



KUDURO DE ANGOLA

A EXCLUSÃO DE UMA NOVA LINGUAGEM

Autor: Agnela Barros Wilper

I.S.C.E.D. (Angola)

agnelabarros@gmail.com

1. INTRODUÇÃO

As canções deram-nos força para resistir a uma das maiores tragédias da humanidade: 400 anos de escravidão, que também conduziram a uma explosão de criatividade que alimenta a sede actual de modernidade do ocidente. Para Marc Benaïche (2010)¹ “the voice, the breath, the rhythms and the soul of millions of slaves deported from Africa to Americas generated an extraordinarily rich musical legacy”. 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: o **Kuduro**. “Today black music is a worldwide phenomenon, transcending all notions of ethnicity and nationalism. Black music is at heart of both western modernity and the African renaissance” reitera Benaïche (2010). Apesar da sua expansão internacional, o kuduro tem sido criticado por alegada pobreza formal, rítmica e de conteúdo. No entanto, trata-se de uma prática artística que integra música, dança, expressão dramática, novos dialectos, contadores de histórias, electrónica, rimas e crítica social, constituindo-se num hibridismo cultural. Por outro lado, foi adoptado por todas as faixas etárias, géneros, classes sociais e regiões do País.

Nesta comunicação pretendemos contribuir para as reflexões efectuadas sobre este estilo musical, questionando a exclusão defendida por algumas franjas da população deste país africano. Queremos, com efeito, evidenciar que o contexto sócio-histórico do país

¹ In *Les Musiques Noires dans le Monde*, Catálogo da Exposição Multimédia de Mondomix, Dacar, 2010



possibilitou a sua emergência e que o mesmo apresenta sinais expressivos de alguma singularidade, no concernente a Angolanidade. Assim, levantamos algumas questões relacionadas com esta prática artística. O que é o Kuduro? Como surgiu e se difundiu? Porquê a marginalização? Porquê a projecção internacional? Para este efeito, para além dos aspectos artísticos, este estudo faz referência ao contexto sócio-cultural e artístico angolano. Examina, também, a possível existência de alguma relação com outras culturas e artes, embora tal intenção esteja condicionada pela (in)existência de documentos.

Na linha de pensamento do sociólogo Marcel Mauss², defendemos também que perante a unidade e a complexidade intrínseca da realidade social, facilmente se conclui que 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.

Este estudo foi precedido de entrevistas exploratórias a pessoas com conhecimento da realidade artística angolana, a que se juntou a observação directa, a consulta e análise de fontes documentais, sobretudo a imprensa periódica, registos diversos, dados da Internet, filmografia existente sobre o tema e a entrevista semi-directiva. Assim, depois desta introdução, efectuamos uma caracterização do kuduro; debruçamo-nos sobre o contexto angolano, que permitiu a sua emergência; centramo-nos em seguida sobre a problemática da sua marginalização e, à guisa de conclusão, ressaltamos a importância da formação e investigação feita por estudiosos locais, sobretudo dado o despojamento ainda verificado no meio artístico angolano dos saberes africanos e ocidental devido às situações de ruptura histórica.

2. O QUE É O KUDURU?

² Sociólogo e antropólogo francês (n.1872-m.1950)



É considerado o primeiro tipo de música electrónica totalmente africana. O seu som resulta da fusão de influências de ritmos angolanos, afro-americanos e música electrónica. As origens do Kuduro podem ser encontradas nos finais dos anos 80, princípios dos anos 90 quando os produtores, em Luanda, Angola, começaram a misturar amostras africanas de percussão com ritmos calypso³ simples e a criar um estilo de música, então conhecida como "batida", papel desempenhado pelos Dj's, pioneiros deste género de música. Todo o estilo de construção instrumental electrónica nessa altura era considerado simplesmente como Batida ou estilo *Underground*. Entretanto, essas batidas, inicialmente da autoria de Dj's como Bruno de Castro, entre outros, tiveram como principais promotores Cláudio Silva, Ruca Fançony e Eduardo Paim. Apesar de assistirmos actualmente a uma maior afirmação dos intérpretes, são ainda os Dj's que vão marcando diferença com algumas produções que tornam o Kuduro um estilo musical sempre vivo. Segundo o escritor angolano Nok Nogueira, pode-se distinguir três períodos no desenvolvimento do género. O primeiro vai de 1993 a 1995 e era ainda muito influenciado pelas batidas *tecno*. Era promovido na LAC, no programa Top Laser e também nas raves realizadas no Grupo Desportivo da Banca. De 1995 a 2003, seguiu-se uma vertente mais voltada para uma criação instrumental com cada vez menos influências do *tecno*, ou da *house music*. É quando a designação Kuduro⁴, proveniente da dança, dá nome e identidade àquilo que se produzia como música. Finalmente, de 2003 aos tempos actuais, o estilo musical se impõe e ganha uma nova dinâmica, em termos de afirmação nacional e internacional.

No Kuduro a música e a dança são inseparáveis. Esta, criada por Tony Amado, foi inspirada num filme onde o actor belga, Jean-Claude Van Damme dança embriagado, mas foram surgindo outros passos acompanhando as observações rítmicas, que iam dando corpo às músicas e forma e identidade ao estilo, imitando o movimento do quotidiano. Grande parte dos movimentos da dança é associado ao *break-dance*, em verdadeiras performances individuais ou em grupo, muito teatralizadas. Para além do movimento comum de base, distingue-se a performance individual do bailarino que

³ Estilo musical afro-caribenho

⁴ O Kuduro começou por ser um estilo de dança, tendo-se generalizado depois para dança e mais tarde música



actua com forte carga dramática. Fazem diversos movimentos teatralizados, como, por exemplo, imitar dementes, rastejar no chão como se estivessem em luta, dançar com as pernas voltadas para dentro como se tivessem muletas, falta de membros ou problemas físicos ou também simular imagens de famintos africanos, mostrando grande expressividade num rosto que por vezes tapam, cair no chão como levassem um tiro, sobretudo no kuduro *underground*. Inicialmente não existiam vozes femininas, mas, paulatinamente, alguns cantores foram fazendo duetos com raparigas que depois se autonomizaram. Os seus movimentos não apresentam a agilidade de pernas característica da movimentação masculina, revelando antes influências do “domboló” congolês, do “coupé decalé”⁵ e do funk carioca, em que sobressai o remexer dos quadris e coxas, apresentando, por vezes, uma linguagem vulgar desafiadora, apelativa de uma sensualidade exacerbada, quase pornográfica, mas de sucesso garantido. As letras, em gíria, também resultante de uma fusão linguística entre o português, kimbundo e alguns termos em inglês, são curtas, repetitivas ou com refrão, reflectindo temáticas simples e bem-humoradas, centradas sobre a vivência das classes mais pobres dos bairros periféricos ou com piadas sobre os concorrentes. Os kuduristas, que surgiram depois de Tony Amado e Sebem, revolucionaram a música, adicionando rimas e letras, tornando-o mais versátil, deixando de ser apenas simples animação de festas. Exemplo disso é a letra da música de Dog Murras, "Angola bwé de caras":

(...) 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 (...)

Francisca Bagulho (2010) também recorda a afirmação do músico angolano Paulo Flores, no documentário "Kuduro, Fogo no Musseke”:

“O Kuduro representa uma voz de uma nova Angola. Uma Angola que quer ser ouvida, e mais que isso, tem de ser ouvida. Angola dos jovens,

⁵ Dança da Costa de Marfim



Angola dos bairros, da periferia. Angola que tem uma mensagem para dizer e para contar. Parece-me que a única forma de nos conhecermos a nós próprios é se tivermos esse espaço para ouvir os outros.”

Reflecte, assim, a forma a como as pessoas enfrentam os seus problemas em que, em vez do lamento ou suicídio, procuram maneiras positivas para mudar a sua situação e avançar para o futuro, acrescenta. Nesta perspectiva o Kuduro é afro-optimista.

Os artistas mais conhecidos provêm dos bairros periféricos mais antigos: Sambizanga, Rangel, Marçal, Cazenga e ex-Combatentes, onde se localizam os estúdios rudimentares. As músicas mais famosas fazem sucesso, sendo executadas até à exaustão, durante algum tempo até se considerarem ultrapassadas. As designações dos artistas também fazem parte das performances, quer quando indiciando cargos, como por exemplo Presidente Gasolina e Príncipe Ouro Negro, uma dupla que inventou uma dicção própria, alterando e exagerando algumas sílabas, quer resumindo, de forma cômica, a sua personalidade. Existem não só cantores de meia-idade (os papóides), mas também crianças, cujo interesse por gravar é notório no documentário “Luanda, A Fábrica de Música”⁶. Ele reflecte o interesse das crianças pela música e o seu esforço para gravar, mostrando também a cadeia de produção e de como os angolanos são capazes de criar, produzir, vender e consumir a sua própria música.

O Hip-Hop influencia o Kuduro, mas não se confundem. O primeiro desenvolveu-se no final dos anos 70, como reivindicação social da juventude marginalizada da periferia, habitada essencialmente por imigrantes e afro-americanos. É compreensível o impacto deste movimento nos jovens angolanos dos bairros periféricos. No panorama musical mundial, nos anos 90, vivia-se a massificação da música electrónica e, em Luanda, ouvia-se Hip-Hop, House Music, Techno, Rap, etc. Surgiram grupos de Hip-Hop com as mais diversas características, uns com maior consciência social e outros mais comerciais, mais agressivos e até mesmo românticos. O Kuduro tem sido rapidamente difundido nos Kandongueiros (táxis colectivos), comercializados pelos Zungueiros (vendedores de rua) e na internet. Constantemente surgem novas músicas que

⁶ Dirigido por Kiluanje Liberdade e Inês Gonçalves (2009)



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

enriquecem o vocabulário de Luanda com novas expressões, ritmos e movimentos. Durante quase 20 anos, o kuduro teve pouco acesso à mídia. Na década de 90, Sebem, autor do primeiro grande sucesso deste género, ajudou a espalhar o som do Kuduro por toda a cidade de Luanda, através da Rádio Luanda. Actualmente, Sebem tem um programa na TV Nacional designado “Sempre a subir”. Continua a ser considerado por muitos como o “pai” do Kuduro, constituindo um ícone de moda e exibindo sempre roupas coloridas e extravagantes. O Kuduro é muito popular em toda a África de Língua Portuguesa, bem como nos subúrbios de Lisboa, sobretudo onde há um grande número de imigrantes angolanos e africanos.

O produtor e DJ francês Frederic Galliano produziu e programou o primeiro álbum de Kuduro organizado por um europeu: "Frédéric Galliano apresenta Kuduro Sound System", lançado em Outubro de 2006. É um marco, enquanto primeiro álbum do estilo lançado na Europa, divulgando o som do Kuduro para as pistas de dança de todo o mundo. Desde então, o fenómeno kuduro tem sido debatido na imprensa de música norte-americana e europeia. "Danza Kuduro", interpretada por Don Omar, foi número 1 no Top “Hot Latin Songs” e constitui uma das músicas da banda sonora do filme Fast Five.

3. A POLÉMICA SOBRE O KUDURO

Alisch Stefanie, e Nadine Sieger (2011) compartilham a ideia de que o “Kuduro é das músicas mais interessantes do continente Africano”. É um estilo que já faz parte da animação de festas e discotecas, não só em Angola, como no exterior do País. Cantores como Toy Cazevo, Yuri da Cunha, Daniel L e Big Nelo já deram provas do seu apoio. Todavia, apesar da sua projecção, tem sido muito criticado, como o filme de Jorge António revela. Francisca Bagulho (2010), também faz referência à polémica que o mesmo suscita, assim como o jornalista angolano Nok Nogueira (2010). Em geral, estas críticas aludem à sua pobreza de conteúdo, ausência de criatividade, mediocridade, carácter efémero, distanciamento da “tradição” melódica da música angolana, linguagem e mensagem agressiva, associando-o à violência verbal ou delinquência.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

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?

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. Como consequência, verifica-se a disfuncionalidade ou inadequação dos modelos europeus aos modelos locais. Julgamos que a insistência nesta inadequação pode resultar num empobrecimento cultural, porque mimético e unívoco. Com efeito, a colonização gerou uma instabilidade que teve reflexos tanto na perda dos saberes tradicionais como na aquisição de novos saberes universais. No processo de anulação de que fomos vítimas, todas as linguagens foram alvo de nihilização, sendo que a destruição das línguas locais foram fundamentais para a dominação, enquanto veiculadoras de saberes, logo de poderes, tendo sido substituídas por línguas estrangeiras, maioritariamente europeias de matriz diferente. Por outro lado, dado que as culturas africanas são predominantemente orais, existe uma dependência científica do ocidente e, no caso de Angola, de Portugal, a que se tem de recorrer necessariamente, o que torna a aquisição de conhecimentos muito difícil na prática, devido à auto-estima por defeito ou em excesso. Como Calvet (1974) afirma, a opressão de um povo é feita também através das análises das suas línguas faladas com a utilização para tal das técnicas clássicas da descrição linguística. A recusa da igualdade encontra-se, muito naturalmente, no plano da descrição linguística, expressa no conjunto língua-dialecto, que ainda hoje subsiste na mente dos ex-colonizados, despossados linguisticamente e reduzidos à precariedade. Todavia o Kuduro pulveriza estes preconceitos, inovando e criando uma gramática própria.

A nível das Artes, segundo Sang’Amin (1989), quando se fala de “africanidade”, de uma forma geral, se limita a enumerar ou a apresentar particularidades de certas manifestações, tais como coreografia, gestualidade, etc., não se analisando a concepção do mundo subjacente que as determina e que permite a compreensão da dinâmica interna inerente a todo o processo. Assim, as criações africanas, separadas da vida, tornam-se produtos exóticos, folclóricos, pouco esclarecedores sobre o que significa”ser



de raiz africana”. Fragmentadas e dessolidarizadas, numa perspectiva eurocêntrica parecem medíocres, sem conteúdo, empobrecidas e redutoras, logo destituídas de qualquer interesse intelectual. No entanto, algumas características ancestrais permanecem na modernidade artística, mas nem sempre são decodificadas com facilidade. Duma forma geral, todo o espectáculo africano tradicional é marcado por uma globalização de meios, incluindo, não somente as artes corporais⁷, mas também as artes plásticas⁸, poesia, religião, direito, música, retórica, teatro. Na perspectiva de Sang’Amin (1989), o espectáculo tradicional africano corresponde a uma tentativa de estabelecer uma comunicação com o público, independentemente da forma que adquire: mimo, canto, dança, fala e qualquer que seja o quadro, O espectáculo é acima de tudo uma recreação e não uma informação. Também é um modo de exteriorização de sentimentos, em que o lugar de representação não é um lugar de recolhimento, é antes uma festa. Assim o comportamento do público africano moderno, considerado de falta de preparação e ruidoso, encontra a sua origem na concepção tradicional do espectáculo. As imagens da festa que constitui o Kuduro mostram a permanência destas características, incluindo o hibridismo das manifestações. Aliás, esse hibridismo também existiu noutros tempos, em Angola, veja-se o caso da dança de salão Rebita, das manifestações do Carnaval, do Semba, da Kizomba, e noutros espaços, como por exemplo os Mimos Militarizados, a Ópera Yoruba e o Concert Party, formas híbridas de manifestações espectaculares da África Oriental e Ocidental. Estas são expressões artísticas que combinam elementos da dramaturgia tradicional africana pré-colonial, com características de formas emprestadas da cultura colonial, tais como bandas militares, coros de igreja e farsas. O Kuduro, igualmente, pode ser interpretado como um produto híbrido, uma nova afirmação, na era digital, resultante do encontro entre a globalização e as culturas locais. Com as novas tecnologias disseminadas mundialmente, há muitos artistas que produzem música nos seus computadores ou estúdios rudimentares utilizando as tecnologias digitais como base, num espantoso processo natural de inclusão digital. Os resultados podem ser diferentes mas o processo é idêntico, quer dizer, é efectuada a apropriação, em cada um desses países, da cultura

⁷ Dança, mímica, gestualidade

⁸ Maquilhagem, máscaras, decoração



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

pop globalizada e construída uma versão local. Segundo Moorman (2008), o ritmo acelerado da cidade, nas suas dimensões económica, política e social, reflecte-se neste fenómeno da cultura urbana, de base rítmica também acelerada, não só no seu aspecto formal, mas também na velocidade com que diariamente re-inventa e propõe novas palavras, ritmos e movimentos. Esta criação frenética de linguagens urbanas tem uma expressão importante na sociedade angolana actual e sobretudo entre os mais jovens. Logo, o Kuduro está profundamente integrado no contexto sócio-histórico e as mudanças de seus modos e códigos visuais estão de acordo com as mudanças dentro da própria sociedade e da moda mundial.

Continuando com Moorman (2008), historicamente, os anos de 1961-1974 são considerados por ela, como a época de maior criatividade da música angolana. Nesse tempo, os angolanos desenvolveram as expectativas criadas sobre o nacionalismo e a soberania política, económica e cultural através da música popular produzida nos musseques de Luanda, que desempenharam um grande papel para o despertar da consciência nacional. Hoje os desafios são outros e os gritos e desabafos da juventude expressam-se através do Kuduro. Este surge num contexto em que uma capital densa, superlotada e caótica, de um país que viveu vários constrangimentos políticos, se abre a uma liberalização económica e política, cujo termo da responsabilização do Estado pelos artistas, coincide com o momento de abertura a novas influências, novas liberdades e novas tecnologias. Não é de admirar, deste modo, o apoio aos artistas e o protagonismo conseguido pelos Djs, com o DJ Znobia a desempenhar um papel importante na divulgação do Kuduro. Assim, graças a um maior acesso à internet e à tecnologia, em todo o mundo há uma proliferação, sem precedentes, dos sons das periferias dos países, boa parte deles com fortes bases electrónicas, geralmente com softwares piratas, cuja divulgação se efectua nos sites, *blogs* ou pelos DJs “globalistas”. O DJ e MC americano Wayne&Wax⁹, que também é etnomusicólogo, baptizou o movimento de *global ghettech* “Inventei essa frase para descrever uma estética emergente entre certos DJs, onde se mistura géneros “globais” com estilos “locais”, explicou, “Mas sou contra a abordagem superficial e modista. Gosto de conhecer os

⁹ Tecno-musicólogo, residente em Cambridge. Dá aulas de “Global Hip-Hop.”



contextos sociais e culturais que moldaram esses sons”, acrescenta. Com o computador, cada vez mais acessível, aumenta a quantidade de músicas consideradas. *global ghettotech*. O desaparecimento das gravadoras tradicionais e o crescimento da distribuição de música pela internet contribuem para que estes fenômenos periféricos sejam conhecidos a nível nacional, assim como para a sua difusão internacional, que no caso do Kuduro garantiu a sua afirmação.

Segundo Francisca Bagulho (2010), o kuduro é um género próprio de Luanda resultante da fusão da cultura local e global, aquilo a que se pode chamar por cultura **Glocal**. Paraphrasing Hall (2003: 77) afirma “Em vez de se pensar o global como substituto do local deve pensar-se numa nova articulação entre o global e o local”.

3.1. A Angolanidade do Kuduro

De um duplo hibridismo, por um lado, pela sua “glocalidade” e, por outro lado, pela simbiose dos seus actos performativos (som, canto, movimento, dança, estilo e comportamento), 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. Segundo Stefanie Alisch e Nadine Siegert(2011), o kuduro é dançado em Angola ; em Lisboa, em especial na sua periferia, zonas de fixação dos refugiados e imigrantes africanos, sobressaindo a vertente “kuduro progressivo” dos Buraka Som Sistema, mais voltados para a globalidade e os Makongo preocupados com a sua ligação à raiz. Graças ao CD do DJ francês Frédéric Galliano, o som do Kuduro tem sido ouvido nas pistas de dança de todo o mundo, incluindo tanto as comunidades da diáspora angolana e africana, como os clubes nocturnos de alta gama em Londres, Nova York ou Berlim. Existe assim um sentimento de identidade que Stephannie Alisch (2011) considera de “Angolanidade revisited”. A historiadora americana Marissa Moorman (2008) apresenta uma visão abrangente do papel político e social da música e da cultura popular neste contexto; explora a forma como a consciência nacional angolana foi criada e desenvolvida, através da música e da produção cultural em geral. Neste âmbito, como explicar a marginalização cultural do Kuduro que pode atingir mesmo a exclusão definida pelo sociólogo francês Robert



Castel (1990), como o ponto máximo atingível no decurso da marginalização, sendo este, um processo no qual o indivíduo se vai progressivamente afastando da sociedade através de rupturas consecutivas com a mesma.

De facto, o encontro com os europeus marcam uma nova era para os africanos, porque todo o mundo tradicional se desmoronou, perdendo-se muitos saberes, competências e artefactos, de forma irreversível. Davidson (1961) afirma também que a ligação da África com a Europa não foi capaz de abrir canais de comunicação com o mundo exterior, nem a dura sujeição foi capaz de provocar e estimular, ainda que involuntariamente, a ascensão de uma reafirmação africana, a transformação política e o crescimento económico. O comércio com a Europeus foi essencialmente o tráfico de escravos, que contribuiu, indubitavelmente, para incapacitar as sociedades locais, e declinar as indústrias locais enquanto os chefes e os comerciantes prosperavam à custa disso (Davidson, 1961). Comerciantes, que eram simultaneamente monarcas, gastavam a sua fortuna em acções de prestígio e de ostentação individual, para maior glória do seu nome e reputação, engrandecimento do seu poderio e conquistar aliados entre os seus pares (Davidson, 1961: 340). Após o fim do tráfico de escravos, sobreveio a conquista colonial e as circunstâncias dessa invasão viriam a tornar-se ainda mais deprimentes para o crescimento económico. Todavia, mesmo numa época recente, podíamos verificar que comerciantes prósperos africanos, na sua maioria, limitaram-se a um papel de intermediários principais, contentando-se com a venda de matérias-primas africanas, em troca de importações de produtos de consumo não africanos.

Por conseguinte, na análise histórica dos últimos séculos, os africanos apenas têm acumulado derrotas perante os ocidentais: a escravatura, a pilhagem dos seus bens, a destruição irreversível das suas línguas, hábitos e costumes, a desagregação das suas estruturas, o colonialismo, o desenvolvimento periférico, o subdesenvolvimento endémico que assola o Continente Africano. O sentimento de derrota histórica paira no ar, manifestando-se quer através de um racismo reactivo, quer através de uma imitação servil, obsessiva e cega da civilização ocidental, com aquisições antropofágicas por pura ostentação. É um decorativismo semelhante ao antigo gosto pelas “bugigangas”. Ora, o kuduro vem do “guetto”!



4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pretendemos explicar que o Kuduro é uma prática artística que integra vários actos performativos, que o mesmo foi adoptado pelas diferentes faixas etárias, géneros, classes sociais e regiões do País, inferindo daí que ele pode assumir um papel importante na construção da Angolanidade. Estes pressupostos desencadearam uma série de inquietações que, na maior parte dos casos, julgamos que estão intrinsecamente ligados a questões socioculturais e cuja resposta depende da análise da realidade existente e dos respectivos actores sociais. Porquê a marginalização interna e o entusiasmo externo? A nossa preocupação, ao longo dos capítulos precedentes, foi a de encontrar resposta para esta questão e sublinhámos a importância das ciências sociais para a compreensão da problemática. Concluímos que a marginalização da nova linguagem se deve à utilização de critérios de estética ocidentais, ignorando-se o facto de que o Kuduro une os angolanos de todas as categorias e de que no estrangeiro constitui um símbolo da Angolanidade. Deveriam ser feitas investigações sobre o Kuduro por especialistas das mais diferentes áreas, nomeadamente antropologia, informática, sociologia, história, linguística, literatura, artes do espectáculo, artes visuais e plásticas, dado o hibridismo das suas manifestações. Afinal, a formação também é crucial para a compreensão do kuduro.

Os afro-descendentes tiveram a sua alteridade negada pelo sistema de dominação, mas, mesmo subordinados a um sistema de dominação, souberam dar respostas criativas a essa situação de opressão, estando a sua música a dominar o mundo e a inspirar a modernização artística africana. Deste modo, de mãos dadas, possivelmente os especialistas afro-descendentes e africanos poderão unir sinergias para questionar o desenraizamento ainda existente e, quiçá, quebrar o círculo vicioso do afro-pessimismo.

5. BIBLIOGRAFIA

ALTUNA, P. Raul R.A.

1985 *Cultura Tradicional Banto*, Secretariado Arquidiocesano de Pastoral, Luanda



DAVIDSON, Basil

1961 *Mãe Negra*, Sá da Costa Editora, Lisboa, Edição do Min. Educação de Angola

BOAL, Augusto

1991 *Teoria do Oprimido e Outras Poéticas Políticas*, Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 6ª Edição

CALVET, Louis-Jean

1974, *Linguistique et Colonialisme*, Éditions Payot, Paris

CARLSON, Marvin

1996 *Performance : A Critical Introduction*, Routledge, London & New York

COUTO, H.H.

1996, *Introdução ao Estudo das Línguas Crioulas e Pidgins*, Ed. Universidade de Brasília, Brasília

GRAHAM-WHITE, Anthony,

1974 *The Drama of Black Africa*, Samuel French, Inc., London

GOLDBERG, Roselee

2007 *A Arte da Performance*, Trad. Jefferson, Orfeu Negro, Lisboa

GIDDENS, Anthony

2007 *Sociologia*, Trad. Alexandra Figueiredo, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

HARDING, Frances (edit)

2004 *The Performance in Africa*, Performance Studies, London

HELBO, André e tal. (Dir.)

Théâtre: Modes d'Approche, Éditions Labour, Bruxelles

KERR, David



1995 *African Popular Theatre*, James Currey, London

LEHMANN, *Hans-Thies*,

2002 *Le Théâtre Postdramatique*, L'Arche, Paris

MAZZOLENI, Florent

2008 *L'Épopée de la Musique Africaine*, Hors Collection, Tours

MOORMAN, Marissa

2008 *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*, Ohio, Ohio University Press.

MORIN, Edgar

2005 *Cultura e Barbárie Europeias*, tradução de Ana Paula Viveiros, Coleção Epistemologia e Sociedade, Instituto Piaget

PICKERING, Kenneth

2005 *Key Concepts in Drama and Performance*, Palgrave Macmillan, New York /London

REDINHA, José

1969 *Distribuição Étnica da Província de Angola*, CITA, Luanda

2009 *Etnias e Culturas de Angola*, AULP, Coimbra

SANG'AMIN, Kapalanga Gazungil

1989 *Les spectacles d'animation politique en République du Zaïre*, Cahiers Théâtre Louvain, Bruxelles

SARRAZAC, Jean-Pierre,

2002 *O Futuro do Drama*, Trad. Alexandra M.Silva, Campo das Letras, Porto

VAZ, Carlos

1999 *Para um conhecimento do Teatro Africano*, Ulmeiro, Lisboa, 2ª Edição



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais
Diversidades e (Des)igualdades
Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.
Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

A.A.V.V.

1985 *African Studies Review*, Vol. 28, Nº 4, Dezembro, Londres

ALISCH, Stefanie e SIEGERT, Nadine

2011 *Angolanidade Revisited – Kuduro* in Academic, 06.06.2011

LANÇA, Marta

2007, *Luanda está a mexer! Hip Hop Underground em Angola*, in Jornal Público,
Lisboa, 06.07.2007

Filmografia

ANTÓNIO, Jorge

2007 *Kuduro, Fogo no Museke*, Produção Mukixe e Lx Filmes, Documentary (60 m)

NARCISO, Henrique, *A Guerra do Kuduro*, Filme LM, Luanda

Sites

BAGULHO, Francisca

2010, *KUDURO, a batida de Luanda* in BUALA – cultura contemporânea africana.
Online Journal. www.buala.org/pt/palcos/kuduro-a-batida-de-luanda

NOGUEIRA, Nok de

2009, *História do Kuduro*, (online), disponível em: <http://kuduro-de-angola.blogspot.com/>