esses estilos étnicos podem ser ouvidos e cantados noutras regiões, mas é nas suas zonas que têm maior expressão. Porém, o Kuduro é contrário a isto, porque possui muitos fazedores em todas as províncias.

Além disso, outra razão que faz do Kuduro o estilo com pujança nacional, é o facto de a maioria da população angolana ser jovem e estes têm o Kuduro como o estilo favorito, como prática e consumo. É igualmente um estilo jovem; o Português é a língua mais falada, como já dissemos. Por outro lado, acrescenta-se as debilidades que os jovens têm em falar as línguas nacionais de Angola. Esta debilidade acontece por razões de falta de promoção das mesmas, (mas isto não constitui assunto para a nossa investigação, pelo que não continuaremos a falar sobre a questão).

O que continuamos a afirmar acerca do grande número de falantes do português em Angola é explicado por Zau (2011) que fundamenta as deslocações provocadas pela guerra civil que Angola viveu. Esta guerra permitiu que as populações das zonas rurais se refugassem nos centros urbanos e dos quais, depois da guerra, já não saíram daí. E como se sabe, nos centros urbanos fala-se mais o português em detrimento das outras línguas nativas de Angola.

Zau (2011) refere que a língua portuguesa continua a crescer e descrever os vários caminhos por onde foi passando:

Portanto, a língua portuguesa, em Angola, cresceu e vai continuar a crescer, partindo de língua franca e da colonização, passando por língua estrangeira, língua segunda ou não autóctone até ao estatuto de língua oficial do Estado, língua da literacia, língua materna não autóctone, língua de promoção social, língua oficial universal (língua da globalização), língua de identidade nacional, directório das línguas nacionais autóctones e, provavelmente língua nacional não africana. (Zau,2011:90)

9. Primeiras conclusões

Terminado este capítulo, acreditamos ter demonstrado as relações entre as diversas formas do fazer literário com o Kuduro. Começámos a estabelecer essas relações a partir dos textos com carga subjetiva, que de alguma forma nos conduziram pela função poética que acionam, embora com carácter sempre narrativo pelas referências ao desenrolar de episódios em que se inspiram.

Tratámos também a questão dos pseudónimos, explicando o que são, o porquê de sua utilização. Para isso, conversámos com músicos do Kuduro que puderam dar-nos a sua visão relativamente a este tema.

Dedicámos ainda um espaço para tratar o Kuduro como meio de enriquecimento lexical do português. Nesta parte, pudemos demonstrar este enriquecimento, recorrendo aos diversos neologismos presentes no português e de origem kudural (permitam-nos usar, agora que vamos chegando ao fim, este adjetivo criado por nós). Fizemos uma distribuição dos vocábulos de acordo com a categoria gramatical a que pertencem. Demonstramos também as diversas expressões idiomáticas presentes no português e que provieram do Kuduro.

Tratámoso Kuduro como um estilo também literário. Como um objeto fruto de criação artística contemporânea, instável, em construção ainda, percorremos exemplos em que distinguimos algumas regras do seu fazer, não esquecendo o uso específico de uma linguagem imagética, e também por isso literária, inserida num contexto muito próprio. Não descartamos, como não podemos fazer com nenhuma obra resultado de arte, esse seu aspeto estético, nem os outros aspetos, o ético e o político, muito contra a corrente

que encara o Kuduro com desvalor. Ou, na melhor das hipóteses, como simples objeto lúdico.

No final, sendo o Kuduro o estilo musical com maior expressão em Angola, explicámos os motivos desta expansão. É um estilo que vai além das etnias que constituem o país Angola. As razões disto podem começar pelo facto de, maioritariamente, ser cantado em português, visto que esta é a língua de ligação étnica entre os angolanos. Sendo assim, ficam criadas todas as condições para o estilo atravessar todo o país.

Conclusão: Kuduro e Cidadania para um final com futuro feliz

Contributos para uma nova visão sobre o Kuduro

Nesta última parte, que será da conclusão que projeta os resultados do estudo num futuro desejável, vamos voltar a falar do papel social do Kuduro e dos kuduristas. Porque as suas abordagens nas músicas, muitas vezes, remetem-nos para a educação e formação do ouvinte. Porque, como qualquer objeto cultural, o seu impacto e influência nos indivíduos pode e deve contribuir para a sua formação como cidadão.

Como diz Marcon (2014), entre as duas concretizações do Kuduro, dança e música, assinalam-se duas realidades: a dança é marcada por movimentos incomuns, é mais a demonstração de uma performance individual; já na música fala-se do quotidiano da vida nos bairros.

E seguindo o que tem afirmado Cláudia Sousa Pereira,

Vamos partir de um princípio: qualquer obra de arte que o queira ser pode ler-se, abordar-se, por quatro funções que ativa e que marca quem a recebe: o seu lado estético (o belo, a subjetiva – e pouco válida como argumento - questão de gosto, o recurso a técnicas que a tornam diferentes do banal); o seu lado ético (o que tem implicações na imagem que reflete do comportamento de indivíduos ou provoca comportamentos individuais que dependem dos valores morais); o seu lado político (quando o impacto ou a influência é no ou do coletivo); e o seu lado lúdico (do jogo de palavras e conceitos e, no caso do Kuduro, na sua relação com a música, com a festa, com o convívio mundano) (Pereira, inédito, 2019:8).

Neste último capítulo vamos ater-nos ao ético e lúdico, o segundo e quarto lados deste poliedro.

No Kuduro encontramos a representação de vários temas. Temas capazes de despertar a nossa consciência para um olhar mais profundo da realidade social, sugerindo-nos, assim, opções para a resolução de situações do quotidiano. Por isso, selecionámos algumas letras que nos levaram a esta materialização. O desejo de trazermos a nossa atenção às letras com teor pedagógico, e que no capítulo anterior demos a ler na nossa própria proposta de leitura, surge da necessidade de apresentarmos uma visão diferente e específica em relação àquela que a maioria das pessoas tem do Kuduro – de que o

Kuduro aborda apenas temas desinteressantes e que fomentam comportamentos menos adequados -, embora não rejeitemos de forma alguma que haja letras de Kuduro que são autênticos atentados à moral.

Na análise não deixámos de lado os contextos externos da sua produção, visto que nos possibilitaram a compreensão das letras, e, apenas conseguimos explicá-las através dos mesmos contextos. Carvalho (2005:32) traduzindo Even-Zohar, na *A Teoria dos Polissistemas*, diz que «[...] o contexto externo ao texto propriamente dito não pode ser deixado de lado, visto que todos esses elementos em conjunto constituem, digamos assim, o ato de comunicação literária». As letras de Kuduro não se podem desligar dos contextos externos, e como se sabe, o contexto é um dos elementos do ato de comunicação.

Desde o início do nosso contacto com o Kuduro, reconhecendo o seu lado mais negativo como o que persiste no senso-comum dos que a ele se referem, nos pareceu que contribuiria muito para o seu conhecimento efetivo e para a recuperação da imagem que tem na sociedade, que os estudos académicos não o ignorassem. E que trouxessem, como fazemos agora aqui, o seu outro lado, o positivo num sentido construtivo, o eufórico que contrapõe a disforia que, todavia, não lhe retiramos.

Assim, as letras que trouxemos tratam de várias temáticas, desde a crítica aos agentes do estado que fiscalizam a atividade comercial ambulante; a vida em família (entre madrasta e enteado); sobre os acidentes de viação que são constantes nas estradas do nosso país; o incentivo a leitura através da literatura; a crítica no incumprimento de deveres e direitos entre pai e filho; os questionamentos sobre que futuro teremos. No fundo, respeitar para ser respeitado. São vários os alertas feitos nas letras que aqui trouxemos e que, para melhor entendimento, demos a ler, não ignorando a importância de as ouvir, neste trabalho.

A tarefa é árdua sobre aquilo que deve ser feito para maior valorização do Kuduro, pois, se assiste constantemente à desvalorização deste. Para tal, devem ser vários os intervenientes que podem fazê-lo. Não bastam os kuduristas, mas outras entidades que poderiam enveredar nesta missão.

Neste processo, se os próprios kuduristas pudessem avaliar as letras a cantar e divulgar essa avaliação ou até explicação, seria um primeiro passo para este longo caminho de valorização do estilo.

Existem muitos motivos para essa visão marginal que a sociedade tem sobre o estilo Kuduro, assunto já tratado na introdução. Um motivo mais evidente é o de que o Kuduro é um estilo aparentemente fácil de se fazer, os estúdios estão por todos os lados das cidades, basta uma situação de expressão de emoções de tristeza ou de alegria para ser motivo de uma letra. Por esta razão, também há muita gente dos guetos que encontra no Kuduro o meio para corresponder aos sentimentos, opiniões, pensamentos das suas vivências. Essa gente, maioritariamente pobre, por muitas vezes estarem vestidas de uma indumentária característica do estilo, faz a sociedade fazer julgamentos não só do cantor, mas também do próprio estilo, como disse *Rei Loy*.

Diante disto, não achamos correta uma interpretação como essa, porque o músico, o poeta, o pintor, traz simplesmente aquilo que a sociedade lhe dá, aquilo que absorve, filtrado pelo seu mundo interior, a que acrescentará um saber-fazer que uns têm e outros não. Cada indivíduo é fruto da interpretação que faz do mundo e daquilo que vive. Além disso, o que muitos trazem são os valores da angolanidade (bons e maus porque comuns ao ser humano) e, a partir disto, é possível deduzir o nível de educação e instrução que a juventude, maioritariamente, dos ambientes suburbanos, tem.

Tal como noutras facetas da vida, existem aqueles que sabem melhor que os outros, os mais educados que outros. O Kuduro também tem essa realidade, há uns que têm comportamentos sadios.

Na verdade, infiltraram-se delinquentes no Kuduro (como defende *Pai Diesel*), mas isto não é o suficiente para se fazer um julgamento pleno do estilo e dos seus fazedores, porque, em princípio, sabe-se que o seu inventor, *Tony Amado*, não tem histórico de marginal, muitos menos o ser precursor, *Sebem*, e tantos outros. Assim, os outros intervenientes que podem, e na nossa opinião devem contribuir para uma maior valorização, expansão, mudança de paradigma, são os que mencionamos a seguir, a

saber: os investigadores, o ministério da cultura, em colaboração com os empresários e, finalmente, a comunicação social.

Alguns estudiosos têm já mostrado interesse no estudo do estilo, como pudemos observar a propósito do capítulo II «*Sobre o Estado da arte, Kuduro*». De entre esses estudiosos, há antropólogos, geógrafos, artistas e literatos. De entre estes investigadores, há quatro angolanos (Wilper; Tomás; Santo e Santo). O trabalho dos investigadores possibilita que o Kuduro saia da marginalidade, mudando, dessa forma, de categoria. E assim definir-se-ia a sua consagração, evitando-se a rejeição que se faz dele, e estar-se-ia também a traçar o caminho para o seu estudo em universidades ou, talvez, em centros culturais.

Em Angola, há vários depoimentos sobre o estudo do Kuduro que chega a um público mais alargado do que uma tese ou um artigo numa revista científica. Um destes depoimentos foi dado por Jomo Fortunato, académico e interessado em estudos de língua e cultura. No *Jornal Cultura*, de 23/06/2019, apresentou um depoimento valioso, onde anunciava uma proposta de sistematização do Kuduro, que justificaria a presença de um debate alargado entre os investigadores e artistas, pois, visava-se a sua sistematização e integração no âmbito dos Estudos Culturais Angolanos, de nível universitário.

Quanto às tarefas a serem executadas, priorizar-se-ia o conhecimento do estado atual do estilo, conhecer as fases do Kuduro no feminino, reflexão sobre a génese das letras, das canções. Nestas letras e canções seriam sugeridos alguns temas a serem considerados predominantes, apesar do dinamismo que é inerente ao objeto de estudo em Cultura: «[...] aconselhar a reutilização das conquistas de Angola, ao nível da educação, saúde, construção de infra-estruturas, educação cívica, e preservação dos bens públicos nas composições musicais, numa perspectiva de associar a arte à educação patriótica».¹⁰²

¹⁰² Jomo Fortunato, *Integração da história do kuduro nos estudos culturais*. Disponível em <http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/integracao-da-historia-do-kuduro-nos-estudos-culturais>. Acesso em 28/12/2019.

Esta surge como perspectiva para a educação da sociedade. A ideia se torna ainda mais segura pelo facto de o estilo possuir numa parte do seu público-alvo as crianças.

Acrescentamos nós, que na formação de professores, esta consciencialização bastaria a que muitas das músicas do estilo passassem por um crivo que “separaria o trigo do joio”, não interferindo no processo natural de marginalização que o Kuduro pode continuar a ter nas ruas. Não se desvirtuando a origem do estilo, aproveitar-se-ia o que dele há que possa interessar mais os alunos e estudantes na formação de um espírito consciente para os diversos temas (re)tratados.

Outra ideia defendida por Jomo Fortunato, com a qual concordamos, tem a ver com as características estéticas, rítmica peculiar e propósitos textuais. Assim, numa perspectiva comparativa, o autor aconselha que a análise deva ser feita dentro do próprio estilo, diferindo-o das correntes musicais mais preocupadas com arranjos e construções elaboradas, do ponto de vista harmónico e melódico.

Quanto a bibliografia, pensa-se em tornar os depoimentos numa fonte bibliográfica de documentação e registo para a posteridade, visto que, no Kuduro, os depoimentos encontrados no Youtube, na televisão, na rádio, no jornal, constituem grande fonte de consulta. No entanto, a organização desta bibliografia deverá partir do intercâmbio cultural e comercial entre editores, produtores e distribuidores da discografia do Kuduro. Reunido este material, criar-se-ia um site para a divulgação da história e perfil profissional dos cantores e compositores do Kuduro, que vão fazendo história.

Portanto, com estes passos e com uma atitude assim, o Kuduro iniciaria um percurso que outras práticas culturais marginais, noutros lugares, há muito percorreram:

Esta visão elitista seria, (...), lentamente desconstruída, à medida que, por um lado, toda a cultura popular foi adquirindo crescente proeminência e conquistando um espaço próprio no conjunto de debates desenvolvidos no âmbito de uma diversidade de disciplinas na área das ciências sociais e humanas, e, por outro lado, a própria música popular se constituiu como um fenómeno à escala global, envolvendo processos cada vez mais dinâmicos e complexos de produção, distribuição, circulação e consumo. É precisamente acompanhando esta tendência de complexificação que emergem os estudos culturais da música popular, envolvendo investigadores das mais diversas

áreas – incluindo os estudos culturais, a sociologia, a musicologia, a etnomusicologia ou as ciências da comunicação – que se reúnem sob o propósito comum de, a partir de diferentes perspectivas, investigar o papel central da música popular em relação a formações sociais e culturais mais vastas (Sónia Pereira, 2011:119).

Também o Ministério da Cultura, através da cooperação de empresários, podia incentivar a realização de mais festivais como o *I Love Kuduro*, porque este foi o evento que mais terá expandido o estilo para diversos países. Este evento cultural, composto por espetáculos e um documentário, levaram o Kuduro às salas de cinema e palcos pelo mundo. O Kuduro e os kuduristas que integraram o *I Love Kuduro* usaram a dança, a música e o chamado *lifestyle* como meio de expressão da cultura angolana. Este projeto foi realizado em parceria entre a produtora portuguesa BRO, dos irmãos Mário e Pedro Patrocínio, e a angolana Da Banda, de Coréon Dú, filho do ex-presidente angolano, José Eduardo dos Santos, em 2013.

O projeto visava a valorização e expansão do estilo e conseguiu, na verdade, impulsioná-lo. Especificamente no documentário, apresentava a nova geração de kuduristas e o crescimento do estilo. Foi exibido nas salas de cinema em Portugal, nomeadamente em Lisboa, Porto, Braga e Coimbra; no Brasil, no Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre; no México, em Guadalajara, e no Lusophone Film Fest de Nairobi, no Quênia.¹⁰³ O empresário Coréon Dú, como responsável do canal de televisão TPA 2, naquela altura, permitiu-o com a abertura de um programa dedicado ao Kuduro, *Sempre a Subir* de que já falámos.

A comunicação social angolana há muito que vem dando algum suporte na divulgação do estilo Kuduro e, atualmente, é dos meios privilegiados que divulga as músicas e artistas, pelo menos desde a redução da venda de CDs piratas nos mercados e ruas, informalmente. O facto da redução da venda dos CDs tem a ver com os novos aparelhos de som, que trazem leitores para *pen drives*, *bluetooth* e cabo USB. Assim, antes desta inovação, o suporte para a divulgação das músicas era a pirataria, feita com consentimento dos próprios artistas, visto que os mesmos se encarregavam de fornecer

¹⁰³*I Love Kuduro em Portugal*. Disponível em:<http://www.redeangola.info/i-love-kuduro-em-portugal/>. Acesso, 28/12/2019.

as suas músicas aos indivíduos que as reproduziam, numa atividade conhecida como, precisamente, “espalhar a música”.

Depois de gravada a música, era necessário que passasse a quem a pudesse espalhar/divulgar, sendo estes discos a preferência e única alternativa de muitos. A opção por esses CDs se devia à ausência de CDs originais gravados pelos autores das músicas, ou porque os próprios músicos não tinham possibilidades de gravar um álbum. Agora, embora a pirataria ainda exista, um dos melhores meios de divulgação das músicas é a televisão, pois, é ela que dedica alguns canais e programas exclusivos ao Kuduro.

Atualmente, a maior divulgação do Kuduro em Angola passa pelo canal 100 da ZAP,¹⁰⁴ onde constam os programas *BE Kuduro*, *Wakimono*. Tem sido este o espaço que leva o Kuduro a todos os lados, visto que a Zap é uma empresa televisiva que expandiu os seus serviços de forma exponencial pelo país. No canal 505, da DSTV,¹⁰⁵ criou-se outro programa dedicado ao Kuduro com o mesmo nome do antigo programa, *Sempre a Subir*, apresentado por *Sebem* e depois pela dupla *Os Namayr*. O atual *Sempre a Subir* é apresentado pelo Kudurista *Da Beleza*. Este programa foi criado com a ideologia do primeiro programa do canal 2.

Os canais televisivos deste âmbito vieram reforçar a expansão do Kuduro, dando-lhe mais divulgação e ajudando no seu enraizamento cada vez no país, já que muitas vezes são assistidos em família e por diferentes gerações. E, de um determinado ponto de vista, acabou por se tornar também numa forma de preservação do Kuduro, se ou quando chegar o momento de fazer a sua história.

No contexto internacional, tem sido a internet o grande meio de expansão e consumo do estilo entre falantes do português e não falantes. Tendo a internet possibilitado maior visibilidade, permitiu igualmente que nascessem outras músicas e danças através do acompanhamento que a partir deste recurso se faz. Também as redes sociais se

¹⁰⁴ Empresa televisiva conjunta entre a portuguesa NOS e a SOCIP – Sociedade de investimentos e Participações S.A, que, na África subsariana, opera em Angola e Moçambique, desde 2010.

¹⁰⁵ Digital Satellite Television é um serviço de televisão satelital da Multichoice que opera na África subsariana, desde 1995.

tornaramnum espaço de compartilhamento de vídeos e músicas a qualquer momento, tornando o acompanhamento musical imediato.

Enfim...

Depois de tudo que temos vindo a estudar no que diz respeito ao Kuduro, estamos em crer que fica para trás a sensação de um estilo de marginais, de delinquentes, não só pelos estudos, ainda que breves, já realizados, como pelas perspetivas fornecidas pelos kuduristas e, sobretudo, pelas músicas analisadas. Tudo isto mostra-nos o contrário: um universo próprio que depende do universo da realidade onde nasceu e em que se desenvolve, dinamicamente. Das emoções e sensações expressas, às preocupações com o bem-estar de um povo, são vários os assuntos que constituem um testemunho cabal de que os kuduristas são pessoas iguais aos outros cidadãos integrados na sociedade. Uns, pessoas mais educadas que outras, que pensam cada um à sua medida, outros com consciência de grupo ou classe, uns com perspetivas progressistas de uma Angola melhor, outros nem por isso. Embora, continue a ficar também a ideia de que tem merecido pouco valor da parte dos estudiosos e dos empresários que nele podiam investir, em virtude da proveniência de muitos dos kuduristas, com condições sociais e económicas instáveis.

Acima de tudo, o Kuduro tem adotado o papel de porta-voz da sociedade, papel que é proporcionado pelas diversas temáticas nele abordadas, visando o exercício de boa cidadania e a construção de uma sociedade com valores. Afinal, o Kuduro é mais uma opinião que vem da sociedade civil. Tal como o Rap revolucionário, o seu conteúdo é sempre crítico, é uma música que contribui para o pluralismo de opinião. Neste estilo, seus autores são os porta-vozes da sociedade civil, relatando os principais problemas do seu tempo e espaço, que é a principal fonte de inspiração (Gilson Lázaro e Osvaldo Silva, 2013).

Doravante, esperamos que, quando se assistir ao tratamento de temas de interesse social de base kudural (expressão inventada), comecemos a olhar estas temáticas como novos

padrões. E, como afirma Wilper, o Kuduro vai sendo moldado todos os dias. Hoje tem características diferentes das de ontem. Aborda dimensões diversas, deixando de ser apenas paranóico, como referimos no capítulo II. Uma das dimensões é exemplificada pela letra da música de *Dog Murras*, «Angola»¹⁰⁶:

«(...) Angola do petróleo, do diamante e muita madeira
Angola do paludismo, febre tifóide e muita diarreia
Angola dos talé bosses comem sozinho e muita ambição
Angola que é da gasosa, corrupção tapa visão
Angola dos herdeiros que não fazem nada e tem bwé de massa
Angola do kota honesto, que bumba bwé e não vê nada (...)» (Wilper, 2011:4).

Apesar da inovação descrita por Wilper, sobre rimas, letras, versatilidade e deixando de ser simples animação das festas, podemos acrescentar a revolução, como é o caso da letra de *Dog Murras* descrita pela autora. A versatilidade faz-se sentir nos vários assuntos que o Kuduro aborda numa só letra ou em várias letras. Além disso, as letras cômicas ou dramáticas não existiam no Kuduro da geração de *Tony Amado* e *Sebem*. Podemos mesmo afirmar que o estilo conseguiu, no seu percurso, um papel educativo, uma palavra a dizer na formação dos novos cidadãos de Angola e, porque não, pensando na diáspora, do Mundo.

Finalmente, e conscientes da dificuldade em apreciar sincronicamente o valor que resiste à passagem do tempo sobre os objetos culturais, importa-nos referir que confirmamos a nossa impressão e vontade de considerar o Kuduro, em particular a letra tornada voz e movimento, literatura.

Mais do que as questões de gosto, mais do que os números que dominam a nossa contemporaneidade, mas que interessam como se poderá ver num dos anexos, o Kuduro é, e confirma-se a cada dia que passa, expressão de sentimentos, emoções, reações – individuais e/ou coletivas - vertidas por vezes em linguagem de contornos diferentes da

¹⁰⁶Dog Murras, *Angola*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=r67EquVPuo>. Acesso, 01/05/2020.

do quotidiano, mas inscrevendo-se no quotidiano, encriptadas em códigos que se tornam identitários de quem o cria e de quem dele usufrui.

Esperamos que este trabalho tenha trazido a quem o leu e aqui chegou, um contributo que ajude a decifrar esse código próprio dos kuduristas e das músicas – objetos com letra, som, voz e corpo – talvez ainda tão incompreendido e marginalizado. Não fora a oportunidade que é dada por quem estuda o novo, quem arrisca a opinião, quem pede o escrutínio e a crítica e, estamos certos, de que muito do património cultural imaterial, hoje da Humanidade, ter-se-ia já perdido ou degradado.

BIBLIOGRAFIA

- Artigos e Ensaaios

CHAVES, R. P. (2013). «Organização do léxico» In RAPOSO, Eduardo Buzaglo Paiva, et al. (Org.), *Gramática do Português*. Vol. I. Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 185-212.

CORRÊA, A. A. (2015). «Elegia e musicalidade em Os mortos, de Ivan Junqueira», In *IPOTESI, JUIZ DE FORA*, v.19, n.1, 64 - 77, jan./jun.

EVEN-ZOHAR, Itamar (1979) «Polysystem Theory» in *Poetics Today*, Vol. 1, No. 1/2, Special Issue: Literature, Interpretation, Communication (Autumn, 1979), Duke University Press, pp. 287-310. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1772051>

FARIA, D. C. de. (2016). «Narrativas musicais contemporâneas entre o local e o global: os casos do Funk brasileiro e do Kuduro de Angolano». In *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 7, nº 1/2018, 27-46.

GOLIN, C. (2005). *Teorias do rádio: Paul Zumthor e a poética da voz*, Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Uerj – 5 a 9 de setembro.

GONÇALVES, C. SARDINHA, M. G. & OSÓRIO, P. (2014). «Escola e Família. Consolidação da literacia». In Maria da Graça Sardinha, Paulo Osório e Azevedo, Fernando (Org.), *Literacia Familiar e Culturas de Margem? Espaços de Concretização*. Edição Lulu Press, Releigh, N.C., pp. 25-49.

GRANADA, C. (2014). «Comunidades de leitores. Projeto de Desenvolvimento de Competências Leitoras». In Maria da Graça Sardinha, Paulo Osório e Azevedo, Fernando (Org.), *Literacia Familiar e Culturas de Margem? Espaços de Concretização*. Edição Lulu Press, Releigh, N.C., pp. 125-154.

LAZÁRO, G. e SILVA, O. (2019). «Hip-hop em Angola: O rap de intervenção social». In *Cadernos de Estudos Africanos* [Online], 31 | 2016, posto online no dia 29 setembro

2016, consultado o 30 abril. URL: <http://journals.openedition.org/cea/2013>; DOI: 10.4000/cea.

MARCON, F. (2013). «O kuduro como expressão da juventude em Portugal: estilos de vida e processos de identificação» In *Revista Sociedade e Estado* - Volume 28 Número 1 - Janeiro/Abril, 75-90.

MARCON, F. (UFS). (2014). «*Música eletrônica, juventudes e estilos de vida: a produção, a circulação e o consumo do kuduro no Brasil*». Trabalho apresentado no 38º Encontro Anual da Anpocs GT36 Sociologia da adolescência e da juventude. ISSN 2177-3092, Caxamba, 1-20.

MARCON, F., DE JESUS, dos S. & ELY D. (2017). «Música de festa, Expressões e sentidos do Kuduro na cidade de Salvador». *Última Década*, núm. 47, 222-242. Centro de Estudios Sociales Valparaíso, Chile.

MENDES, A. (2013). «Organização textual e articulação de orações». In RAPOSO, Eduardo Buzaglo Paiva, et al.(Org.), *Gramática do Português*. Vol. II. Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1691-1755.

MENDONÇA, L. F. M. e ABREU, P. (2013). «Processos de Patrimonialização do Fado e do Samba». Carlos Fortuna; Rogério Proença Leite, (Org.), *Diálogos Urbanos: Territórios, Culturas, Patrimónios*. Almedina, Coleção CES: Coimbra. ISBN 978-97-2405-243-4, pp. 291-317.

MUZOMBO, W. I. M. (2019). «Angola: Literatura de margem ou fronteira (contos, provérbios, canções, adivinhas): subsídios para a sua legitimação», In Fernando Azevedo, Wakala Muzombo, Graça Sardinha, e João Machado (Coord.). *Literacia, Leitura e Cultura em Angola. Exemplos de boas práticas*, Braga: Centro de Investigação em Estudos da criança/Instituto de Educação: ISBN:978-972-8952-58-7, pp. 71-107.

NASCIMENTO, M. F. B. Do. (2013). «Processos de lexicalização». In RAPOSO, Eduardo Buzaglo Paiva, et al.(Org.), *Gramática do Português*, Vol. I. Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 215-246.

OLIVEIRA, A. (1999). «Da literatura tradicional angolana de transmissão oral, impressa em português». In *Revista Educação & Comunicação*, nº. 2, ISSN: 0874-6346. Leiria, 53-79.

PEREIRA, C. S. «*Literatura. Ao Vivo. O caso dos livros-objeto e a ativação do conceito de design literário.*» (artigo no prelo).

PEREIRA, C. S. (2019). *Breaking the fourth Wall: Ana Saldanha convoca o leitor.*» In SILVA, Sara Reis e RIBEIRO, João Manuel (org.). Sobre uma escrita a tempo inteiro: a obra para a infância e a juventude de Ana Saldanha. Coleção «*Vozes e Rostos da Literatura Infantojuvenil Portuguesa*» - Nº 9. Tropelias & C^a: Porto. ISBN: 978-989882-83-6. Pp. 11-29.

PIMENTEL, D. dos S. e FARES, J. A. (2014). *A performance em Paul Zumthor.* X Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-graduação – SEPesq. Centro Universitário Ritter dos Reis - 20 a 24 de outubro, pp. 1-8.

REAL, M. (2017). «Prefácio - A cultura como instauração de um sentido», In Urbano Sidoncha e Catarina Moura (Org.) *Metamorfoses da cultura*, Lisboa: Nova Veja, pp.14-16.

RUBIN, A. A. C. (2017). «Visitações culturais à política e à universidade», In Urbano Sidoncha e Catarina Moura(Org.) *Metamorfoses da cultura*, Lisboa: Nova Veja, pp. 17-42.

SANTO, I. & SANTO, L. (2013). «O estilo de dança "Kuduro" e sua importância na "manifestação" geográfica de um país que se chama Angola (parte I)». Disponível online

em:https://www.academia.edu/13237801/O_estilo_de_dan%C3%A7a_Kuduro_e_sua_i

[importância na manifestação geográfica de uma cidade que se chama Angola.](#)

SARDINHA, M. da G. (2014). «Leituras... em lugar do literário». In Maria da Graça Sardinha, Paulo Osório e Fernando Azevedo (Org). *Literacia Familiar e Culturas de Margem? Espaços de Concretização*. Edição Lulu Press, Releigh, N.C., pp. 51-62.

SIEGERT, N. e ALISCH, S. (2012). *Angolanidade revisited – Kuduro*. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/angolanidade-revisited-kuduro>.

SILVA, L. C. Morais e. (2016). «Interpretação musical: uma leitura hermenêutica», UNESP. In *Pensando – Revista de Filosofia*. Vol. 7, Nº 13. ISSN 2178-843X, 172.

SILVEIRA, R. S. (2005). «O Livro dos dias: A poesia na música de Renato Russo». In “*Existência e Arte*”- *Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano I - Número I*. 1-8.

SÓNIA, P. (2011). *Estudos culturais de música popular – uma breve genealogia*, Faculdade de Ciências Humanas - Universidade Católica Portuguesa, exedra • nº 5 •

TOMÁS, C. e MARCON, F.. (2012). «Kuduro, Juventude e Estilo de Vida: Estética da diferença e cenário de escassez». In *Revista Tomo (UFS)*.ISSN-e 1517-4549 nº 21. 137-167.

UNESCO. (2003). *Convenção Para a Salvaguarda do Património Imaterial*, Paris.

WILPER, Agnela Barros (2011). «*Kuduro de Angola. A Exclusão de uma nova linguagem*». In XI Congresso Luso Brasileiro de Ciências Sociais. Diversidades e (Des) Igualdades. Universidade Federal da Bahia (UFBA) PAF I e II, Campos de Ondina, Salvador 07 a 10 de agosto.

VIEIRA, D, CARVALHO, A. R. (2011). «*Para a apropriação poética na performance musical: angústia, crítica, hermenêutica*». In Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap, 254-263.

– Livros

HANSLICK, E. (2011). *Do belo musical. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* (Artur Morão, Trad.). Coleção: Textos Clássicos de Filosofia, Covilhã, Universidade da Beira Interior, UBI.

HOUASSIS A., VILLAR M. de S. e FRANCO, F. M. de M. (2003). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, Lisboa, Círculo Leitores.

HORÁCIO. (2001). *Arte Poética* (R. M. Rosado Fernandes, Trad. e comentário). Editorial Inquérito, edição Bilingue, (4ª edição), Covilhã, Universidade da Beira Interior, UBI.

LEÇA, A. (1942). *Música Popular Portuguesa*, Edição nº: 405004-1183, 1º vol. Porto, Editorial Domingos Barreira.

Lei nº 14/05, de 7 de outubro, do Património Cultural – Angola.

MAGALHÃES, R. (1984). *Textos de Hermenêutica*, Porto – Portugal, Rés – Editora, Lda.

MARQUES, M. E. R. (1996). *Introdução aos Estudos Linguísticos*. Universidade Aberta.

MOURA, J. de A. (2006). *Gramática do Português Actual*, Lisboa, Lisboa Editora.

MUZOMBO, W. I. M. (2018a). *Cultura (s), Escola e Identidade*, Lisboa, Editora Chiado.

NOGUEIRA, L. (2012). *Pseudónimo e Literatura, Cravan / Pessoa / Drummond*, Recife, edições Bagaço.

PARAFITA, A. (2010). *Património Imaterial do Douro: Narrações Oraís, contos, lendas, mitos*, Âncora Editora. vol. 2.

Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular. Conferência Geral da UNESCO - 25ª Reunião, PARIS, 15 DE NOVEMBRO DE 1989.

RIBAS, Ó. (1961). *Misoso. Literatura Tradicional Angolana*, 1º Vol. 1ª Edição.

SARAIVA, A. (1975). *Literatura Marginalizada, Vanguarda, Tradução, Crítica, Literatura pobre linguagem política, gralha. Sobre o slogan «O povo unido jamais será vencido»*, Porto.

_____ (1980). *Literatura Marginalizada. Novos Ensaios. Hinos nacionais; Entrevista e polémica; Revista (à) portuguesa; Conto popular; Anúncio; Graffiti, Crónica, Epígrafe, Canção. O caso Santos Cravina*, Porto, Edições Árvore.

SCHWANITZ, D. (1999). *Cultura. Da História da música aos grandes pensadores. Tudo o que é preciso saber*, (Lumir Nahodil, Trad.). Edição Portuguesa, Rita Bento, vol. 4. Alfragide – Portugal.

SILVA, A. S. e GUERRA, P. (2015). *As Palavras do Punk. Uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*. Aletheia Editores: Lisboa.

THOMPSON, J. B. (2011). *Ideologia e Cultura Moderna. Teoria social critica na era dos meios de comunicação de massa*, (9ª edição), Editora Vozes.

VASCONCELOS, T. de. (1996). *Pseudónimos e heterónimos na Literatura Portuguesa*, (4ª edição), Porto.

VARGAS, A. P. (2010). *Música e Poder. Para uma sociologia da ausência da música portuguesa no contexto europeu*, vol. 1, Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra.

VILELA, Mário. (1995). *Léxico e Gramática*, Coimbra, Almedina.

ZHUMTHOR, P. (1997). *Introdução à poesia oral* (Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Dinis Pochat e Maria Inês de Almeida, Trad.). São Paulo, Editora HUCITEC.

- Dissertações e Teses

ANTÓNIO, E. J. (2018). *Criação e inovação lexical nos textos literários: o caso do romance Os Transparentes de Ondjaki*. (Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Lusófonos), Universidade da Beira Interior, Covilhã. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/9953>.

CARVALHO, C. A. de. (2005). *A Tradução para legendas: dos polissistemas à singularidade do tradutor*. (Dissertação de Mestrado), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro).

Da SILVA, Esdras Soares. (2009). *Os paralelismos e sua relevância enquanto recurso persuasivo no Sermão de Sto. Antônio de Pe. Antônio Vieira*. UNIVERSIDADE DE PERNAMBUCO, Nazaré da Mata.

FERREIRA, T. I. de O. F. T. (2002). *A Transfiguração Poética em Arte de Música de Jorge de Sena*. (Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses e Brasileiros, Faculdades de Letras da Universidade do Porto, Porto).

MUZOMBO, W. I. M. (2018b). *Pressupostos de erro judiciário no Processo Penal*. Dissertação apresentada para obtenção do Grau de Mestre em Direito Jurídico – Forense, Universidade Jean Piaget, Luanda, (não publicada).

SANTOS, Eumara Maciel, *A Tessitura da Palavra: Um Estudo Sobre a Oralidade Africana na obra literária de Amadou Hampâté Bâ*, (Tese de Doutorado), Salvador, 2019.

RIBEIRO, S. N. (2006). *OS Neologismos nas publicações especializadas para adolescentes*, UERJ. (Tese de Doutorado), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Letras.

TONA, M. S. F. (2018). *Pseudónimos na Música e na Literatura Angolanas: Estratégia de Marketing ou Mecanismo de Ocultação Identitária?* Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Lusófonos, Universidade da Beira Interior, Covilhã. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.6/9957>.

ZAU, D. G. D. (2011). *A Língua Portuguesa em Angola: Um Contributo para o Estudo da sua Nacionalização* (Tese para obtenção do Grau de Doutor em Letras (3º ciclo de estudos, não publicada), Covilhã.

AZEREDO, M. O., PINTO, M. I. F. M. & LOPES, M. C. A. (2016). *Da comunicação à Expressão - Gramática Prática de Português. 3º. Ciclo do Ensino Básico e Ensino Secundário*, Lisboa, Editora Raiz.

BLOOM, H. (1994). *O cânone ocidental. Os livros e a escola do tempo*, ISBN: 978-989644-136-4, Editora Objectiva.

CABRAL, C. B. (2011). *Património cultural imaterial – Convenção da UNESCO e seus contextos*, Lda, Lisboa, edições, 70.

CÂNDIDO, A. (2006). *Literatura e Sociedade*, (9a edição), Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.

CARMO, M. e DIAS M. C. (1976). *Introdução ao Texto Literário. Noções de Linguística e Literariedade*, Lisboa, Didáctica Editora.

CATARINO, L. G. (1999). *A Responsabilidade do Estado pela Administração da Justiça. O erro judiciário e o Anormal Funcionamento*, Coimbra, Editora Almedina.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. ISBN: 989-20-0088-9.
<http://www.edtl.com.pt>

CONSTITUIÇÃO ANGOLANA, 2010.

COSTA, J. (2010). *Gramática Moderna da Língua Portuguesa*, Escolar Editora.

Entrevista com o kudurista *Pai Diesel*, Vila de Viana, Luanda, 10/04/2018.

Entrevista com o kudurista *Rei Loy*, município do Cazenga, Luanda, 07/04/2018.

Entrevista com o kudurista *Rei Panda*, Zona Verde, município de Viana, 09/04/2018.

ERVEDOSA, C., (1975 – 1985). *Roteiro da Literatura angolana*, União dos Escritores Angolanos.

GALISSON, R. e COSTE, D. (1983). *Dicionário de Didáctica das Línguas* (Adelina, A. P. Custódio, L. S., Evelina, V., Fernanda, I. F., José, A. C. S., Maria, I. P. B. “...” Trad.), Coimbra, Almedina.

- Na Internet

Apurados 10 finalistas para o Top dos Mais Queridos 2008. Disponível em: http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/lazer-e-cultura/2008/8/39/Apurados-finalistas-para-Top-dos-Mais-Queridos-2008,40cb9dec-3d56-444d-864487df43286c3b.html. Acesso, 06/11/18.

Angola aposta em mais de três sítios para rota do património da UNESCO. Disponível em: <https://www.dn.pt/lusa/interior/angola-aposta-em-mais-tres-sitios-para-rota-do-patrimonio-mundial-da-unesco-9268774.html>. Acesso, 11/11/18.

Big Nelo – *Hoje é surra* ft Os Vagabanda. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-2Iq_pbRO4o. Acesso, 06/05/2020.

Bruno M., *Um para 2*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-kPlzOps_yY&list=RD-kPlzOps_yY&start_radio=1&t=40. Acesso, 14/03/2020.

Bruno M., Actuação na festa da música. *O Regresso nos palcos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fy5-3ksk44Q>. Acesso, 02/01/2020.

Bruno M., *Vamos aonde?* Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r3jmMWMifwA>. Acesso, 26/04/2020.

Bruno, M. Programa *Sempre a Subir*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QOvcTX6rEDY>. Consultado aos 01/12/17.

Bruno M., *Dança dos Comba*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kJCJJ9ojl_M. Acesso, 08/06/2019.

Bruno M., *Cada lágrima 2 sorrisos*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cP_cchUPDmI. Acesso, 06/06/2019.

Bruno M., *60 segundos*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=khA75aOtQok>. Acesso, 06/06/2019.

Bruno M., *Tchubilaa*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pVJdCn0jheU>. Acesso, 26/04/2020.

Bruno M., *I M*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2h11qjhdJKk>. Acesso, 26/04/2020.

CAGE One - *Maluco, Maluco* (Feat. Rei Panda & Big Nelo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Sxo2IUeE4mo>. Acesso, 06/05/2020.

Dj Nile e Fortaleza Urbana, *Morte*. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=H5-TT0nKEHk>. Consultado aos 04/11/17.

Dj Naile ft Rei Panda, *Sabonete Sabão*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=4JgICZBbY_0. Acesso, 06/06/2019.

Dj Naile e Rei Loy, *Sufrimento 3ª. Parte*. Disponível em: DJ Naile e Rei Loy, *Sufrimento 3ª. Parte*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7sm-1R8jPAY>. Acesso, 06/06/2019.

Documentário Kuduro – Angola. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=t0ZJT_U2O7c. Acesso, 01/01/2020.

Dog Murras, *Angola*. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=_r67EquVPuo. Acesso, 01/05/2020.

Entrevista de Félix Wazekwa. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UKxIB0F-rAA>. Acesso aos 24/04/18.

JOMO, Fortunato, *Integração da história do kuduro nos estudos culturais*. Disponível em:

<http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/integracao-da-historia-do-kuduro-nos-estudos-culturais>. Acesso, 28/12/2019.

História do Kuduro, Programa Janela Aberta. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=qW1LC53Skt8> . Acesso, aos 10/10/18.

História do Kuduro Tony Amado. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=zkdXDbRLAns>. Acesso, 14/03/2020.

I Love Kuduro em Portugal. Disponível em:

<http://www.redeangola.info/i-love-kuduro-em-portugal/>. Acesso, 28/12/2019.

I Love Kuduro. Disponível em:

<https://tudoparaminhacuba.wordpress.com/2013/04/01/angola-festival-i-love-kuduro-reune-velha-e-nova-geracao-do-estilo-musica-ilovekuduro/>. Acesso, 25/01/18.

JD feat Nagrelha e Rei Panda, *Não quero saber* (Oficial Video HD). Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=QONLbARVaRw>.

Jornal de Angola, *Integração da história do Kuduro nos estudos culturais*. Disponível em:

<http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/integracao-da-historia-do-kuduro-nos-estudos-culturais>, por Jomo Fortunato, 23 de Junho, 2019. Acesso, 02/09/2019.

Kim Cawina, *Coronavírus*. Disponível em:

https://www.youtube.com/results?search_query=corona+virus+kuduro.

Acesso, 14/03/2020.

Lágrimas e seus significados. Disponível em:

<https://abqrs.com.br/lagrimas-e-seus-significados/> . Acesso, 05/11/18.

Máquina do Inferno, *Marburg*. Disponível em:

https://www.youtube.com/results?search_query=marburg+kuduro. Acesso, 14/03/2020.

Matias Damásio, *Angola (País Novo)*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=pnVyaannSFM>. Acesso, 13/04/18.

MOBBERS x DJ Lutonda ft Nagrelha, *Militar*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ChiZdkT-VCM>. Acesso, 06/05/2020.

Os De Faia, *Os Turbantes*, Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ugIkC49j1xk>. Acesso, 26/04/2020.

Os Kalunga Mata, *Lamento Dj*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=9u3Ub_kDXHc. Acesso, 08/06/2019.

Os Lambas, *Mexer o bumbum*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=8_tEIQhFADU. Acesso, 09/06/2019.

Os Lambas, *O Quatro*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=J2rkSdcbK8A>. Acesso, 26/04/2020.

Os Lambas, *Tá adoçado*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=rdnEG5XFEPc>. Acesso, 26/04/2020.

Os Lambas, *Sobe*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RQW1sSpdGM>. Acesso, 26/04/2020.

Os Lambas, *Creu*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ke885FU3Tdk>. Acesso, 26/04/2020.

Pai Banana, *3 Tipos de lágrimas*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=0coHsMttNv8>. Acesso, 07/07/2020.

Pai Banana, Programa *Sempre a Subir*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=vzxowfVvVPg>. Acesso, 02/05/18.

Património material e imaterial de Angola em debate na sede da UNESCO. Disponível em:

http://www.angop.ao/angola/pt_pt/noticias/educacao/2007/11/49/Patrimonio-material-imaterial-Angola-debate-sede-UNESCO,6bdd1705-c2ff-4ce4-80cf-0b426382fe11.html.

Acesso, 10/11/18.

Poca Py, *Operação Resgate*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=XIM9whLicVM>. Acesso, 08/06/2019.

População de Angola sobe para mais de 25,7 milhões de ... – RTP. Disponível em: https://www.rtp.pt/noticias/mundo/populacao-de-angola-sobe-para-mais-de-257-milhoes-de-pessoas_n906065. Acesso, 27/04/18.

Rei Panda, *Literatura*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=a06b4R8VWuE>. Acesso, 06/06/2019.

Rei Panda ft Discípulo, *Orgulho do Sambizanga*: Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ejh8Jjs2buc>. Acesso, 06/06/2019.

Rei Panda, *Acidente*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=WGIIVynpZEY>. Acesso, 26/04/2020.

RFI, *Operação Resgate lançada em Angola*. Publicado a 10/10/2018. Disponível em:

<http://pt.rfi.fr/angola/20181030-operacao-resgate-lancada-em-angola>. Acesso, 08/06/2019.

RFI, *Morte de zungueira em Luanda dá origem a tumultos*. Publicado em 13/03/2019.

Disponível em: <http://pt.rfi.fr/angola/20190313-morte-de-zungueira-em-luanda-da-origem-violentos-tumultos>. Acesso, 08/06/2019.

Sebem, *Felicidade*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=RwDB4dHV82o>. Acesso, 10/10/2018.

Top dos Mais Queridos divulga dos 10 mais votados. Disponível em:

<http://www.angonoticias.com/Artigos/item/23557/top-dos-mais-queridos-divulga-dez-votados>. Acesso, 06/11/2018.

Trajeto da Preservação do património histórico e cultural. Disponível em:

<http://jornalcultura.sapo.pt/grafitos-na-alma/trajectoria-da-preservacao-do-patrimonio-historico-e-cultural>. Acesso, 10/11/18.

Turma Tommy, *Minguito*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=5zsNs4q5gEc> . Acesso, 10/10/2018.

Turma Tommy, *Madrasta*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=xtjCiV5V_Q4. Acesso, 20/05/2020.

W. King, *O povo só lembe filho aleio*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=s8PIId1ji8eg> . Acesso, 26/04/18.

Zungueira a vender peixe. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=NqbePzKOPz8>. Acesso, 15/07/2020.

Anexos

Anexo I – FOTOS



Encontro com o kudurista *Pai Diesel*, no espaço Empreendimentos Magalhães, Vila de Viana, 10/04/2018.



Encontro com o kudurista *Rei Loy*, no município do Cazenga, Luanda, no dia 07/04/2018.



Encontro com o kudurista *Rei Panda*, Zona Verde, município de Viana, no dia 09/04/2018.

Anexo II - Letras

O presente anexo é constituído por todas as letras que nos foram importantes para afirmação do Kuduro como literatura, as que contribuem para a pluralidade da opinião, na intervenção social edimensão pedagógica.

Por cada lágrima, Bruno M.

Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso
Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso

Rezo por todos que passam fome
Sem identidade nem nome
Lagrimam por falta de afeto
Pra ter uma família e um teto
São olhados como inferiores
Mas tal como nós são lutadores
Com bué de sentimentos e dores
Imagina se fosse tua,
a família que está na rua
O mendigo que está estrada,
sem abrigo e sem morada
A criança que pede esmola,
quando devia estar numa escola
Como ir para escola com fome e sede?
Ela não te rouba, mas pede
Mesmo assim sem um pouco de amor
Só lhes dá frustração e mais dor
Ela procura uma companhia
[...]

Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso
Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso

Estrofe

Lembra-te da minha existência
Quando pensares em desistência
Toma nota desse recado
Às vezes, a pior derrota é pensar que já estás derrotado
O tempo passa tão depressa
Um dia acaba e outro começa
[...]

Uma péssima sensação,
é sentir-se abandonado
Por quem andou sempre do seu lado
Mas eu prefiro: um amigo com cara de falso
Do um falso com cara de amigo
Hoje em dia, a felicidade
depende de bens materiais
Nós vivemos na falsidade
Como coisas artificiais
O dinheiro por trás de tudo
E todos atrás do dinheiro
São os problemas do mundo inteiro
Mas o poder não tem paradeiro
Hoje está contigo, amanhã, connosco
Sou sincero comigo mesmo
E verdadeiro para convosco
Quando a água do rio seca,
Quando o velho fica careca,
há muita história para se contar
Tenho alguns motivos para rir
Mas outros tantos para lagrimar

**Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso
Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso**

Tento pensando em não estar sentado
Num outro canto
Pensando nos problemas da life,
Também quero filhos e wife
Cada dia, o sol, brilha para todos
Até a quem vive em casa de lodo
Onde há fome não há respeito,
não há sorriso,
nem compreensão
agora, imaginem, vocês:
quantos estão a falta de pão?
Para piorar, sem educação
A culpa também, é daqueles que ensinaram-nos
Que as nossas necessidades falam mais alto que a moral
Somos todos necessitados.
Será que ainda temos moral?
Eu dedico esta canção a todos os angolanos
Que não trocam a moral pelo pão.
Por cada lágrima 2 sorrisos

É tudo que eu mais preciso
Por cada lágrima 2 sorrisos
É tudo que eu mais preciso

60 segundos, Bruno M.

Refrão

*60 segundos, 1 minuto da minha vida,
24 horas, é mais um dia de corrida
4 semanas, 1 mês para ganhar ou perder
12 meses, uma vida para se viver*

Estrofe

Abro os olhos e olho para o Céu

Mas um dia que Deus me deu

*Saio da cama. Faço oração
Peço a Deus sua proteção e seu perdão
cumprimento meus familiares
Vida é bela enquanto amares.
Vou para a rua com os meus amigos.
Sem nunca esquecer os perigos
As ruas estão mais perigosas
Do que as cadeias mais melindrosas
[...]*

*Caí em buracos profundos
Mas o meu coração é mais profundo
A humildade vence o mundo
A cabeça erguida acima de tudo
Agradeço cada segundo
Que Deus me dá para respirar
Para pensar e depois criar
Para ser amado e poder amar
Agradeço por ser o guia
dos meus passos a noite ou de dia*

Refrão

*60 segundos, 1 minuto da minha vida,
24 horas, é mais um dia de corrida
4 semanas, 1 mês para ganhar ou perder
12 meses, uma vida para se viver*

Estrofe

*Quiseram luta, mas eu não quis
Para me julgar pelo que não fiz
Estou ciente. Deus é o juiz
Só ele corta o mal pela raiz
Bué de boatos a meu respeito,
Apontaram-me dedos ao peito
São rotos a falar do rasgado,
Microfone já está queimado,
E eu me encontro em fogo cruzado
Estou consciente que o chão que eu piso,
Já foi pisado por muita gente
Hoje em dia, todos são quentes
Até os putos querem ter dentes
Vivemos num mundo de doidos
Onde o dinheiro traz dor a todos
Primeira vez que vi o sol,
Foi lá nos meados de setembro
Se bem me lembro
Hoje, o tempo é que me dá cabo
Cobrando em tudo o que levo à cabo
Mas nem com isso eu acabo (firmeza)
Deus fez mal de fazer o diabo
Isso mostrou-me que o mundo é um globo*

Refrão

*60 segundos, 1 minuto da minha vida,
24 horas, é mais um dia de corrida
4 semanas, 1 mês para ganhar ou perder
12 meses, uma vida para se viver*

Estrofe

*Uniram forças para derrubar-me
Mas esqueceram de um pormenor,
É preciso ter sangue quente
Para fazer parar sangue quente
Sou livro que nunca foi lido,
Mas por muitos sou mau entendido
Bruno M., assado e cozido
Muitos dizem que sou bandido,
Mas por outros sou bem aplaudido
Não digo que sou mais querido,
Mas, nos Combatentes sou bem-vindo
Última Linha é meu partido,
Sempre unido*

*Por isso nunca serei vencido
Eu também vou ver abonaça após tempestade
Sabemos que a vida de «bad»¹⁰⁷
É como fogareiro que arde
Mas o que vale é a liberdade
Por trás de um sorriso, há quem chora
Enquanto um sofre, há quem comemora
Mas cada um tem a sua hora*

Refrão

*60 segundos, 1 minuto da minha vida,
24 horas, é mais um dia de corrida
4 semanas, 1 mês para ganhar ou perder
12 meses, uma vida para se viver*

Estrofe

*Pai meu, que vive entre os céus,
Estende a mão sobre o filho teu,
Que sobre a terra, entre ateus,
Tem-te como único Deus
Seja por mim e pelos meus
Nessa terra em que vivemos,
Chora-se mais, ri-se menos
Qual será o meu destino,
Depois do que fiz e faço?
Oxalá não o que imagino!
Pois, a cruz que carrego é de aço
Hoje lamento o que passei
Junto da tropa que tanto amei
Tô a colher o que plantei,
Quando um dia pensei que era rei
De repente, por ser errante...
Mas o perdão é mais importante
Sou homem alegre por fora
Mas o meu coração também chora
Sofrimento que levo no peito
Vi o preconceito de perto
Homem errado no lugar certo
Essa vida dá muitas voltas,
Amigos te apunham nas costas
Mas tu estás cego e não notas
Porque desprezas tudo o que gostas,
Para correr atrás do que é do outro,
Perdendo a vida num simples sopro.*

¹⁰⁷ É tomado como tropa, militar.

Vamos aonde?, Bruno M.

Refrão

Cumé, vamos, vamos, vamos
Vamos, vamos, vamos
cumé, vamos
aonde?
Caminhar juntos de mãos unidas
Cumé, vamos
aonde?
Unir esforços e lutar contra o sida
Cumé, vamos
aonde?
Respeitar para ser respeitado
Cumé, vamos
aonde?
Amar o próximo e ser amado
Cumé, vamos, vamos, vamos
Aonde? 4x

Estrofe

Olá,
Cumprimentos a todos
acredito que não incomodo
como sempre trago notícias
para todas as nossas províncias
o sonho virou realidade
já conquistamos a liberdade
com o espírito de irmandade
rompemos as correntes e as grades
agora somos soberanos
ninguém manda nos nossos planos
nosso presente, nosso futuro
mobilizo com o meu kuduro
toda a juventude ansiosa
a verdade é preciosa
os magalas estão disfarçados
mascaradas tipo são ninjas

*mas eles serão apanhados
com as duas mãos na botija
minha velha¹⁰⁸ me aconselha
a ficar sempre bem atento
aos lobos com cara de ovelha,
e no jogo das aparências
andam todos a enganar-se
cada um com o seu disfarce
dizem que o bem sempre vence
mas há quem perde por ser humilde
o futuro a Deus pertence,
mas o caminho você decide*

Refrão

*Cumé, vamos, vamos, vamos
Vamos, vamos, vamos
Cumé, vamos
aonde?
Caminhar juntos de mãos unidas
Cumé, vamos
aonde?
Unir esforços e lutar contra o sida
Cumé, vamos
aonde?
Respeitar para ser respeitado
Cumé, vamos
aonde?
Amar o próximo e ser amado
Cumé, vamos, vamos, vamos
Aonde? 4x*

Estrofe

*tenho saudades da sociedade
e dos rituais da cidade
dos maus hábitos e costumes
são a faca que tem dois gumes
por um lado, a necessidade
de ressuscitar o civismo
doutro lado a pouca vontade
de sairmos desse abismo
olho para os meus semelhantes
os seus olhos transmitem fúria*

¹⁰⁸Minha velha significa minha mãe.

*homens sedentos de amor
cheios de vaidade e de luxúria
cada um escolhe o seu caminho
do seu suor virá o pão
não duvides, isso é bíblico
gênesis, terceiro capítulo,
no décimo nono versículo,
uns preferem andar sozinhos,
para não estarem mal-acompanhados
há muitos mal-intencionados
bwede kumbu,¹⁰⁹ pouca educação
é a pior combinação
do teu suor virá o pão
não duvides, isso é bíblico
gênesis, terceiro capítulo,
no décimo nono versículo,
reparem só bem as formigas
tão pequenas e tão unidas
agora repara os humanos
estão cada vez mais separados
pelas vias artificiais
mensagem no Facebook,
e outras redes sociais
homens a lutar pelo pódio
com o coração repleto de ódio
a vida é uma telenovela
composta por vários episódios*

Refrão

Cumé, vamos, vamos, vamos

Vamos, vamos, vamos

Cumé, vamos

aonde?

Caminhar juntos de mãos unidas

Cumé, vamos

aonde?

Unir esforços e lutar contra o sida

Cumé, vamos

aonde?

Respeitar para ser respeitado

Cumé, vamos

aonde?

Amar o próximo e ser amado

Cumé, vamos, vamos, vamos

¹⁰⁹Bwe de kumbú, expressão que equivale a muito dinheiro.

Aonde? 4x

Estrofe

*a lei é feita pelos homens
para limitar os passos dos homens
a vaidade domina os homens
e destrói as virtudes dos jovens
as vezes até me interrogo
será que essa vida é um jogo?
Vejo aí tantos demagogos
Disfarçados em pedagogos
Se fizessem bitola na escola
Muitos alunos teriam cola
Enquanto isso, do outro lado
O mais velho inconformado
É olhado como falhado
Pelo facto de não ter estudado
Mas ele abandonou a escola
Para combater nas fileiras
Pela independência de Angola
Não devemos esquecer isso
Todos temos um compromisso
Com os heróis de 15 de março
4 de fevereiro e Muangai
Somos filhos da mesma terra
Da mesma mãe e do mesmo pai
Vive a vida com mais amor
Verás que todos têm valor
Independentemente da cor
Adore somente ao senhor
Mesmo que o momento é o pior
Não existem homens perfeitos
Cada um com as suas virtudes
Cada qual com os seus defeitos
Acho que todos aprendemos
Com os erros que cometemos
Se quisermos mudar o mundo
Devemos mudar a nós mesmos
Basta apenas uma atitude
Uma simples iniciativa
Para que o planeta mude
De futuro e de perspectiva
Não procurem pelos culpados
Procuremos as soluções
Estamos todos do mesmo lado
Pelas próximas gerações*

Refrão

Cumé, vamos, vamos, vamos

Vamos, vamos, vamos

Cumé, vamos

aonde?

Caminhar juntos de mãos unidas

Cumé, vamos

aonde?

Unir esforços e lutar contra o sida

Cumé, vamos

aonde?

Respeitar para ser respeitado

Cumé, vamos

aonde?

Amar o próximo e ser amado

Cumé, vamos, vamos, vamos

Aonde? 4x

Minguito, Turma Tommy

Refrão

Ó Minguito, 2x

- Pai!

- Foste à escola?

- Fui

- Lavaste a loiça?

- E o pó? 2x

- Limpei. 2x

Papa, segunda-feira é prova

Na escola pediram bata nova

Uma bata tá muito cara

Você tem que esperar o salário.

Papa, não camina¹¹⁰ só.

Aquela prova já me passou.

Aquela bata é 600, ainda vais ter troco de 400 kzs.

Ó menino, cala essa boca.

Já não basta sustentar a sua boca?

És um menino muito rebelde.

Por abuso vais jantar cabuenha.

No gás não, vais cozinhar na lenha.

Papa, tipo não sou teu filho!

Ontem já matabichamos milho.

Papa ganha 500 dura

mas sua mão fica assim bué dura,

papa, eu vou então paçar a arca.

Na escola n.º 642,

o menino Minguito da Costa Conceição

foi encontrado a fumar libanga no pátio escola

¹¹⁰*Caminar* – Neologismocriado no Português angolano que equivale a rejeitar. Deixar de oferecer algum bem.

Acidente, Rei Panda

Estrofe

*Automobilista ou motociclista
Há condutores na via
que não respeitam os sinais e as pistas.
Por exemplo em terra batida, apertada
e esburacada,
com excesso de velocidade,
é vítima, são vidas perdidas.
Pretendem falar ao telefone,
Ao mesmo tempo a conduzir
Distraem-se na condução,
Resultado é só destruir.
De Cacuaco à via do Bengo,
Perde vida de muita gente
Estrada de Catete – Viana,
Lidera o título dos acidentes
Motoristas embriagados,
Passageiros complicados,
Mesmo no volante tem pressa,
Mas, só que a via está engarrafada.
Os chineses construíram as pontes
Para uma circulação sem risco,
Muitos não querem saber delas
Tipo um leitor que rejeita disco
Provoca vários acidentes,
Azar para o automobilista,
Mais um peso de consciência
Ou mais uma prisão que conquista
Pressa na via é um atraso
Que pode nos levar para o caixão,
Por um obstáculo melindroso
Ou mesmo por emoção.*

1º Momento de diálogo

Passageiro:

- reduz lá a velocidade

Motorista:

- tá bem controlado, wei.

Passageiro:

- anda bem.

Motorista:

- eu sei o que estou a fazer.

Passageiro:

- reduz lá a velocidade, comé então?!

Refrão

Acidente... até aqui?

Acidente ... ai! meu Deus!

Acidente... veja só!

Acidente... olha atrás!

Acidente... Ali enfrente!

Acidente...eh! Eh!

Acidente... não tó conseguir ver!

Acidente... hi! Meus Deus!

Acidente... olha aqui!

Estrofe

*Bebem no carro ou na mota,
Deitam lata ou garrafa na estrada,
Andam em grupo ou armado,
Quem falar vai levar chapada.*

*Com mota nunca se brinca
E com carro nunca se brinca.*

[...]

*Se quiser conduzir, não beba
E se beberes, não conduza!
Seja diferente e exemplar,
sabes que o país te precisa.*

*Engarrafamento em Luanda,
Até apetece voar.*

*Cotas aqui querem saldo
Isso é que faz desrespeitar.
Nem todas as vias têm ponte
Para a circulação de pião.*

*Acidente na madrugada
Por falta de iluminação
Condutores pedem falida
E não respeitam o ganha-pão do boss*

[...]

*Condutores inexperientes
É que entram em sentido contrário
Andam mal, imitam o Rambo
Perdem os travões, cria acidente,
Depois da morte, acusam o diabo.*

2º Momento de diálogo

- *Mas como é que aquele carro... a faixa é essa nem?! Só saiu mesmo dali, não escapou naquela, veio cair mesmo nessa daqui?*
- *É mesmo obra do diabo. É obra satânica.*
- *É mesmo diabo, é o álcool ou o excesso de velocidade.*

Refrão:

*Acidente... até aqui?
Acidente ... ai! meu Deus!
Acidente... veja só!
Acidente... olha atrás!
Acidente... ali enfrente!
Acidente...eh! Eh!
Acidente... não tó conseguir ver!
Acidente... hi! Meus Deus!
Acidente... olha aqui!*

Estrofe

*Sinalização são sentidos,
Nem todos tão atribuídos
Uns conhecem, seguem a regra,
Mas outros andam despercebidos,
Andam na estrada sem livrete,
Usam mota sem capacete
Desencartados até sem bilhete
Já não conduzam em condições
Mas gostam de mostrar que são bons,
Já tem excesso de lotações,
Não usam cinto de segurança
E nem dão prioridade aos piões,
Na via, é controlo e calma,
Estás a levar vida inocente
Para não irem cedo para o Camama
As estradas provinciais tão boas,
A viagem tá no limão,
Excesso de velocidade
E o álcool,
Tá causar destruição,
Uns pagam taxa de circulação,
Mas a estrada é esburacada
Interpelam desencartados,*

*Se não tiver saldo,
pode ir para a esquadra.*

Refrão:

*Acidente... até aqui?
Acidente ... ai! meu Deus!
Acidente... veja só!
Acidente... olha atrás!
Acidente... Ali enfrente!
Acidente...eh! Eh!
Acidente... não tó conseguir ver!
Acidente... hi! Meus Deus!
Acidente... olha aqui!*

INTRO

Presente

Eu também já sabia

Já tem general

Já tem deputado

Já tem presidente...

fica assim...

Refrão

Literatura, engrandece-nos cada vez mais

Literatura, acrescenta as faculdades mentais

Literatura, pra quem me escuta então fica atento

Literatura.

Estrofe:

Pra quem me escuta então fica atento

Estudar não é pra ser Presidente

É pra acrescentar no conhecimento

Ter noção do desenvolvimento

Muitos fugiram de ir à escola

Pra ir no campo jogar bola

Jogador tem que estudar

Todo mundo tem que estudar

A vida é jogo de surpresa

depois dizem que estão a enfeitiçar

Temos muitos irmãos nas ruas

Fugiram das casas dos pais

Outros por desobediência

Uns acusados de bruxaria

Outros por falta de capitais

Tem muitos professores corruptos

Perdido na pedofilia

Não caracterizam-se como prof.

incentivador da anomalia

Professor é o segundo pai

Como a escola a segunda casa

Todos dispostos pra aprender

O pai que não educa, atrasa

Vejo aluno mal comportado

Com os colegas não tem reinado

Desde sempre foi mal educado

Mesmo com a caneta e caderno,

prefere escrever,

nas carteiras, nas paredes,

nas batatas, analisando, isso é besteira

Uns vão a escola mostrar roupas,

*fazer caretas, mostrar carro
Outros não entram nas salas
Até crianças com cigarros
Criança deixa de brincar
Está na hora de aprender
Completa a tarefa de casa
Estudar é pra desenvolver
Angolano lá no estrageiro
Uns vão dispostos pra mudanças
Outros vão só brincar com o dinheiro
Uns vêm aqui licenciados
Outros vêm aqui repatriados,
rebetados e bem dibinzado
Se bem que a culpa não é tua,
é um imprevisto dos atentados
Estamos em fase de crescimento
Somos futuro do amanhã,
temos que mostrar comportamento, oh!
Nós temos que mostrar comportamento*

2º Refrão

***Pra ser cantor temos que estudar
Pra ser DJ temos que estudar
Se bailarinos têm que estudar
Pra ser professor temos que estudar
Pra ser enfermeiro temos que estudar
Pra ser jogador tem que estudar***

Refrão

***Literatura, engrandece-nos cada vez mais
Literatura, acrescenta as faculdades mentais
Literatura.***

Estrofe

*A educação parte de casa
Pra escola é outras opções
Muitos adquirem nas ruas
Formam frases sem orações,
No debate nem dão opiniões
Se não tens tempo de bukar,
frequenta um centro de formação
É modificação de ser,
contributo para a evolução
Se de repente alguém te diz:
olha o burro não sabe ler,
soletrar nem mesmo escrever,
no momento, eu sei vai doer,
mas não parte pra violência
Procura soluções de aprender*

*A escola é um imperito para o desenvolvimento da ciência,
requer atenção e paciência,
força de vontade obediência,
requer mesmo M.C,
não define riqueza ou carência
Muitos têm oportunidade
Patrocinador de verdade
Mãos abertas para a bondade
mostram pouca força de vontade
Quem não tem possibilidade,
luta para ser alguém na sociedade
O sábio nunca sabe tudo
Mas investiga pra saber mais
É devido a Literatura que muitos têm faculdades mentais
Muitos alunos fazem cábula,
são tipo estátua na sala
Outros tornam-se assassinos
porque mensalmente matam aula,
uns tornam-se assassinos
porque mensalmente matam aula.*

2º Refrão

*Pra Presidente temos que estudar
Pra ser Ministro temos que estudar
Pra Deputado temos que estudar!
Pra ser Polícia temos que estudar
Pra ser General temos que estudar
Pra ser Piloto temos que estudar*

Refrão

*Literatura, engrandece-nos cada vez mais
Literatura, acrescente as faculdades mentais
Literatura ... (7 vezes)*

Banheira, *Elenco da Paz*

Refrão

*Levaste a minha banheira
Me devolve a minha banheira
Minha banheira tinha tudo
Minha banheira é da zungueira
Me devolve a minha banheira
Eu preciso da banheira
Porque eu vivo da banheira oh! oh! oh!*

Estrofe

*Mulher zungueira é mulher de batalha,
Mulher que faz tudo para ter um pouco.
Mesmo com pouco ela luta
Está em cima em baixo com o seu negócio
Eu não sei o que seria
se não fosse o vosso grito na cidade
nestas ruas e periferias.
[...] Se soubesses o quanto é importante
esta banheira na minha vida,
não tocarias,
não mexerias e não levarias.*

Refrão

*Levaste a minha banheira
Me devolve a minha banheira
Minha banheira tinha tudo
Minha banheira é da zungueira
Me devolve a minha banheira
Eu preciso da banheira
Porque eu vivo da banheira oh! oh! oh!*

Estrofe

*Tenho acompanhado as vossas batalhas,
mamãs vendedoras ambulantes,
zungueira é o nome que têm,
como símbolo proliferante.
O sobe desce nunca para.
Tudo pelo pão de cada dia.
No fim há benefício pela força e energia.
Eu reconheço o vosso esforço,
vosso foco e a vossa meta.
Todos os dias nesse troço atrás do troco,
mulher completa.*

*Aqui vai o meu voto para vocês.
Beijinho a todas mães zungueiras.
O salo vale nota 10.
És uma mulher guerrilheira,
batalhadora e sofredora.
Simbora¹¹¹ começa a batalha,
nós, os filhos choram toda a hora,
carregados pelas costas.
Quando chega 18 horas,
lá em casa não falta jantar.
Obrigado, minha mama.
Zungueira, mulher batalhadora,
batalha todos os dias, ela não depende de hora.
Na via, de dia e de tarde,
ela não para ela trabalha para sustentar os seus filhos.*

Refrão

*Levaste a minha banheira
Me devolve a minha banheira
Minha banheira tinha tudo
Minha banheira é da zungueira oh! oh! oh!
Me devolve a minha banheira
Eu preciso da banheira
Porque eu vivo da banheira oh! oh! oh!*

Estrofe

*Acordo de manhã, pronto para a zunga,
com muita força de trabalho.
Caminhando na praça do Dunga.
É muita moral e alegria,
procurando o pão de cada dia.
Quem não ajuda, não atrapalha,
unidos a gente trabalha.
Vou zungar feijão [...] para sustentar a minha família.
Que linda filha!
Esta banheira tinha quitutes, mengueleka, mandioca.
Não vou esquecer a nossa kizaka,
entretanto, portanto,
ela é batalhadora porque ela sente a luz da vitória.
Ai we! enga na Nzambe niloloke [...]
Assim foi o meu conselho transmitido para toda a nação.
Ai! ai! muxima wame. Mulher batalhadora!
O dia está no fim, na cidade vou andando!
Meu negócio multiplicando-se cada vez mais.
Eu ando de baixo para cima,*

¹¹¹Equivale a “Vamos embora!” ou “Comecemos!”

*não importa qual é o meu clima
e também era sofredora, mulher decente e trabalhadora.
Mama, mama, com bebê nas costas.
Vamos embora.*

Morte, Dj Naile e Fortaleza Urbana

Estrofe

*Protege os meus irmãos de euforia,
Deus Todo Poderoso, eu te peço.
Morte, eu sou pai de família,
Não me leve agora, eu te peço
Morte, me dá mais um tempo
Morte, num me leve e nem me faz ruído.
Morte, eu tenho uma pergunta:
Por que só os melhores vão cedo?
Eu também sou um, tenho medo.
Como está o Perereca?
Morte, por que és ingrata?
Vê o que fizeste com o Action Nigga,
Bangão, e o Kiss Prata?
Como está o Perereca?
A Petrangol não é a mesma.
Diz ao Amizade
Que o Bruno e o Nagrelha estragaram a amizade.
Avise ao mano Máquina
Que a Viana perdeu toda a graça.
Disseram havemos de voltar...
Ninguém voltou...
Comé, Agostinho Neto?*

Refrão

*Já não basta, morte? Perereca, Amizade!
Já não basta, morte? Puto Kiss, Djei Zi Py!
Já não basta, morte? Máquina, Pega Leve!
Já não basta, morte? Até aonde, morte?*

Estrofe

*Quero ver o Dj Naile a vencer o Top dos Mais Queridos.
Meu filho Hamilton tem três anos,
Eu também pretendo ver os meus netos
Também quero ter uma casa própria
Quero ver uma Angola sem obra
Mas me dá só uma chance, morte
Ainda tenho coisa para fazer
Quero ver a nascer os meus filhotes e
Acompanhar eles a crescer.
Quero ver o pula que ficou
no gingar dessa negra angolana,
Para a Europa nunca mais voltou!
Morte, deixa-me só ver “esta Angola”
que Damásio tanto falou no som».*

Tenha piedade, eu te peço
Me faltam fazer coisas para enriquecer a minha bibliografia
Quero o MPLA e a UNITA juntos de mãos dadas
Ver todas as ruas asfaltadas.
Já não basta, morte? Perereca, Amizade!
Já não basta, morte? Puto Kiss, Djei Zi Py!
Já não basta, morte? Máquina, Pega Leve!
Já não basta, morte? Até aonde, morte?

3 tipos de Lágrimas, Pai Banana

Refrão

*Se o homem chora é porque a vida é dura,
por isso, choramos 3 tipos de lágrimas
1º é de alegria, junto com a emoção,
2º é da dor, 3º é da tristeza (2X)
Lalala, lalala,*

Estrofe

*Estou preparado para a liberdade,
eu canto com sinceridade,
tudo o que eu falo é uma verdade,
eu sou estátua da liberdade,
amor dignidade,
controla a minha capacidade,
chorei de muita alegria
quando Carlinho e Amada nasceram,
chorei de muita emoção a seguir,
o Silvio para o mundo,
alegria mais linda do mundo;
chorei de dor e tristeza
quando a tia Augusta apanhou AVC,
ninguém veio lhe socorrer,
como Jeová é grande,
ela tá viver,
chorei de dor e tristeza
quando apanhei tiro inocente;
todo mundo Barack morreu,
compraram fato para o meu funeral.
Quando a DNIC me prendeu,
woh!
Ele não morreu,
ao mesmo tempo estava preso,
primeiro prendido,
depois julgado, em vez de julgado,
depois prendido.
Não tive apoio dos advogado,
mas sendo um artista mwanjolê,
aquilo estava a me doer,
olho de lado não vejo o meu pai,
olho de lado não vejo a minha mãe,
muito trancado, não vejo amor,
concentro na tv, shows a me passar,
cadeia estava a me pesar,*

*assim, comecei a chorar,
depois comecei a orar,
porque,
o tempo nunca estava a passar,
cadeia é próximo para a família,
é distante para o prisioneiro;
a família sente distante,
mas o prisioneiro sente perto,
quem ama, não depende a distância,
não depende a circunstância,
quem tem vida tem importância,
tudo só depende da esperança,
após a tempestade, é abonança.*

Refrão

*Se o homem chora é porque a vida é dura,
por isso, choramos 3 tipos de lágrimas
1º é de alegria, junto com a emoção,
2º é da dor, 3º é da tristeza (2X)*

Lalala, lalala,

Estrofe

*A mãe deu à luz e o filho nasceu,
olha só o que aconteceu,
às vezes eu sonho que eu morri,
às vezes eu sonho minha mãe morreu,
às vezes eu sonho meu filho morreu,
às vezes sonho minha dama já morreu,
quando acordo, não aconteceu,
dobro o joelho,
olho pro o céu,
olho para a família estão todos certo;
estou na via por direito,
por isso me acham de suspeito,
vossa praga não me atua,
porque também sou filho das rua,
respeito que desenhou o mundo,
por isso a minha vida continua,
vive a vida da tua maneira
porque a morte já está garantida,
quem confirma é a minha brigada
Nessa vida só há: 3 tipos de lágrimas,
nessa vida só existe: 3 tipos de lágrimas,
quando teu parente tá doente,
quando morre teu ente querido,
quando te chutam da empresa,
enquanto tens família para cuidar,*

*quando o teu biolo deu certo,
quando te aparece uma casola,
che!
Ali quem não chora!?
Quando ganha um Top musical,
quando te falam és melhor de Angola,
quando se destrói um casamento,
quando a saudade bate forte,
quando a vida tá cuiar bué,
depois se deparas com a morte,
Eh!
Ali quem não chora?! Anda...*

Tchubilaa, Bruno M.

*Não há sapo nem jacaré
Lambulas¹¹² estão a tirar o pé
Na minha claue tem Bruno André»
Do Sambizanga à Ingombota sou número um
Ontem te vi na minha plateia
Hoje já queres te armar em baleia
Kuduro é sistema sanguino
E eu sou o coração que bombeia
Tu és sangue da minha veia
És como vírus da gonorreia
Causa estrago, mas depois arreia
És bastante carente de ideia
P´ro o meu camião és pouca areia
Tipo soltura na cadeia
Sou a voz que esse público anseia
Dos combatentes à aldeia
Eu estou cheio de tropas e “playas”
Que completam a minha colmeia
Kuduristas de uma e meia
Vivem roubando rimas alheias
São vocês que procuram tareia
Damas com corpo de sereia
Estou cheio delas na mina teia
Há kudurista que me odeia
porque a criatividade chateia*

¹¹²Peixe sardinha.

Operação Resgate, Poca py

-

Vendedora ambulante/zungueira:

Refrão

- Ó, meu senhor,
por favor!

Me entende só.

Se eu vendo aqui, não é minha vontade 2X.

Emprego, não tem

...filhos para sustentar.

Vivo na renda...

... é necessidade 2X.

Senhor polícia, por favor, devolve o meu negócio 2x.

Senhor fiscal, por favor, não me tira mais o pão 2x.

Vendedora ambulante/zungueira:

Estrofe

Senhor agente, me escuta!

Desculpa te pegar na patente.

*Tu achas que é minha vontade
estar debaixo desse sol ardente?*

Com essa banheira pesada

E nas costas o filho doente?

Não estou aqui porque quero.

Terminei o médio muito cedo.

Não consegui entrar na fau,¹¹³

tudo por falta do kitadi.¹¹⁴

Juro que não me faltou vontade

Nesse país, tudo é biolo¹¹⁵

Até emprego se compra,

E nós que não temos dinheiro?

De joelho, senhor, te imploro,

Devolve a minha banheira de manga.

Vivo na casa de renda

e pago com o cumbú¹¹⁶ da zunga

- Vendedora ambulante/zungueira:

Refrão

- Ó, meu senhor,
por favor!

Me entende só.

Se eu vendo aqui, não é minha vontade 2X.

¹¹³Universidade.

¹¹⁴Expressão em Kikongo que em Português significa dinheiro.

¹¹⁵Negócio legal ou ilegal.

¹¹⁶ Dinheiro.

*Emprego, não tem
...filhos para sustentar.
Vivo na renda...
... é necessidade 2X.
Senhor polícia, por favor, devolve o meu negócio 2X.
Senhor fiscal, por favor, não me tira mais o pão 2X.*

Vendedora ambulante/zungueira:
Estrofe

*- Por favor, me entende,
Mãe do outro também é tua mãe.
Então, oiça essa voz que te pede
Devolve só o meu negócio.
Eu consegui como muito esforço
O que me trouxe nessas ruas,
São as malambas¹¹⁷ dessa vida.
Meu marido é antigo combatente
Fez tanto por essa Angola, lutou por amor à camisola.
Perdeu as duas pernas na guerra,
Hoje, se encontra no chão,
Sem condições de me dar um pão.
Sou pai e mãe ao mesmo tempo.
Meus filhos sozinha sustento.*

Agente da polícia/fiscal:

*- Minha senhora,
eu confesso que estou chocado com a sua história de vida
... mas, eu estou a cumprir ordens.*

Vendedora ambulante:

Refrão

*- Ó, meu senhor,
por favor!
Me entende só.
Se eu vendo aqui, não é minha vontade 2X.
Emprego, não tem
...filhos para sustentar.
Vivo na renda...
... é necessidade 2X.
Senhor polícia, por favor, devolve o meu negócio 2X.
Senhor fiscal, por favor, não me tira mais o pão 2X.*

¹¹⁷Dificuldades da vida; desgraças.

Mexer o Bumbum, Lambas

Estrofe

*[...] peço-te favor, Ó, meu Senhor,
Que esta alma descansa em paz,
Porque nunca te esquecerei jamais.
Em homenagem ao Amizade
Deixou tristeza a nossa cidade
Por que isso foi escrito?
Pra nós, tu nunca foste esquecido.
Tu foste um bom rapaz sorridente;
Nunca fizeste mal com a gente,
Mas foste fatigado inocente.
O mal nunca se paga por mal,
Mas, na nossa lei é mentira
Ficou tristeza, foi a alegria,
Nos deixou surpreso hoje em dia
Palavra de Deus assim será
Sua ausência só nos faz chorar.
Tu sabes que viemos do pó e é do pó que voltaremos
Mas da tua morte nós sofremos
[...]*

Estrofe

*Me deixou tristeza e funeral,
Não só a mim, mas sim é geral
Andeloy, o que é que o Amizade fez?
Eu não sei, mas como tu já vês!
Onde há luta, a vitória é certa,
Desta vez, temos que dar alerta
Já nos tiraram o cabeçário,
Vamos só parar de comentário
Tu cantavas, Amizade com inteligência!
E morreste numa inocência!
[...]*

Lamento Dj, Kalunga Mata

Refrão

*Chora, chora, chora 2x
Eu vou chorar! Ai! o Dj mama 2x
porque amanhã será o meu dia 2x*

Estrofe

*Sinceridade na superfície
Viver a vida tá bem difícil
Agora, tá cada vez pior
Dj caiu,
Mas nos deixou dor
Tá bem difícil se concentrar
Dia a dia sempre a lamentar
Estou sempre a se concentrar
Tu podes voltar só para nós te ver
Se nós te esquecer, estamos a cometer
Hoje cai alguém, amanhã, de novo
Tristeza tá cada vez no povo
Mas o diabo quis assim
Tirou o rapaz sem chegar ao fim
Tudo no mundo tem resultado
Haverá um dia só para o diabo
[...] nós tamu acabar
Tristeza!*

Refrão

*Chora, chora, chora 2x
Eu vou chorar! Ai! o Dj mama 2x
porque amanhã será o meu dia 2x*

Anexo XVII – Letra Sofrimento 3ª. Parte, de DJ Naile e Rei Loy

*[...]
somos filhos de camponês, ironia, paradoxo
mas não cultivamos tomate
Naile, Naile/esta é a minha dor
de perder os pais muito cedo
cresci com sacrifício
em luta dos meus benefícios
sem ter apoio dos familiares
pedi esmolas por milhares
sinto dor...
daquela mama zungueira
que zunga debaixo do sol
em busca de boas melhoras*

*para ganhar algo que ela não espera
há doentes nos hospitais
que até hoje não se recuperam
sinto dor por isso e aquilo
peço a Deus pelos meus amigos
que abandonem a vida das drogas
[...]*

*Eu sou angolano como qualquer um
E cumpro a lei do meu país
O mundo seria bem melhor
se todo mundo cumprisse o que diz
[...]*

*A taxa de mortalidade aumenta 100x3 num dia
É sempre assim nas periferias
No gueto já não reina alegria
Porque temos óbitos todos os dias
Essa é a minha dor
De perder os pais muito cedo
E não me dão oportunidade
Essa é a minha dor
Por não cantar no Show da Paz
Essa é a minha dor
E nem no I love Kuduro
[...]*

*lembranças que trago comigo,
nem sei se um dia apagarão,
os entes queridos que foram,
deixaram dor no coração
e tanto tempo que a dor não se ausenta*

Orgulho do Sambizanga, Rei Panda e Discípulo

*No cacimbo, inverno ou verão
Sempre terei orgulho de ti
Presidente t'áí
Saiu aqui*

Sabonete Sabão, Dj Naile e Rei Panda,:

*Graças a Deus entrei com dois pés
E um candando a todos vocês*

Madrasta, Turma Tomy.

Refrão

- *Papa,*
- *filho,*
- *papa wé!*
- *Filho!*

*minha madrasta
está te apanhar pata,
fica calmo,
mesmo assim lhe amo.*

- *Papa,*
- *filho,*
- *papa wé!*
- *Filho!*

*minha madrasta
está te apanhar pata,
Deixa disso
Não se mete nisso*

Estrofe

*Tia Maria Luísa nunca te amou,
ela disse isso na minha cara.*

*Ela disse papa é gordo
e ela é estreita.*

Disse papa não lhe enfeita.

Se for luta, nem pense!

*é um cota caenche,
ele treina judo e karaté
na rua dele ninguém lhe bate.*

- Papa, papa, agiste bem.

Quero lhe dar os meus parabéns.

*- Cala boca, você gostou,
mas eu não gostei,
porque no final desta rotina,
eu é quem vou ficar sem garina.*

Refrão

- *Papa,*
- *filho,*
- *papa wé!*
- *Filho!*

*minha madrasta
está te apanhar pata,
fica calmo,
mesmo assim lhe amo.*

- *Papa,*

- *filho,*
- *papa wé!*
- *Filho!*
- *minha madrasta*
está te apanhar pata,
- *Deixa disso*
Não se mete nisso

Estrofe

- *Papa, dê-me só 2 minutos,*
quero falar contigo um bocado.
- *Ó, menino, de que se trata.*
- *Papa, papa,*
minha madrasta não está a me olhar como filho.
Ontem ainda me chamou de aquilo.
Trabalho que faz sou eu,
mas às vezes não me dá pitéu.
- *Mas a Maria Luísa fez isso?*
ela esqueceu que és meu filho,
se bem que eu nunca te toquei,
mas ela está passar dos limites,
ta confundir amor e respeito.
- *Papa, e não é só...*
tia Maria Luísa nunca te amou,
ela disse isso na minha cara.
Ela disse papa é gordo
e ela é estreita.
Disse papa não lhe enfeita.
- *Minguito, pára, pára,*
já não vou conseguir ir bumbar,
tira um termômetro e me mete
eu acho que apanhei febre.
- *Papa, papa, não apanha febre,*
manda pro espaço tia maria Luísa.
- *Não passo lhe mandar no espaço,*
no meu coração ela tem espaço.
- *Papa, não se deixe enganar*
tia maria Luísa quer te partir
ontem ainda estava com outro moço,
falou no outro, ainda não manteu
a minha madrasta não te ama
só quer saber da tua grana.
- *você viste o corpo do moço,*
era magro ou era grosso?
- *Se for luta, nem pense!*
é um cota caenche,
ele treina judo e karaté

na rua dele ninguém lhe bate.
- Sinceramente estou de boca,
Maria Luísa está a se pôr com putos
que eu vi a crescer,
vamos compartilhar mesma mboa?
Confiança!
assim não quero,
prefiro morrer solteiro.

Refrão

- Papa,
- filho,
- papa wé!
- Filho!
minha madrasta
está te apanhar pata,
fica calmo,
mesmo assim lhe amo.

- Papa,
- filho,
- papa wé!
- Filho!
- minha madrasta
está te apanhar pata,
- Deixa disso
Não se mete nisso

Estrofe

- Coração, coração,
está vir me fazer amor
- Não, não, sai daqui,
já não confio mais em ti.
O que pedes, um gajo entrega,
quando vou bumbar, você escorrega.
- Meu marido, que tom é esse?
- Você muito bem me conheces
desde que me deste o anel
eu desde sempre fui fiel.
- tá calada, Maria Luísa!
antes que um gajo não te pisa,
você só me ama de um coro,
percebi isso desde o namoro,
não é a mim que você ama,
você ama a minha grana.
- você só deves estar maluco,
sinceramente.
Não esperava isso,
quem te pós isso na cabeça?

- *O que me falou não interessa
e assume, eu conheço bem o teu cheiro,
esse que usas não é teu perfume.*

- *Meu marido você pirou,
desde sempre me chamas querida.
És o homem da minha vida,
Minguito é muito fofoqueiro.
Foi ele quem te disse essas coisas.*

- *Não mete o menino nisso
e eu estou a ser muito bem claro,
nunca mais pisa nessa casa.
Pega nas tuas bicuatas e baza.*

Refrão

- *Papa,
- filho,
- papa wé!
- Filho!*

*minha madrasta
está te apanhar pata,
fica calmo,
mesmo assim lhe amo.*

- *Papa,
- filho,
- papa wé!
- Filho!*

- *minha madrasta
está te apanhar pata,*

- *Deixa disso*

Não se mete nisso

Estrofe

- *Papa, papa, agiste bem.
Quero lhe dar os meus parabéns.*

- *Cala boca, você gostou,
mas eu não gostei,
porque no final desta rotina,
eu é quem vou ficar sem garina.*

- *Ó, meu velho, garina e bwé,
na rua tem, arreou, arreou.*

Por ex: naquela cota, papa é macho.

- *Na rua só tem quantidade,
teu velho gosta de qualidade,
essa dama tipo palanca,
teu velho gosta dama com anca.*

- *Papa, isso não é problema,
porque não agarra a cota Helena?*

- *Isso é bastante confiança.*

*Onde é que você já viu isso?
Filho a dar mulher no próprio pai?
- Papa me mete muito em baixo,
não posso te fazer os baixo?*

Sofrimento 3ª. Parte, DJ Naile e Rei Loy

*somos filhos de camponês,
mas não cultivamos tomate
Naile, Naile/esta é a minha dor
de perder os pais muito cedo
cresci com sacrifício
em luta dos meus benefícios
sem ter apoio dos familiares
pedi esmolas por milhares
sinto dor...
daquela mama zungueira
que zunga debaixo do sol
em busca de boas melhoras
para ganhar algo que ela não espera
há doentes nos hospitais
que até hoje não se recuperam
sinto dor por isso e aquilo
peço a Deus pelos meus amigos
que abandonem a vida das drogas
[...]
Eu sou angolano como qualquer um
E cumpro a lei do meu país
O mundo seria bem melhor
se todo mundo cumprisse o que diz
[...]
A taxa de mortalidade aumenta 100x3 num dia
É sempre assim nas periferias
No gueto já não reina alegria
Porque temos óbitos todos os dias
Essa é a minha dor
De perder os pais muito cedo
E não me dão oportunidade
Essa é a minha dor
Por não cantar no Show da Paz
Essa é a minha dor
E nem no I love Kuduro
[...]
lembranças que trago comigo,
nem sei se um dia apagarão,*

*os entes queridos que foram,
deixaram dor no coração
e tanto tempo que a dor não se ausenta.*

Tabela 2 – Impacto de alguns kuduristas na internet

| Autor | Título | Visualizações no You Tube |
|--------------------------------|------------------------|----------------------------------|
| 1. Maya Zuda e The Groove | Kwankuaran | 6. 186. 226 |
| 2. Scró Que Cuia e os Moikanos | Oi Mana | 4.968.446 |
| 3. DJ Kethup e Pedalé King | Senta no Pula pula | 4. 615. 248 |
| 4. Noite e Dia | Lhe Avança | 2. 431. 602 |
| 5. Noite e Dia | Kapota | 1. 894. 254 |
| 6. Puto Prata | Tá bater | 1.887.040 |
| 7. Turma Tomy | Minguito | 1.403. 192 |
| 8. Os Lambas | <i>Sobe</i> | 1.158. 249 |
| 9. Os Lambas | Provou e gostou | 1.063. 283 |
| 10. Puto Prata e Nagrela | Wamona | 998. 951 |
| 11. Puto Prata | Gruwa | 997. 226 |
| 12. Puto Prata e Bruno M | Cara podre | 875. 983 |
| 13. Limas do Swagg e DJ Billy | Do cotovelo | 727. 201 |
| 14. Vagabanda | Do Manganza | 727. 127 |
| 15. Noite e Dia e Agre G. | Tá Queimar | 694. 247 |
| 16. Os Turbantes | De Faia | 619. 971 |
| 17. Karliteira | Botão | 569. 136 |
| 18. Game Walla | Kassumuna | 551. 880 |
| 19. Rei Hélder e Dog Murras | Festa da paz | 544. 611 |
| 20. Puto Lilas | Me dá só sangue | 489.674 |
| 21. Dog Murras | Pastor Locrata | 471. 307 |
| 22. Bruno M | Tchubila | 426. 541 |
| 23. Bruno M | 1 para 2 | 423. 095 |
| 24. Bruno M | Eh Ewe | 223. 459 |
| 25. Bruno M | <i>Enjuko Tipiluke</i> | 208. 527 |
| 26. Pai Latifa | São vocês | 204. 489 |
| 27. Os Mais Potentes | Vem cá | 174. 817 |
| 28. Bruno M | <i>Dança dos Comba</i> | 172. 134 |
| 29. Madruga Yoyo | Vamos lá | 131. 604 |
| 30. Dog Murras | Ku Power | 115. 571 |
| 31. Bruno M | <i>Anda Pára</i> | 92. 076 |