



Sambas, batuques e sembas: experiências em música popular em Brasil, Moçambique e Angola

MODALIDADE: PAINEL

Vilson Zattera
UNICAMP – *vilson.zattera@gmail.com*

Francisco de Assis Santana Mestrinel
UNICAMP – *santanachico@gmail.com*

Mateus Berger Kuschick
UNICAMP – *mateusbk@hotmail.com*

Matheus Serva Pereira
UNICAMP – *matheusservapereira@gmail.com*

Resumo: O painel busca aproximar três pesquisas que envolvem temáticas semelhantes sobre a música feita em Moçambique, Angola e em uma escola de samba do Brasil. Sambas, sembas e batuques serão abordados sob o olhar de pesquisadores de música e história, em períodos históricos diferentes, mas aproximados pela história comum de colonização portuguesa. A produção musical nos países em questão tem elos que o presente painel, ao reunir as pesquisas em andamento, apontará aproximações.

Palavras-chave: Música popular. Samba brasileiro. Semba angolano. Batuques moçambicanos.

Title of the Paper in English

Abstract: The paper tries to approximate three studies involving similar issues on the music made in Mozambique, Angola and in a samba school in Brazil. Sambas, sembas and batuques will be addressed from the perspective of music researchers and researcher of history, at different times, but approximate the common history of Portuguese colonization. The musical production in the countries concerned has links that this paper aims to show.

Keywords: Popular music. Brazilian *samba*. Angolan *semba*. Mozambican *batuques*.

1. Introdução geral

Três pesquisas de doutorado em andamento na Universidade Estadual de Campinas compõem esse painel, sendo duas situadas na sub-área de Música e uma na sub-área de História. Todas têm como elemento central práticas musicais populares, os diferentes usos dessas práticas e suas representativas em países que passaram por experiências comuns no seu processo de formação nacional. O resultado é de uma proposta de apresentação que valorizará a interdisciplinaridade, trazendo um recorte de períodos distintos da produção musical em São Paulo (Brasil), Luanda (Angola) e Maputo (Moçambique). Longe de pretender apresentar um quadro comparativo, o presente painel traz três olhares sobre produções musicais específicas do cenário cultural de Brasil, através de um estudo sobre a prática da bateria da escola de samba Nenê de Vila Matilde (São Paulo), Moçambique (Lourenço Marques/Maputo), através de um estudo sobre relatos dos batuques entre 1890 e

1930 e as múltiplas relações entre os diferentes segmentos sociais existentes no colonialismo português naquela região, e Angola (Luanda), com um estudo sobre o estilo musical Semba, tido como expressão cultural símbolo da luta pela independência, em 1975.

Sobre o samba da Nenê de Vila Matilde, partindo da explicação da estrutura musical de uma bateria de escola de samba, analisaremos sucintamente a batucada da conhecida agremiação paulistana. Identificaremos aspectos relevantes das interações entre os indivíduos mediados pelo coletivo, com destaque para a corporeidade inerente ao fazer musical neste contexto. A compreensão de elementos rítmico-musicais possibilita estabelecer pontes entre a prática coletiva musical e aspectos da sociedade onde ocorrem. Em seguida, no estudo que traz um recorte sobre a cultura musical de Moçambique na virada do século XIX para o XX, analisaremos a relação existente entre o processo de implementação e consolidação do colonialismo português no sul de Moçambique e as práticas culturais das populações nativas designadas por aqueles que não as praticavam com o termo genérico de *batuques*. Nesse sentido, as relações de poder existentes naquela realidade, que interferem no próprio ato de nomeação de um fenômeno musical, serão levadas em consideração. No que tange à pesquisa sobre a música em Angola, o semba será o tema desta apresentação. Sua formação, os principais artistas, o apelo popular, a busca de elementos musicais recorrentes que lhe diferenciam de outros estilos de música, todas serão questões exploradas no presente painel. Apresentaremos uma revisão fonográfica das principais coletâneas publicadas sobre o semba, bem como definições de diversos autores sobre o estilo musical em questão e seu percurso, principalmente a partir de 1947, com a fundação do grupo Ngola Ritmos. Destacaremos aspectos como padrão rítmico, instrumentação, forma, harmonia, melodia, idioma, temática das letras, arranjo vocal e instrumental.

Apesar de percebermos um crescimento constante no interesse por trabalhos que abordam temáticas afro-americanas e africanas, o diálogo entre campos acadêmicos distintos proposto pelo painel poderá trazer benefícios as pesquisas no campo da cultura musical. O objetivo de reunir em um painel três pesquisas sobre músicas vinculadas a culturas africanas, num sentido alargado ao termo, é o de atrair alunos e alunas que também tenham em suas pesquisas temáticas afins e que possam enriquecer o debate e ampliar a comunicação entre pesquisadores de diversos campos da pós-graduação.

2. A batucada da escola de samba Nenê de Vila Matilde - interação, ritmo e corporeidade

Francisco de Assis Santana Mestrinel

2.1 Introdução

A escola de samba é um tipo de agremiação carnavalesca presente em diversas regiões do Brasil. São Paulo e Rio de Janeiro são os locais onde as escolas ganharam maior destaque na mídia, o que as tornou referência (MESTRINEL, 2012 p.72). Durante o desfile carnavalesco milhares de componentes se organizam em alas com fantasias e alegorias representativas de um enredo. Este é cantado em samba (samba-enredo), acompanhado por instrumentos harmônicos e melódicos - basicamente cavaco e violão. Mas a musicalidade de uma escola de samba é caracterizada primordialmente pela execução da sua bateria. A bateria é responsável pela pulsação musical que permite a evolução dos componentes e alegorias da escola pela avenida, e toca ininterruptamente durante todo o desfile: um verdadeiro “coração” pulsante das agremiações. “Na escola de samba, a bateria torna-se a "alma", de onde emana o comando para o resto da escola” (TRAMONTE, 2001, p.35). Nota-se a importância crucial desta ala para o funcionamento das agremiações. As baterias ensaiam regularmente nas quadras (sedes) das escolas de samba, promovendo a prática coletiva de percussão entre seus participantes.

A bateria é dividida, basicamente, entre os naipes de instrumentos leves: tamborim, ganzá, agogô de 4 bocas e cuíca - e instrumentos pesados: surdos, repinique e caixa. Estes são responsáveis pela manutenção dos ritmos constantemente, enquanto os leves executam padrões mais variados, criando uma complexa textura polirrítmica. Nos pesados, os surdos - instrumentos mais graves - são responsáveis pela marcação do tempo e dão a base da sustentação do andamento e do ritmo geral da bateria. Eles se dividem em 3 vozes: marcação, resposta e corte - ou surdo de primeira, de segunda e de terceira, respectivamente. Os repiniques reforçam a marcação rítmica dos surdos, mas com liberdade para variações características que pontuam alguns trechos da batucada. Este instrumento também pode ser considerado uma espécie de solista da bateria, nos momentos em que faz as chamadas para início ou retomada do ritmo pelo conjunto todo. As caixas interpretam um padrão constante e sua batida é determinante para identidade rítmica da batucada. As caixas atuam como uma espécie de motor da bateria.

Os naipes leves também colaboram para a sustentação do ritmo quando executam linear e ciclicamente as levadas de seus instrumentos. Entretanto, geralmente os tamborins, ganzás e agogôs de quatro bocas pontuam cada trecho do samba enredo, executando padrões variados, frases com caráter contrapontístico à melodia (e ritmo) da letra do samba. Os tamborins executam frases e desenhos rítmicos variados, além do chamado *toque carreteiro*

(batida básica do samba neste instrumento). Estes desenhos se relacionam diretamente com a melodia do samba acompanhado pela bateria: reforçam alguns motivos, complementam outros e assumem caráter contrapontístico nos diferentes momentos da batucada. Os agogôs atuam de maneira similar, embora apresentem muito menos variações rítmicas do que os tamborins. Os ganzás executam uma levada (termo equivalente à *batida*) constante, geralmente durante os refrões e primeira parte do samba. Este naipe cria grande densidade na textura da batucada, permeando de forma determinante a condução do ritmo com a execução de padrões de quatro semicolcheias a cada tempo/pulsção. As cuícas, que também fazem parte dos instrumentos leves, normalmente executam levadas mais constantes se comparadas às de tamborim e agogô. Mais do que um elemento contrapontístico, trazem cor à sonoridade da bateria.

2.2. A bateria matildense

A escola de samba Nenê de Vila Matilde surgiu em 1949, na zona leste de São Paulo, fundada por Alberto Alves da Silva, o *Seu Nenê*. A agremiação inicialmente formada por familiares e amigos de bairro cresceu e se transformou ao longo da história, moldando-se ao contexto político e social do carnaval paulistano. Tornou-se uma das escolas de samba mais importantes de São Paulo, um verdadeiro ícone da cultura popular da zona leste paulistana.

A história da Nenê de Vila Matilde sempre foi marcada pela recorrência de temas ligados à negritude e desde sua fundação a bateria se destacou por sua proficiência. Seu Nenê inclusive tomava parte no ensino aos ritmistas de sua escola. Ali a grande maioria dos ritmistas são formados na própria agremiação, o que garante a manutenção das principais características rítmico musicais de sua bateria, considerada uma das mais tradicionais do carnaval paulistano (MESTRINEL, 2012, p.73).

A bateria matildense tem como marcas principais a batida de caixa, a afinação grave dos instrumentos e um andamento "cadenciado"¹. A liberdade interpretativa também é característica da batucada da Nenê, e pode ser percebida, por exemplo, na maneira de tocar o surdo de terceira (explicado mais à frente)². Esta interpretação mais "solta" resulta numa sonoridade característica: "a liberdade interpretativa dos ritmistas matildenses cria uma sonoridade ruidosa, pela sobreposição de diferentes intenções e variações dos padrões rítmicos de cada instrumento" (MESTRINEL 2009, p. 154). Podemos considerar a hipótese desta característica ruidosa remeter a traços africanos, relacionada a algumas musicalidades daquele continente forjadas por complexas polirritmias percussivas e timbres "chiados" (por exemplo do balafon e do adereço metálico - com espécie de rebites - de ornamentação do

djembê). Tal hipótese precisa ser melhor verificada, mas a recorrência de enredos ligados à negritude e a presença preponderante de componentes negros na escola da zona leste são indícios concretos desta aproximação estética, que ocorre de forma mais subjetiva.

O fazer musical da bateria da Nenê apresenta um fator fundamental relativo à corporeidade dos ritmistas. Os corpos performáticos interagem constantemente e dessa interação resulta a sonoridade da batucada matildense. Os ritmistas matildenses respondem corporalmente aos estímulos sonoros da batucada, bem como à corporeidade de outros ritmistas, como veremos a seguir.

It is through my body that I understand other people; just as it is through my body that I perceive 'things'. The meaning of a gesture thus 'understood' is not behind it, it is intermingled with the structure of the world, outlined by the gesture (...). (MERLEAU-PONTY 1962, p. 186 *apud* BLACKING 1977, p.1).³

2.3. Ritmo e corporeidade na batucada

O conceito de movimento está relacionado ao conceito de ritmo. Ritmo musical é movimento e interação de sons no tempo-espaço dinâmico - múltiplo, complexo. Diversas relações temporais entre ataque e ressonância, fluxo e pulsação, simetria e caos. “Música é som em movimento, num sentido amplo e subjetivo”. (PINTO, 2001, p.222). Podemos verificar a relação intrínseca entre ritmo e movimento no fazer musical da bateria da Nenê de Vila Matilde, observando as relações estabelecidas entre corpo e som. Na Nenê os ritmistas pulsam com o ritmo, movem seus corpos pelo espaço de maneira musical, transmitem com o corpo a musicalidade inerente à bateria. A relação entre ritmo e movimento é intrínseca e há diálogo entre a musicalidade da bateria e o corpo dos ritmistas, num fluxo contínuo (MESTRINEL 2009, p.210). Na bateria da Nenê de Vila Matilde a polirritmia musical se reflete em uma polirritmia corporal. A pluralidade interpretativa do ritmo reflete a diversidade de corpos em movimento(s), em ação performática: peles vibrando, membros se movimentando, pulsar corporal, pés no chão, olhares comunicativos, gestos expressivos - corpos interagindo em polirritmia. A execução musical perpassa corpo e som, que se estimulam reciprocamente e configuram o fazer musical na batucada. O corpo media a prática musical, alterando e sendo alterado simultaneamente. O movimento corporal e o ritmo ressoam em consonância. Batucada é percussão em movimento.

Os corpos dos ritmistas participantes da batucada são emissores e receptores performáticos simultâneos. Zumthor, no estudo da performance, entende o corpo como ponto de partida, ponto de origem e o referente do discurso, "o corpo dá a medida e as dimensões do mundo (...) é pelo corpo que o sentido é aí percebido" (ZUMTHOR, 2007, p.77). A emissão e

recepção ocorrem simultaneamente, interferindo na expressividade musical. Segundo Gainza "todo processo de recepção induz de maneira imediata ou mediata uma resposta ativa no sujeito, que se converte, assim, em emissor musical" (GAINZA, 1988, p.28).

O discurso musical na batucada é produzido e recebido pelo corpo do ritmista. Gestos compreendem signos e significados; o corpo e o movimento são elementos fundamentais e originais da significação. "A música é, em qualquer situação, produzida por intérpretes, pelo que o som que nos chega vem fortemente associado à sua forma de produção e ao corpo que lhe dá vida" (GODINHO, 2006, p. 361). A transformação do corpo é um processo significativo, que representa a experiência sonora refratada pelos gestos; confere significado ao aprendizado, que por sua vez se mostra determinante para a corporeidade e cria novas relações dos indivíduos com si próprio e com o mundo.

De certo modo, retirar a presença do corpo é como retirar o chão em que a mente caminha. A interrupção radical do fluir das representações do corpo que suportam nossos sentimentos acarreta uma interrupção radical dos pensamentos que formamos sobre os objectos e situações e, inevitavelmente também, a interrupção radical da continuidade daquilo que percebemos como nossa existência (DAMASIO, 2003, p. 216).

Em um grupo com dezenas de ritmistas tocando, cada região da bateria vai soar de maneira peculiar. Em cada setor da batucada se escutará diferentes interações entre ritmistas, com variadas sonoridades. Cada interação entre ritmistas gera uma micro paisagem rítmica, um núcleo onde os indivíduos mediam o som e sua transmissão. Cada núcleo da batucada, por sua vez, media o som no conjunto todo. As interações de cada indivíduo se reproduzem na interação entre núcleos, configurando uma *rede flexível e coesa*.

Os fenômenos musicais africanos e afrobrasileiros ocorrem dentro de uma rede pré-definida de relações, constituídas de fios imaginários que se cruzam e mantêm coeso o acontecimento musical. Esta rede, que se caracteriza por uma certa flexibilidade, está presente onde há música tocada em conjunto (PINTO, 2000, p. 103).

Cada indivíduo no meio da bateria tem uma percepção diferente, ele escuta o som ao seu redor e enxerga os ritmistas mais próximos; as bordas/fronteiras de um raio de escuta e visão ao redor de um ritmista se fundem: diversas interações sonoras e corporais ocorrem simultaneamente num processo dinâmico, vivo. Na bateria da Nenê de Vila Matilde formam-se núcleos de batucada ao redor de cada surdo de terceira (a partir de 2013 essa característica vem se transformando). Algumas variações de batidas no surdo incitam respostas de repiniques e caixas. No caso do repinique, as variações se relacionam diretamente com surdos e caixas (MESTRINEL, 2009). Outras vezes a interação se dá de maneira mais subjetiva, através de intensões sonoras e gestuais: um corpo mais virado para determinado ritmista (ao

invés de direcionado para frente, o convencional), uma gestualidade bem marcada e portanto mais perceptível, olhares expressivos para instrumentos e ritmistas denotando cobrança, prazer, preocupação, aprovação/reprovação da execução etc. São gestos inerentes à corporeidade de um ritmista e ocorrem constantemente durante a prática coletiva.

As interações rítmicas ocorrem através dos corpos em movimento, contém significados e símbolos, e apresentam aspectos intrínsecos à própria vida social. *Group life necessarily presupposes interaction between the group members (...), a society consists of individuals interacting with one another. The activities of the members occur predominantly in response to one another in relation to one another*⁴ (BLUMER, 1969, p. 7). A individualidade interpretativa de um ritmista se forja na interação com outros ritmistas e com o conjunto. A execução perde sentido se desvinculada da prática coletiva. Assim como na convivência social as interações determinam aspectos culturais, estabelecidos pela ação individual mediada pelo coletivo, na batucada as interações simbólicas determinam as características sonoras da bateria.

2.4. Considerações finais

O estudo da bateria matildense, mais concretamente de sua musicalidade, pode se desdobrar em diversas interpretações de aspectos mais amplos relativos à sociedade, sua história e cultura.

Science, message and time - music is all of that simultaneously. It is, by its very presence, a mode of communication between man and his environment, a mode of social expression, and duration itself. It is therapeutic, purifying, enveloping, liberating; it is rooted in a comprehensive conception of knowledge about the body, in a pursuit of exorcism through noise and dance. But it is also past time to be produced, heard, and exchanged⁵ (ATTALI, 1985, p.09).

Os ritmistas interagem mais do que musicalmente, a ação coletiva da batucada “exprime atitudes globais do homem diante dos problemas fundamentais colocados pelas relações inter-humanas e as relações entre os homens e a natureza, atitudes globais - visões de mundo” (GOLDMAN, 1967, p.94). Através de corpos performáticos ocorrem interações simbólicas que alteram não só a sonoridade da bateria, mas as próprias relações entre os participantes e o mundo que o cerca.

A batucada permite a convivência de diferentes formas de execução musical, de diferentes individualidades interpretativas, de sonoridades variadas que forjam um conjunto harmonioso. Este conjunto se forma pela interação de indivíduos mediados pelo coletivo, unidos por um objetivo comum, por uma prática coletiva consonante e significativa.

Pensar a relação do indivíduo e da sociedade através da música é utilizar-se desta como ferramenta para compreensão do mundo: *music is more than an object of study: it's a way of perceiving the world. A tool of understanding*⁶ (ATTALI, 1985, p.4). Compreender a música inserida na sociedade permite enxergar a própria sociedade, com suas dinâmicas, andamentos, acidentes, tensões. O indivíduo e o coletivo estabelecem múltiplas relações, mediadas pela música e suas formas de apreensão. O parâmetro sonoro reverbera outras percepções, sensações, impulsos individuais e coletivos, interferindo na ordem e configuração da sociedade, num processo recíproco em que aspectos sociais, culturais e sonoros entram em consonância, tensionam e repousam em um contexto modulante e polirrítmico.

3. *Batuques, “danças nativas” e colonialismo no sul de Moçambique (1890-1930)*

Matheus Serva Pereira

3.1 Introdução

Em 1928, os alunos da Universidade de Witwatersrand resolveram promover uma festa. O objetivo era de angariar fundos para a construção de melhoramentos. Para isso, organizaram a apresentação de “indígenas portugueses das raças ‘Shangane’ e ‘Mchope’”. O espetáculo da “dança usual” desses homens moçambicanos trabalhadores nas minas sul-africanas ocorreu no dia 21 de abril daquele ano e teria atraído mais de 5000 espectadores ao Club Sportivo Wanderers, localizado no centro de Johannesburgo. O trabalho de marketing dos alunos havia dado resultado. O grande público presente, mas, principalmente, o programa do espetáculo com uma descrição breve do que seria apresentado, duas fotografias das danças e um sumário com trechos das letras das músicas que seriam cantadas, acabou por atrair a atenção das autoridades portuguesas. O resultado foi o de um embaraço diplomático entre diferentes poderes coloniais.⁷

Através da análise de diferentes episódios ocorridos entre os anos de 1890 e 1930, onde “danças usuais”, ou, como aparece com mais frequência nas fontes, de *batuques* que foram realizados para espectadores que não necessariamente pertenciam à realidade sociocultural daqueles que os praticavam, o atual *paper* buscará analisar o processo de transformação das relações do poder colonial português com as práticas culturais do atual território de Moçambique designadas genericamente por aqueles que não as praticavam como *batuques*. Ao mesmo tempo, buscarei lançar luz para as possíveis interpretações que os próprios praticantes desses *batuques* deram a esse processo. As dificuldades encontradas para se chegar até a voz daqueles que foram sistematicamente silenciados pelas estruturas de subordinação colonial não podem justificar interpretações calcadas numa suposição de

passividade desses atores históricos. Nesse sentido, o objetivo aqui será o de, a todo momento, tentar ampliar a voz daqueles homens e mulheres classificados de maneira inferiorizada pelo colonialismo português como *indígenas* e que buscaram exercer alguma influência nesse processo e protestaram contra os desmandos portugueses.

3.2. Colonialismo português no sul de Moçambique

A presença portuguesa em Moçambique pode ser constatada desde meados do século XVI, quando dos primeiros navegantes que conseguiram cruzar o Cabo da Boa Esperança e passaram a estabelecer relações comerciais com diferentes povos da costa oriental africana. No entanto, o colonialismo ao qual me refiro é aquele iniciado pela expansão das metrópoles europeias às terras do Oriente e ao continente Africano durante o século XIX e que ganhou corpo, principalmente, a partir da segunda metade daquele período. Para o caso português, o combate e o consequente término do tráfico transatlântico de escravos, a independência do seu enclave sul-americano que tantos louros econômicos trazia e as recorrentes crises internas transformaram, pouco a pouco, o interesse existente pela África. De pequenas possessões encrustadas, em sua maioria, no litoral, o continente passou a ser vislumbrado como um “novo Brasil” (ALEXANDRE, 1979).

O controle de Moçambique pelos portugueses ocorrerá em meio a intensas disputas internacionais. Zona de interesses convergentes, as demandas portuguesas por possessões em África, baseadas na premissa de “direitos históricos”, esbarraram no desejo inglês por territórios na África austral que contestavam a capacidade de Portugal em ocupar efetivamente as regiões que almejava. Esse cenário viu como momento auge, em 1886, a elaboração de uma representação gráfica da pretensão portuguesa para exercer sua soberania num vasto território que ia de Angola até Moçambique, designado como “Mapa Cor de Rosa”. Como resposta, em 1890, a Inglaterra declarou um ultimato às ambições portuguesas, exigindo a retirada imediata de tropas daquela região (SANTOS, 1993-1994).

Apesar do cenário desfavorável para Portugal, o estabelecimento de fronteiras ocorrido nesse contexto foi um passo importante para o reconhecimento da legitimidade da dominação portuguesa sobre a região. No caso específico do sul de Moçambique, as disputas europeias pelo seu controle estavam atreladas à exploração de minas de metais preciosos e à crescente necessidade de escoamento dessa produção através do mar, sendo o porto de Lourenço Marques – atual Maputo, capital de Moçambique - local estratégico para isso. Concomitantemente, criou-se uma demanda, que só veio a crescer com o passar dos anos, pela transferência da mão-de-obra moçambicana para as zonas mineradoras. O colonialismo português utilizou-se dessa demanda a partir de finais do século XIX e ao longo de todo o

século XX para o seu enriquecimento através da regulamentação da migração para as minas, da criação de impostos e do trabalho forçado, chamado de chibalo (HARRIES, 1994; ZAMPARONI, 1998).

Ao mesmo tempo, esse interesse português se unia à necessidade de afastar a influência inglesa na região e de submeter os poderes locais à administração portuguesa. No sul de Moçambique, no final do século XIX, o Reino de Gaza tinha em Gungunhana sua grande liderança. Fundado pelos ngunis no início daquele século por meio de movimentos migratórios oriundos de povos zulu, conquistaram terras subjungando outros povos da região, como os shanganas e os chopi (VAIL & WHITE, 1991). Empossado em 1884, Gungunhana teve que enfrentar transformações que acabaram levando a sua deposição e prisão por tropas portuguesas em 1895. Nos onze anos de seu reinado, cresceram os interesses ingleses na região e os portugueses ampliaram a sua presença deixando-a de ser frágil e pontual. Além disso, durante o reinado de Gungunhana cresceu uma forte oposição dos regulados tributados e subjungados que não concordavam com as constantes ameaças de saques causados por suas tropas, os chamados vátuas (SANTOS, 2010).

3.3. Entre a repressão, a apropriação e a contestação

Todas essas categorias de diferenciação, fossem elas políticas ou socioculturais, foram sendo encaixadas de maneira forçosa através de um conjunto de disposições legais formuladas entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX, que buscaram criar duas categorias jurídicas que definiam formalmente o lugar das populações naturais da África nos quadros do colonialismo português na figura do assimilado e/ou do indígena. Os assimilados seriam os africanos que haviam abandonado os “usos e costumes da sua raça”, adotando hábitos do chamado mundo civilizado, isto é, do mundo burguês europeu cidadão de então. Aqueles africanos que se enquadravam nessa categoria eram um número ínfimo da população. Os indígenas compunham a esmagadora maioria e eram os africanos que continuavam praticando e vivendo a partir dos “usos e costumes da sua raça”, e, sobretudo entendidos como aqueles que viviam distantes das zonas urbanizadas. Dessa maneira, os indígenas foram excluídos de qualquer modelo de cidadania oficializado pelo poder. O exercício de um processo de homogeneização das populações e, conseqüentemente, de uma variedade de práticas socioculturais dentro da categoria de “usos e costumes da sua raça”, teve como objetivo apagar diferenças que não se enquadrassem nas formas de pensamento que legitimavam o domínio colonial português e que promoviam uma hierarquização racializante dessa população fundamental para a efetivação da dominação colonial (COOPER, 2005; SILVA, 2012).

As dificuldades que essa homogeneização produziu para o ato de chamar diferentes coisas com um único nome que é incapaz de revelar toda a diversidade existente naquilo que é nomeado, torna o trabalho historiográfico bastante árduo. Porém, não impossível. Nesse sentido, assim como a palavra *indígena* designava uma série de populações variadas que estavam sob o guarda-chuva do poder colonial português, as maneiras utilizadas pelos principais produtores da documentação para apresentar as danças e músicas locais eram diferentes daquelas empregadas pelos seus próprios praticantes.

O jornal *O Africano*, por exemplo, principal órgão do Grêmio Africano de Lourenço Marques durante os anos de 1908 e 1918, período em que foi comandado pelos irmãos Albasini, filhos de pai europeu e mãe africana, que ganharam importância através de suas ações enquanto homens letrados (BRAGA-PINTO & MENDONÇA, 2014) utilizou de maneira recorrente o termo *batuque* sem, necessariamente, se preocupar com os significados que aquelas manifestações que descreviam possuíam para os seus praticantes. O tom pejorativo usado pelo jornal para descrever os sons produzidos por alguns dos habitantes de Lourenço Marques, transitara entre uma benevolência resultante de uma interpretação baseada na incivilidade dos indivíduos produtores desses *batuques* e num ataque à ineficácia administrativa colonial no ato de repressão dessas práticas, defendendo, em casos extremo, a própria expulsão desses indivíduos do espaço urbano laurentino.

Tais características ficam evidentes em alguns artigos do jornal, como aquele publicado em 23 de dezembro de 1909. Com o título de “Batuques”, o jornal reclama de um determinado culto religioso realizado na Munhuana, então subúrbio de Lourenço Marques. Segundo o jornal, o “barulho ensurdecidor” deveria sofrer uma ação da administração municipal, que poderia “prestar um serviço limpo” e “cercar em determinada noite aquele antro e prender aqueles *religiosos*”.⁸ Nessa mesma edição, ao reclamar das cantinas existentes na Munhuana, *O Africano* dá a entender que era ali, naquele espaço comercial típico do colonialismo português, o local privilegiado para a prática do *batuque*. Ao defender o aumento das rusgas nas cantinas, o periódico se pergunta do que vivem homens e mulheres “que só aparece de noite nos batuques”, dando a entender que o *batuque* aqui já não é mais referente a nenhuma prática religiosa, mas a um aspecto do lazer cotidiano dos trabalhadores urbanos de Lourenço Marques em seus momentos de folga.⁹

O que podemos perceber é que, por um lado, os membros dessa elite letrada cidadina africana nem sempre foram capazes de reconhecer a diversidade das práticas culturais indígenas, por outro lado, os agentes coloniais, através do acúmulo de experiências cotidianas no trato com as populações locais que revelavam as dificuldades que a homogeneização

poderia trazer para a boa governança, se viram obrigados a identificar com maior precisão essas diferenças. António Augusto Cabral, administrador colonial no Distrito de Inhambane na primeira década do século XX, escreveu o livro “Raças, usos e costumes dos indígenas da província de Moçambique” (1925) com objetivo primordial de aumentar o arcabouço de conhecimento dos futuros colonialistas. Suas experiências enquanto homem do poder deixaram claro que o termo *batuque* era “pouco correto na sua aplicação à Província de Moçambique, por ser um vocábulo inteiramente estranho aos dialetos nela falados” (p.40). Segundo Cabral, shangane e mchope teriam danças muito parecidas onde os “indígenas formam em círculo e, acompanhando os cantos, batem com os pés no chão, ao mesmo tempo que com os machadinhos, zagaias, cacetes e escudos de que estão armados fazem gestos de arremesso a um inimigo imaginário. Em frente, as mulheres cantam também” (p.40). Porém, no caso dos mchope, essa dança tinha o acompanhamento do “mais engenhoso instrumento usado pelos indígenas” (p.41): as marimbas. Cada régulo mchope teria sua própria orquestra, “composta, em média, por dezesseis ou dezessete marimbas de tamanho vulgar e três ou quatro grandes para acompanhamento” e cada orquestra teria “o seu maestro, encarregado da parte musical, e outro dirigente encarregado da dança” (p.41).

As descrições de orquestras semelhantes àquelas realizadas por Cabral para povos que habitavam a região sul de Moçambique podem ser remontadas às últimas décadas do século XIX.¹⁰ No contexto específico das relações entre Portugal e o Reino de Gaza, as descrições produzidas pela expedição do engenheiro militar português Freire de Andrade, em 1891, são valiosas. Próximo do final da expedição, perto de Inhambane, Freire de Andrade estacionou sua caravana por alguns dias nas terras do régulo Novéle, que tentou estabelecer uma relação positiva com o expedicionário português ao visitá-lo constantemente e ao entregar-lhe presentes (FREIRE DE ANDRADE & SERRANO, 1894, p.70-71). A insatisfação de Novéle com as guerras causadas por Gungunhana e suas atitudes junto de Freire de Andrade demonstram como o mesmo compreendia que a presença portuguesa na região poderia ser útil para o seu objetivo político de retomar a independência que havia sido perdida com a sua recente submissão ao Reino de Gaza. Por isso mesmo, como forma de narrar e engrandecer os feitos de sua gente e pressionar os portugueses para o seu lado, “quase todas as noites” (P.71) foram homens e mulheres cantar e dançar no acampamento. Apesar de achar o som monótono, a dança feita pela “gente de guerra” fez com que Freire de Andrade tivesse que esconder o medo que estava sentindo. O militar temia o avançar dos guerreiros com suas zagaias em punho a fingiram atacar “os inimigos ausentes”, chegando quase a tocá-lo (p.72). No final de sua estadia em Malasche, Freire de Andrade estava convencido de que

ali existia “gente guerreira e boa”. Para reforçar o seu posicionamento de parceria com o governo português, Novéle abasteceu-o com mantimentos, prometeu fornecer pessoal e o acompanhou por mais de uma hora com “música cafre” (p.75). As fotografias feitas dessa espécie de cortejo musical revela que aquilo que Freire de Andrade chama genericamente como “música cafre” era acompanhado ao som de alguns tambores e, principalmente, das marimbas descritas por Cabral como característico dos mchope.



(Figs.) “batuque em Malasche”

Retornando à documentação que abriu essa apresentação, por um lado, a “música cafre” presenciada por Freire de Andrade ou os *batuques* que tanto incomodavam os produtores *d’O Africano*, apesar de não ser capaz de afirmar que eram exatamente a mesma coisa, revelam uma dinâmica própria nas práticas de danças e músicas das populações nativas do sul de Moçambique. Fosse um demonstrativo de força para os portugueses, uma forma de engrandecer o seu passado, ou uma forma de lazer, quem decidia fazer, quando fazer e como fazer essas celebrações eram os próprios membros dessas comunidades. Por outro lado, as músicas e “danças nativas” realizadas em Johannesburgo evidenciam um processo de transformação acelerado nessas práticas. O próprio momento em que elas são realizadas demonstra isso. A espetacularização dessas práticas, com a sua organização para um público majoritariamente europeu, revela uma certa perda de autonomia e, ao mesmo tempo, uma apropriação por parte de diferentes segmentos coloniais dessas práticas locais ao mundo simbólico do dominador. Esse processo marca uma série de mudanças, como a não correlação entre uma orquestra de marimbas e um régulo específico, como era o caso da orquestra de Novéle. Mais evidências dessas transformações podem ser encontradas na descrição das apresentações dos dançarinos shagane e mchope existente no programa distribuído no dia do show. Segundo o documento, os dois grupos mchope iriam dançar acompanhados da “*Timbila*, o piano nativo” e, como nos compounds eram todos homens, a participação das mulheres na dança e na música, descrita por Cabral e Freire de Andrade, seria feita pelos

homens.¹¹ Semelhante a isso, os dois grupos shanganes, que não tocavam a timbila, substituíram a presença feminina por “um grupo de homens vestidos de mulheres, que batem as mãos e cantam, mantendo o ritmo da dança”.¹²

No entanto, as danças e músicas apresentadas em Johannesburgo, apesar de possuírem aspectos semelhantes àquelas que simulavam um combate, o que demonstra uma confluência entre diversas formas diferentes de narrar e interpretar o mundo em que shangane e mchope se encontravam, eram mais especificamente voltadas para a festividade social. Como um momento de recreação capaz de aliviar as duras condições de trabalho nas minas, os sumários e trechos das letras cantadas revelam a importância dessas práticas como um canal de comunicação interno e externo dessas comunidades. Ou seja, as transformações ocorridas graças à presença colonial não impediram que esses trabalhadores, através de suas músicas e danças interpretassem e agissem frente às transformações vivenciadas durante aqueles anos iniciais do século XX. O segundo grupo mchope, por exemplo, cantou: “Lá vai o trem da Costa Leste; ele vai para a terra dos Portugueses, que estão nos tratando tão mal”. Enquanto o primeiro grupo shangane a se apresentar enalteceu o seu compositor: “Há muitos compositores no compound, mas o nosso compositor, David, era um bardo na nossa casa, em Gazaland. Deixe os resmungões sozinhos no compound; deixe-os reclamar; todo mundo sabe que nós, homens de Chai Chai, somos famosos no mundo inteiro como dançarinos”.¹³

Apresentar questões e dialogar com outros, fossem eles os colonizadores brancos, os patrões ou mesmo os demais grupos rivais de trabalhadores oriundos de diferentes regiões de Moçambique, revelam como essas apresentações funcionaram como mecanismos de ação concreta sobre aquela realidade. Nesse sentido, os próximos passos da pesquisa serão no caminho de aprofundar esse refinamento de análise da realidade colonial, especialmente quando pensarmos na relação dessas práticas com o espaço urbano de Lourenço Marques, já que o mesmo era entendido como propagador da civilização e, conseqüentemente, local distante dos *batuques* e das “danças nativas”.

4. O semba angolano pré-independência (1961-1975): música e política

Mateus Berger Kuschick

4.1. A era de ouro do Semba em Angola

O semba se consolidou como música emblemática da população angolana a partir dos anos 60 do século XX e até os dias atuais ocupa um lugar de destaque entre as manifestações musicais associadas a Angola. “O semba é nossa bandeira” é uma expressão recorrente nas canções e nas vozes da população de Angola, país africano de língua oficial portuguesa. Os músicos, cantores, compositores da Angola pré e pós-colonial inseridos no

ambiente do semba, que se valeram da música para posicionarem-se a favor ou contra o que quer que fosse, também são parte importante do processo.

O acesso ao passado recente e distante de Angola, a narrativas de eventos políticos importantes se deu através de pesquisa bibliográfica por áreas abrangentes, extrapolando aspectos da música, do semba, buscando o lugar dele nos momentos históricos descritos nas publicações acessadas. Em Angola, as décadas que antecederam a independência, em 1975, tiveram no semba de grupos e artistas como Ngola Ritmos, Os Kiezos, Jovens do Prenda, Elias Dia Kimuezo, Carlos Burity e nas vozes de cantoras como Belita Palma, Lourdes Van Dunem e outras, a trilha sonora do pré-independência.

A historiadora norte-americana Marissa Moorman em “Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times” (2008) apresenta uma interpretação menos sangrenta e mais sonora da independência, menos sofrida e mais dançante, enfatizando as relações entre a música local e a construção de um projeto de nação soberana e auto-suficiente culturalmente. Moorman sugere que as relações e processos criados (e o semba está incluído) geraram uma ideia de soberania cultural que serviu como modelo e alavanca para a independência econômica e política do país. Através de uma análise do avanço da tecnologia do rádio e de um nascente mercado fonográfico, principalmente no início dos 70, a autora mostra os caminhos pelos quais um *ethos* cultural e uma produção musical na Angola urbana foram reterritorializados a partir das novas tecnologias disponíveis na época. Dentre outras tantas assertivas, ela coloca que “a música em Angola inflamou as imaginações políticas dos habitantes”: ou seja, o semba não só refletiu as relações sociais, políticas e econômicas: ele as produziu, as fez. A historiadora norteamericana propõe uma interpretação alternativa para a história recente de Angola, onde músicos, cantores, cantoras e agitadores culturais, moradores de Luanda, tiveram tanta ou mais importância na conquista da independência do que os soldados, armados, que lutaram nos *mayombes* (florestas) do interior do país, ou os intelectuais que, vivendo no exterior, projetaram as Frentes (FNLA), Movimentos (MPLA) e Uniões (UNITA¹⁴) pela libertação de Angola.

Os musseques¹⁵ são bolsões superpovoados que rodeiam o centro de Luanda. A palavra musseque tem origem no kimbundo (mu seke) e significa areia vermelha. As diferentes respostas culturais de inovação e improvisado que os residentes dos musseques, através do semba deram à política colonial discriminatória e excludente, “celebrando uma especificidade que refutava dicotomias entre rural/urbano, africano/ocidental (...) proclamando um cosmopolitismo africano que permitia ver além da metrópole colonial”



(2008, p.52) estão no cerne da pesquisa de Moorman, que ainda percorre 15 canções da chamada “era de ouro do semba”, entre o início dos anos de 1960 e a metade dos 70.

Na revisão fonográfica por nós realizada encontramos a coleção de cinco CDs lançada pelo selo francês Buda Musique, coordenada pela documentarista Ariel de Bigault: Angola 60’s (1956-70), 70’s (1972-74), 70’s (1974-78), 80’s (1978-90) e 90’s reúne 94 fonogramas de 76 artistas angolanos. A autora identifica 11 estilos musicais diferentes¹⁶, cantados em sete idiomas diferentes¹⁷. Houve contato por e-mail com a pesquisadora de Bigault, que define Semba:

a palavra semba se refere, primeiro, a uma definição mais popular, que indexa, agrega, uma gama mais ampla de significados sociais. Reitero, semba inclui outros gêneros de música popular urbana (rumba, kabetula, kazukuta e rebita, entre outros) que foram tocados e aperfeiçoados a partir dos 60s e 70s. O Semba simboliza um momento crucial da história de Angola, no fim do período colonial, quando uma nova concepção de angolanidade emergiu e engajou uma nação (BIGAULT, depoimento via email, em 15-12-2014).

4.2. 1947 – fundação do grupo Ngola Ritmos

A história é feita de marcos temporais, e quando o semba angolano é o tema, a história documentada define o ano de fundação do grupo Ngola Ritmos (1947) como marca do surgimento do estilo musical semba como conhecemos pelos fonogramas e vídeos acessados. A formação que ficou mais conhecida, vigente até 1959, teve ‘Liceu’ Vieira Dias (voz e violão), Nino Ndongo (viola-baixo), Amadeu Amorim (percussões e voz), Zé Maria (violão-solo e rítmico), Euclides ‘Fontinhas’ (dikanza e voz), além das cantoras Belita Palma e Lourdes Van Dunem. Os músicos do grupo creditam a Liceu (1919-1994) o papel de líder e mentor da concepção estética e ideológica do Ngola Ritmos.

O Ngola Ritmos (e outros grupos), para além do protesto, trazia em sua arte uma proposta de redescoberta da própria cultura, de afirmação de uma identidade coletiva, unificada e compartilhada, de soberania cultural, livre de ditames externos. Todo esse sentimento inflamava a população angolana em prol da independência: dos musseques aos altos graus da classe intelectual; dos artistas aos esportistas; dos angolanos ricos aos angolanos pobres. O filho de Liceu, Carlitos Vieira Dias, músico, define o semba: “O semba é uma adaptação do kazukuta. O meu pai transpôs os ritmos kimbundos para a viola. Tinha conhecimento das músicas portuguesas e brasileiras. Transpôs muita coisa em tom menor” (em BIGAULT, 1999, p.16).

O Kazukuta é um dos estilos de música e dança que faz parte dos festejos carnavalescos em Angola, juntamente com outras expressões como a Kabetula, a Kimuala, a Dizanda, a Varina, a Maringa, a Njimba, a Rebita e o próprio Semba. O carnaval em Luanda

data do final do século XIX com a fundação de grupos que rivalizavam entre si pela melhor fantasia, a melhor música, o maior entusiasmo. Nos anos 30 e 40, esses grupos carnavalescos viveram seu auge, sonorizados por expressivas “percussões, dikanzas, cornetas, apitos e chocalhos” (ibidem, p.18), vindo a ser proibidos pelas autoridades coloniais, quando conflitos armados pela independência se instauraram. Não houve carnaval em Angola de 1961 a 1968.

Os estilos de música e dança supracitados eram apresentados pelos grupos folclóricos carnavalescos que festejavam o carnaval ainda sem o ordenamento do desfile em uma avenida da cidade: eram disputas entre os grupos, que animavam o período de carnaval e envolviam a população luandense e de outros municípios, como Benguela. Os principais grupos carnavalescos eram Kabokomeu, União Mundo da Ilha, Cidrália, entre outros¹⁸. Na chamada Era de Ouro do Semba (1961 a 1975), havia uma influência direta desses grupos carnavalescos sobre as dezenas de “turmas”¹⁹ de músicos que se reuniam nos musseques, simbolizada pelo Ngola Ritmos, Os Kiezos e outros. A resistência ao colonialismo pela via cultural deixava de ser manifestada no carnaval e assumia de vez sua face combativa na figura dos músicos e cantores(as) de semba.

Podemos depreender que o Ngola Ritmos, na figura de seu mentor, Liceu, adaptou os ritmos e melodias dos carnavais angolanos dos anos 30 a 50, rearranjou antigos cantos e lamentos de seus antepassados para uma instrumentação e harmonização “moderna”, consolidando um modelo que veio a ser o Semba que em seguida tronou-se bandeira sonora de Angola. Pode-se dizer que os grupos folclóricos carnavalescos de Angola (anos 30 a 50) foram o “proto-projeto” do semba que se consolidou com as turmas dos musseques (anos 50 a 70). A gama ampla e diversificada de culturas e línguas dentro do território angolano foi aproximada pelos sembistas em seu projeto nacional.

Moorman defende que os artistas que surgiram nos anos 80, ou ainda os que já despontaram depois de 2002, após o fim da guerra civil que se abateu sobre o país durante 27 anos (1975 a 2002), continuam o processo que os sembistas iniciaram dos anos 50 até a independência, pois, assim como na chamada *golden age*, a música atual continua refletindo o dia-a-dia da população do país, transcendendo o sofrimento, construindo novas relações sociais de gênero e mostrando que a diversão pode ser subversiva e que a subversão pode ser algo divertido. Em suma, pode-se dizer que o estilo musical kuduro (dança e música) é hoje herdeiro social (político, de denúncia e engajamento) da música da era de ouro do semba. Ou, “se ontem o lugar eram os clubes, hoje são as ruas. Se o semba celebrava a iminência da independência, o kuduro celebra a própria sobrevivência e a euforia do pós-guerra. Ao mesmo tempo, a atividade musical ainda é um negócio comercial sério e às vezes mortal, por suas

ligações com relações políticas e de denúncias de abuso de poder” (MOORMAN, 2008, p.189).

4.3. O estilo musical angolano Semba

A escuta sistemática e continuada nos permitiu destacar elementos recorrentes que caracterizam o estilo musical semba e o diferencia da kizomba, do kuduro, da rebita, dos lamentos, da kilapanga (angolanos), do zouk (Antilhas), da salsa (Cuba), da marrabenta moçambicana, da morna caboverdiana, do samba, do afrobeat (Nigéria). Sem dúvida, é da junção de unidades mínimas de significação partilhadas pelos músicos, pelo público, pelos produtores, pelo mercado fonográfico, que desponta um gênero ou estilo musical. O semba, como outros estilos musicais, é feito de “uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade de modos de fazer e usar socialmente a arte” (MARTIN-BARBERO, 2001, p.82), a partir de elementos dispersos de outros estilos musicais, que reunidos em um contexto (Angola) e em um período histórico (anos 50 em diante) formam um novo e único estilo musical. Um imaginário de nação independente e soberana culturalmente nasceu nos musseques da cidade: Marçal, Sambizanga, Rangel, Prenda, bairro Operário e bairro Indígena são alguns dos musseques que abrigaram angolanos de todas as regiões do país e brancos pobres de Angola ou Portugal.

A expressão semba vem da dança massamba. Segundo o crítico musical angolano, Jomo Fortunato, “a massamba, dança popular de umbigada, executada por casais de dançarinos, é plural de semba [umbigada], nome que veio a designar o gênero musical mais representativo da região de Luanda” (disponível em www.kizombanation.com Acesso em 17-01-15). A instrumentação típica do semba tem antecedentes nos grupos carnavalescos, assim definida por Bonga (1942), importante cantor e compositor de sembas, a quem pude entrevistar em São Paulo, em 2014:

Tinha os instrumentos típicos tradicionais: aquilo que vocês chamam de berimbau nós chamamos de UNGO; (...) temos o KISSANGE, que é como a kalimba ou a mbira; temos a MARIMBA, que chamam de xilofone nas Américas e Europa e que tem um som maravilhoso; depois, temos a KAKOCHA, que é um instrumento com cordas e que é tocado tipo violino. Aí entramos nos instrumentos de percussão: a DIKANZA, que é o instrumento solista, diferente do reco-reco de vocês, porque é maior. Dentre esses instrumentos o mais importante de todos é o BATUQUE, que nós chamamos N’GOMA, que é o batuque, e é composto de 2 a 6 tambores. (BONGA, em 19-11-14).

Bonga revela que nos anos 50 e 60 a formação mais recorrente dos grupos da época era: voz solista e coro, violão-solo, violão-base, viola-baixo adaptada, dikanza e n’gomas (tambores com peles dos dois lados). Nos anos 70, alguns outros elementos foram incorporados, como o baixo elétrico (de 4 cordas) substituindo a viola-baixo adaptada (de 6

cordas), a guitarra, e a bateria se somando às percussões. Nos anos 80 em diante, principalmente por influência do grupo local Africa Show e pelo fenômeno do gênero musical zouk, das Antilhas, o teclado foi incorporado à instrumentação do semba. Na mesma década, quando o som da bateria eletrônica começa a predominar nas gravações, a música tem seu andamento/pulsção reduzido e a temática romântica ganha espaço nas letras das canções, vemos o surgimento de outro estilo de música e dança angolano, decorrente do semba: a Kizomba.

Conforme já relatado, quanto aos estilos musicais em Angola, SEMBA, antes de um estilo musical, era o gesto da umbigada, presente nas danças, massembas, muito comuns na região do reino do Kongo (hoje Angola/Congos). Ariel de Bigault define: “o semba tem suas raízes nas músicas tradicionais da região kimbundo, da cidade de Luanda e da ilha de Luanda e (...) não tem uma definição clara, única, unívoca: é um movimento e uma estrutura musical que começa a desenhar-se nos anos 60, tem tido muitas formas, e tem muitos sembas diversos. Até hoje parece que designa quase todas as músicas de Luanda, e nem todas são sembas” (BIGAULT, depoimento via internet, 15-12-2014).

São dessas particularidades estilísticas, que Bigault alega estarem generalizadas no discurso sobre a música de Luanda, que estamos encontrando pontos de diferenciação e construindo a pesquisa sobre o semba angolano da segunda metade do século XX em diante. Buscamos elementos musicais recorrentes do estilo musical semba nos quesitos padrão rítmico, instrumentação, forma, harmonia, melodia, idioma, temática das letras, arranjo vocal e instrumental.

O semba em questão surge revelando um profundo anseio por expressar uma angolanidade unificadora e libertária. Como Moorman enfatizou em sua pesquisa, o semba na Luanda pré-independente revelava na população em geral (e nos músicos) ao mesmo tempo uma veia combativa e festiva, potente e afirmativa, que com a música, a dança, o idioma local, as roupas, a criação e imposição de um modo de ser, respondia ao colonizador, à violência policial, ao preconceito e à desigualdade.

4.4. Considerações parciais

Desde sempre, grupos de músicos e musicistas se preocuparam em formatar procedimentos, encontrar formas musicais, repetíveis, reconhecíveis pelo público ouvinte. Ao mesmo tempo, outros tantos músicos e musicistas buscaram a renovação, o rompimento com formas e fórmulas reconhecíveis e previsíveis. Do equilíbrio dialógico entre “agentes da manutenção” e “agentes da renovação”, formam-se os gêneros e estilos musicais, os gostos musicais e, ao fim, a história da música e das culturas. Segundo Felipe Trotta,

as músicas são constituídas a partir de uma mistura entre elementos consagrados e outras músicas e combinações menos recorrentes. O ouvinte espera um equilíbrio entre reconhecimento e surpresa. Não há prazer estético se o reconhecimento não ocorre ou se as surpresas se sucedem ininterruptamente. A repetição é o elemento estrutural da criação musical, responsável pelo reconhecimento de estilo, de motivos, de idéias musicais, que funciona também como eixo de inteligibilidade e compreensão simbólica da obra musical. Sem repetição de modelos, de frases, de sonoridades, de narrativas, de trechos e idéias, as músicas são simplesmente incompreensíveis, e seu interesse, praticamente nulo. Todos os compositores de todas as épocas e estilos construíram suas obras a partir de referências diversas a outras músicas, com maior ou menor dose de repetição (TROTТА, 2009, p.43).

Até o presente momento podemos constatar que se destacam no semba marcas sonoras desse estilo musical: *O timbre agudo da percussão: o uso da dikanza marcou esse registro tímbrico nos anos 60, que mais tarde foi substituído/adaptado pelo ganzá, o *shaker*, o *hi-hat* da bateria, mas sempre enfatizando essa textura tímbrica e um comportamento improvisativo. *A presença do baixo (primeiramente a viola-baixo e depois, o baixo elétrico), ocupando a região grave, marcando as cabeças de tempo com padrões, ou *grooves* de pouca variação. *O idioma kimbundo predominante nas canções é outra marca dos sembas dos 60's

aos 80's. *A célula rítmica padrão  que também aparece no kizomba (em andamento mais lento) e no kuduro e no zouk (em andamento mais rápido) é outro elemento recorrente do semba. *Os coros de resposta, com aberturas de vozes em acordes, principalmente nos refrões, imprimem uma coletividade que também caracteriza o semba. *A “malha percussiva” de pares de tumbas, bongôs e timbales, preenchendo as semicolcheias dos tempos, mantendo por vezes uma suspensão dos tempos fortes. *A ausência de um registro percussivo grave nas “cabeças de tempo”, é outra marca diferencial do semba em relação ao samba, por exemplo. *A guitarra solista, protagonista, com ares da maneira congoleza de usar a guitarra, também pode ser identificada como recorrente no semba. *A abordagem política, de denúncia de injustiças, de afirmação de um orgulho angolano, é marcante também. *Outros temas presentes nas letras de sembas são a exaltação ao país, a esperança, a saudade, situações de feitiçaria, de relações pessoais. * Outra marca forte do semba é a postura majoritariamente festiva, de convite à dança.

Enfim, uma ampla, diversificada gama de características que reúnem os principais elementos constituintes do semba de Luanda-Angola, formalizado pelos integrantes do Ngola Ritmos a partir de 1947 e perpetuados, renovados, ressemantizados por músicos contemporâneos e sucessores. O semba ocupou espaço decisivo na luta pela independência, foi, segundo M.Moorman a maneira que o povo de Angola encontrou de dizer “somos angolanos; somos livres; temos nossa cultura”. A presente pesquisa “O Semba Angolano nas



Ondas Sonoras do Atlântico Negro” se situa nas áreas de estudos da música popular e da etnomusicologia.

Referências:

- Livros

- ALEXANDRE, Valentim. *Origens do colonialismo português moderno*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- ATTALI, Jaques. *Noise, the political economy of music*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.
- BIGAULT, Ariel de. *ANGOLA 60's: 1956-1970*. CD. Paris: Buda Musique, 1999.
- _____. *ANGOLA 70's: 1972-1973*. CD. Paris: Buda Musique, 1999. (Encarte CD)
- BLACKING, John. *The anthropology of the bobby*. Londres, Academic Press, 1977.
- BLUMER, Herbert. *Symbolic Interactionism - Perspective and Method*. New Jersey, Prentice Hall, 1969.
- BRAGA-PINTO, Cesar & MENDONÇA, Fátima. *João Albasini e as luzes de Nwanzengele. Jornalismo e política em Moçambique, 1908-1922*. Maputo: Alcance Editores, 2014.
- CABRAL, António Augusto Pereira. *Raças, usos e costumes dos Indígenas da província de Moçambique*. Lourenço Marques: Imprensa Nacional, 1925.
- COOPER, Frederick. *Colonialism in question: theory, knowledge, history*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.
- DAMASIO, A. R. *Ao encontro de Espinosa: As emoções sociais e a neurologia do sentir*. Mem Martins, Publicações Europa-America, 2003.
- FREIRE DE ANDRADE, Alfredo Freire de & MATHEUS SERRANO, José António. *Explorações Portuguesas em Lourenço Marques. Relatórios da Comissão de Limitação da Fronteira de Lourenço Marques*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1894.
- GAINZA, Violeta Hemsy. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo, Summus 1988.
- GODINHO, José Carlos. *O corpo na aprendizagem musical e na representação mental da música*. In *Em busca da mente musical: ensaios sobre os processos cognitivos em música - da percepção à produção*. ILLARI, Beatriz Senoi (org.), Curitiba, Editora da UFPR, 2006.
- GOLDMAN, Lucien. *Dialética e Cultura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1967.
- HARRIES, Patrick. *Work culture and identity: migrant labores in Mozambique and South Africa, c. 1860-1919*. Portsmouth: Heinemann, 1994.
- MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos Meios às Mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.
- MESTRINEL, F. A. S. *A Batucada da Nenê de Vila Matilde: formação e transformação de uma bateria de escola de samba paulistana*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.
- _____. *O fazer musical por meio da prática coletiva: processos de ensino e aprendizagem musical no Projeto Guri e na bateria da escola de samba Nenê de Vila Matilde* in *De experiências e aprendizagens : educação não formal, música e cultura popular / organizador: Eduardo Conegundes de Souza*. - São Carlos : EdUFSCar, 2013.
- MOORMAN, Marissa J. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens: Ohio University Press, 2008.
- PINTO, Tiago Oliveira. *Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora*, Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44 n°1

- _____. *Ritmos cruzados*, Revista África, USP, São Paulo, 22-23:87-109, 2000
- PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma bateria de escola de samba (ou, porque não se aprende samba no colegio)*. Em Pauta, Porto Alegre v. 14/15, 1999.
- SANTOS, Gabriela Aparecida dos. *Reino de Gaza: o desafio português na ocupação do sul de Moçambique (1821-1897)*. São Paulo: Alameda, 2010.
- SANTOS, Maria Emília Madeira. “Ultimatum, espaços coloniais e formações políticas africanas”. África. *Revista do CEA - USP*, 16 - 17(1), 1993-1994.
- TRAMONTE, Cristiana. *O samba conquista passagem - As estratégias e a ação educativa das escolas de samba*. Petrópolis, Vozes, 2001.
- TROTTA, Felipe. *O Samba e suas Fronteiras: “pagode romântico” e samba de raiz*” nos anos 1990. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.
- VAIL, Leroy & WHITE, Landeg. *Power and the praise poem. Southern African voices in History*. University Press of Virginia. Virginia: 1991.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 2007

- Tese

ZAMPARONI, Valdemir. *Entre ‘narros’ & ‘mulungos’: colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques, c.1890- c.1940*. 582p. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em História, USP, São Paulo, 1998.

- Entrevistas

BONGA. Entrevista de Mateus Berger Kuschick em 19-11-14. São Paulo. Áudio. São Paulo.

- Trabalhos publicados online

FORTUNATO, J. *Adolfo Coelho*. Angola: Jornal de Angola, 2011. Disponível em: <www.angola-luanda-pitigrili.com>. Acesso em: 10 ago 2014.

¹ O termo *cadenciado* remete a um andamento mais lento, traz uma ideia de balanço, malemolência. Trata-se de um termo recorrente no universo das escolas de samba.

² Atualmente as baterias das escolas de samba têm padronizado cada vez mais a execução deste instrumento e a Nenê, desde 2013, vem se aproximando deste modelo. A questão da padronização das baterias de escola de samba é reflexo de um modelo de carnaval pautado por um regulamento que baliza os quesitos julgados no concurso entre as agremiações durante o desfile. As baterias seguem uma tendência de enquadramento aos critérios de avaliação dos jurados, e cada vez mais este processo homogeniza as características das batucadas. Entretanto não nos aprofundaremos nesta questão agora, trata-se de um tema amplo para ser desenvolvido em outro trabalho. Por ora reiteramos que a bateria da Nenê está inserida nessa lógica homogeneizante, mas mantém elementos peculiares de seu ritmo.

³ *É através do meu corpo que eu entendo as outras pessoas; assim como é através de meu corpo que percebo ‘coisas’. O significado de um gesto assim “entendido” não fica atrás disso, ele está integrado à estrutura do mundo, delineado pelo gesto.* (tradução nossa)

⁴ *Vida em grupo necessariamente pressupõe interação entre os membros do grupo (...), uma sociedade consiste de indivíduos interagindo uns com os outros. As atividades dos membros ocorrem predominantemente em resposta de um em relação ao outro.* (tradução nossa)

⁵ *Ciência, mensagem e tempo - música é tudo isso simultaneamente. Ela é, por sua presença, um modo de comunicação entre o homem e seu ambiente, um modo de expressão social, e de duração em si mesmo. É terapêutica, purificante, envolvente, libertadora; está enraizada em uma concepção compreensível de conhecimento sobre o corpo, na busca de um exorcismo através do ruído e da dança. Entretanto, é também passado a ser produzido, escutado e trocado.* (tradução nossa)

⁶ *Música é mais que um objeto de estudo: ela é uma forma de perceber o mundo. Uma ferramenta de entendimento.* (tradução nossa)

⁷ Arquivo Histórico de Moçambique, doravante AHM, Direção dos Serviços dos Negócios Indígenas, doravante DSNI, Diversos, caixa nº 37, *Correspondência entre autoridades portuguesas e sul-africanas a respeito de espetáculo de dança e música promovido em Johannesburgo, acrescido de “Programa explanatório da colossal dança nativa”*, 1928.

⁸ *O Africano*, 23 de dezembro de 1908, 2ª página, grifo no original.

⁹ *O Africano*, 23 de dezembro de 1908, 2ª página.

¹⁰ Ver: ERSKINE, St. Vincent. “Journey to Umzila’s, South-East Africa, in 1871-1872”. In: *Journal of the Royal Geographical Society* 45 (1875); ou ELTON, F. “Journal of an Exploration of the Limpopo River”. In: *Journal of the Royal Geographical Society* 42 (1872).

¹¹ AHM, DSNI, Diversos, caixa nº 37, *Explanatory Programme of Monster Native Dance at the Wanderers*. As traduções existentes no corpo do texto foram feitas por mim.

¹² Idem.

¹³ Idem. No original: “There goes the East Coast train; it goes to the land of the Portuguese, who are treating us so badly” e “There are many song-makers in the Compound, but our song-maker, David, was a bard even in our home in Gazaland. Leave the grumblers in the compound alone; let them complain; everybody knows that we men of Chai Chai are famous the world over as dancers”.

¹⁴ FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola, fundada em 1954), MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola, 1956) e UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola, 1966).

¹⁵ Segundo a arquiteta angolana/portuguesa Anabela Quelhas, “o musseque é fechado sobre si mesmo, num entrelaçado complexo e orgânico de ruelas, “pracetas” e corredores. As ruas são estreitas, com a largura de um homem, sem qualquer tipo de planejamento. Estes corredores são delimitados pelas próprias construções e por vedações, sustentadas por estacas, e fechadas com diversos materiais recuperados nos lixos e abandonados nas obras. Os musseques passam a designar o espaço social dos colonizados, assalariados, reduto da mão de obra barata e de reserva, ao crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados, e cuja fisionomia está em constante transformação (disponível em <www.blogdangola.blogspot.com.br>. acesso em 25/01/2013). Há na descrição dos musseques, semelhanças com as favelas e morros no Brasil, com a diferença que os musseques estão em áreas planas, horizontais, e as favelas são verticais.

¹⁶ Os estilos musicais identificados por Ariel na coletânea são: Kazukuta (2), Varina (1), Rebita (4), Rumba (3), Semba (12), Semba-Rumba (1), Lamento (3), Kilapanga (4), Nhatcho (1), Kendo Mbinka (1), Balada (2).

¹⁷ Idiomas identificados: Kimbundo (55), Kicongo (10), Português (11), Cokwe (1), Tschokwé (1), Umbundo (10), Lingala.

¹⁸ O filme *Carnaval da Vitória* (1978), idealizado e produzido pelo cineasta angolano António Ole, mostra imagens e áudio daquela que deve ser a influência direta sobre o semba do Ngola Ritmos e outros: a música de carnaval dos chamados grupos folclóricos. Nele podemos ver principalmente a instrumentação: N’gomas (diferentes tambores), caixas, latas, a puíta (cuíca), a dikanza (reco-reco), trombetas, apitos e vozes.

¹⁹ As “turmas”, como são chamados os grupos musicais da *golden age* do semba, são em geral formadas por homens, jovens e solteiros, pertencentes a três possíveis grupos sociais: 1) imigrantes pobres da zona rural; 2) emergentes de uma pequena burguesia ou 3) da velha elite negra (os antes chamados *assimilados*). As ricas entre as turmas e a disputa pela atenção do público feminino são elementos destacados por Moorman como importantes para a consolidação da prática musical do semba em Luanda.