

À procura da ‘autenticidade indígena’. Tradição, tradução e transformação nas recolhas etnomusicais do Museu do Dundo em Angola ¹

Cristina Sá Valentim*

p. 107-125

[...] a «autenticidade» – tal como a «tradição», a «memória» ou a «identidade» — não é um substantivo, mas um verbo que se conjuga diferentemente em diferentes condições históricas e em função de diferentes posições sócio-políticas. Não há objectos nem práticas, não há espaços nem tempos «autênticos»; há coisas que são «autenticadas» por sujeitos concretos em contextos históricos definidos (João Vasconcelos, 2001: 429).

1. Introdução

Ao longo de quase duas décadas, desde 1950 até finais de 1960, o Museu do Dundo organiza várias campanhas de recolha de ‘Folclore Musical Indígena’ no leste e nordeste angolanos, em aldeias dos distritos da Lunda, do Moxiku e próximo de Kwandu Kuvangu. (Fig. 001) Da designada Missão de Recolha de Folclore Musical resultou documentação escrita e visual, como também um arquivo sonoro composto por coleções musicais registadas em disco de acetato de 78 rpm e, a partir de 1953, diretamente gravadas em fita magnética (bobine).² Em 1949, o então conservador do Museu, José Redinha, comenta que:

Útil seria também um trabalho de decidido aspecto folclórico, no sentido amplo do termo. Desejamos assim significar a música indígena e os seus cantos, surpreendidos naturalmente, na sua feição cândida e rústica, se possível ocasional, a céu aberto, tendo por caixa de ressonância o fundo da floresta ou o âmbito das palhoças. [...] A África perde a espontaneidade, enleia-se em inibições que lhe destroem o espírito natural. É esta uma realidade indiscutível e permanente, cuja inobservância acarreta risco de diversa ordem (UC, Ramd 1949: 33).

1 Este artigo começou a ser formulado num ensaio com que concluí o seminário “Pós-colonialismos, Identidades e Cidadania Cultural” ministrado pelo Prof. Doutor António Sousa Ribeiro no ano letivo de 2011/2012 no âmbito do meu doutoramento. Agradeço a orientação do Professor e os comentários de todos os presentes nesse seminário. Também incluo contribuições oriundas da participação em conferências nacionais e internacionais. O presente texto será parte integrante de um capítulo da tese de doutoramento em curso. Agradeço todas as aprendizagens como também a orientação científica da Prof.ª Doutora Catarina Martins (CES-FLUC) e do Prof. Doutor Ricardo Roque (ICS-IUL).

* Doutoranda no CES e bolseira da FCT (Ref. SFRH/BD/85530/2012).

2 Da ação colonial da Diamang resultou um vasto espólio que está em depósito na Universidade de Coimbra. Parte desses materiais podem ser consultados no site www.diamangdigital.net que resultou do projeto *Diamang Digital* desenvolvido na Universidade de Coimbra e coordenado por Nuno Porto, onde colaborei na digitalização e inventariação e, atualmente, na gestão do *backoffice*.



Fig. 001 – “Mapa A: Mapa da exploração etno-musicológica na Lunda, Alto Zambeze, Alto e Baixo Cuando”. Escala 1:4000000. (Janmart et al, 1961: 16).

As posições de José Redinha perante a “música indígena e os seus cantos”, tecidas em resultado das suas observações *in loco* durante as várias campanhas de recolha de peças para o Museu, revelam várias motivações. Nesse processo de atribuição de valor surgem desejos românticos e interesses científicos articulados com desígnios coloniais, pretendendo-se ao mesmo tempo estudar e resgatar expressões de “feição cândida e rústica” e com isso levar a bom porto o projeto colonial. Para isso, e a par de outras atividades culturais e científicas levadas a cabo pelo Museu na Lunda, tanto as manifestações culturais expressivas angolanas (dança, música, canto) como os conhecimentos a elas associados (os ‘usos e costumes’: rituais, cultos, cerimónias, performances, indumentária, penteados, officios, alimentação, etc) foram concebidas/os como ‘Folclore Indígena’.

Essa postura obedecia à mesma racionalidade que presidira à formação do Folclore nas metrópoles europeias, emergente na Alemanha

oitocentista, e onde se procurava expressões de matriz rural por oposição ao urbano, culto e erudito, destacando-se a procura pelo antigo, genuíno, popular e autêntico (cf. Bendix, 1992: 106). Similarmente procurava-se resgatar um ser humano natural, integral, emocional, puro e também ‘autêntico’, como uma alternativa ao sujeito alienado criado pela industrialização da sociedade moderna e ao indivíduo espartilhado pela razão iluminista (Klein, 2014: 1362). Esses processos participaram, com outros, como forma de contenção das massas populares dentro de comunidades imaginadas como homogêneas e culturalmente delimitadas numa Nação em redor da ideia de Povo, Língua e Tradição, uma representação útil na afirmação dos nacionalismos europeus e na manutenção de regimes ditatoriais. No contexto das colónias do fim do séc. XIX, o conceito ocidental de folclore foi transposto igualmente como ferramenta de diferenciação de grupos de pessoas e, da mesma forma, os conhecimentos de matriz rural, popular e ‘autêntica’ foram naturalmente concebidos como folclore. No entanto, esse processo articulou ideais de ‘autenticidade’, ‘tradição’ e ‘pureza’ com ideias de ‘primitivismo’, de ‘exotismo’, de ‘tribalismo’ e de exploração económica e de recursos humanos (Ranger, 2002; Porto, 2009; Naithani, 2010).

Nas colónias, as “ausências” e as “inexistências” epistemológicas e ontológicas produzidas pelo pensamento ocidental moderno derivaram numa época de expansão dos Impérios onde se excluíram e discriminaram, e eliminaram, conhecimentos e pessoas com base em premissas que combinaram lógicas monoculturais etnocêntricas de saber, de tempo, de classificação social, de escala e de produtividade (Santos, 2002: 241-248). Isto é: a exclusividade do saber científico ocidental e a ‘alta cultura’ *versus* os outros saberes que significam incultura, atraso ou folclore; a conceção linear do tempo, onde os ideais de progresso tecnológico e económico significariam uma evolução social e histórica; a naturalização da diferença e das hierarquias sociais (da superioridade e da subalternidade) através da produção de classificações sociais baseadas em categorias de raça, de classe e de género; a hegemonia do que é universal e global *versus* o particular e o local vistos como isolados

e estáticos, em detrimento da diversidade das práticas sociais; definição dos critérios de produtividade com base em lógicas capitalistas de forma a legitimar a desapropriação e a exploração de terras e de recursos humanos (idem). Perante esse pensamento dicotómico, os angolanos foram os 'africanos', os 'indígenas', os 'trabalhadores' ou 'contratados' [numa palavra: os 'pretos'] que teriam a Cultura – sinónimo de tradição, do que é local, delimitado e atrasado, não contemporâneo (Folclore: usos e costumes 'autênticos') – mas que iria desaparecer em contacto com o Ocidente, que levaria a Civilização, o Progresso, a Ciência (Linnekin, 1991). Nesse processo as expressões culturais dos nativos angolanos também poderiam ser apropriadas e usadas em benefício da empreitada colonial. Sendo o tempo um fator de exclusão e inclusão que pode distanciar uns e aproximar outros (Fabian, 2006), a 'autenticidade indígena' constrói-se em noções de "temporalidade, totalidade e continuidade" (Clifford, 1988: 215) onde a cultura é vista como "um corpo coerente que vive e morre" (idem: 235). E acrescenta Linda Tuhiwai Smith,

No seio de tal visão de autenticidade reside uma crença de que as culturas indígenas não podem mudar, não podem recriar-se e continuar indígenas. Também não podem ser complicadas, internamente diversas ou contraditórias. Apenas o Ocidente tem esse privilégio (Smith, 1999: 74).

Nesse sentido, o discurso da 'autenticidade' – essencialista, situado e reificador – articula-se com questões de poder e categorias de raça, e produz-se enquanto um regime de representação (Hall, 1997), e funcionou como uma das várias "tecnologias culturais" que, a par das "tecnologias materiais", serviu um projeto cultural de controlo político (Dirks, 1992: 3). A esse processo estão subjacentes práticas assentes em colonialidade: disjunções culturais e ontológicas assentes num etnocentrismo epistemológico que separa, hierarquiza e silencia outras estórias que não correspondam aos seus 'sistemas de verdade', e que justificaram e naturalizaram, a par da exploração económica de recursos naturais e humanos e da conversão religiosa, a alteridade como margem (cf. Mudimbe, 1988: 15). Mas se a 'autenticidade' é "uma construção cultural do mundo moderno ocidental" (Handler, 1986: 2) é possível desmontar a sua montagem e fazer emergir as fragilidades dessa construção.

A representação das culturas musicais angolanas em 'Folclore Musical Indígena' fez-se em articulação com questões de poder e em experiências de reconfiguração que aconteceram em relações de intersubjetividade. Ou seja, a produção de conhecimento sobre o Outro foi feita através de processos de tradução cultural: "de recitação, e por isso de relocalização cultural e histórica, e portanto uma paródia, uma traição de qualquer intenção 'original' ou 'autêntica'" (Chambers, 2001: 49). Com efeito, a eficácia política da autoridade colonial na Lunda passou, em grande parte, pelo atualizar constante de representações apriorísticas sobre a diferença assente em práticas situadas e engajadas no mundo e, por isso, nunca produzindo significados miméticos e transparentes, fiéis a um 'original' (cf. Bhabha, 1990, 210-211). Ao mesmo tempo, e porque o exercício da tradução cultural resulta de um conjunto de perspectivas, de uma relação intersubjetiva onde confluem vários agentes (humanos e não humanos) (Wolf, 2008), o processo de conversão das culturas nativas em Folclore na Lunda foi o espelho disso mesmo. A Missão teve de ir respondendo adequadamente a um conjunto de contrariedades causadas quer por adversidades geográficas e ecológicas, quer por dificuldades do foro representacional, ontológico e epistemológico em retratar um conhecimento musical nativo de acordo com o imaginário ocidental. Como é referido na secção das 'Notas Explicativas' dos dois estudos musicológicos³ das canções Cokwe recolhi-

3 Estas duas publicações do Museu do Dundo foram produzidas pelo geólogo Jan Janmart, pelo escritor José Osório de Oliveira e pelo maestro Herminio do Nascimento. Foram oferecidos aos mais prestigiados institutos culturais e Universidades da Europa, América do Sul, EUA, Portugal e África do Sul, em conjunto com as respetivas fitas magnéticas.

das na quinta e sexta campanhas no Lovwa e no Kamisombo, respetivamente [atual região da Lunda Norte], e publicados em 1961 e 1967:

*[...] organizou o nosso Museu uma Missão ou brigada de recolha de folclore, provida de **aparelhagem especializada**, e de todo o material, de transporte e acampamento, necessário à efectivação de longos percursos, os quais foram feitos, muitas vezes, através de **grandes dificuldades, criadas pelo estado do solo, as chuvas tropicais, a travessia por terrenos arenosos ou alagadiços e outros obstáculos**, pois a intenção principal foi a de visitar, não tanto os aglomerados populacionais do interior mais conhecidos e acessíveis por estrada, mas sobretudo aqueles núcleos que, pelo seu **isolamento**, se afiguravam susceptíveis de **oferecer ainda um folclore puro de influências estranhas** (Janmart et al., 1961: 20; 1967: 22-23). [negrito meu]*

A procura pela ‘autenticidade indígena’ supostamente resgatável em culturas rurais, isoladas e reveladoras de um “folclore puro de influências estranhas” representou o agente colonizador como uma figura detentora de conhecimento tecnológico, nomeadamente de “aparelhagem especializada” e fez dele alguém heroico, vencedor de “grandes dificuldades”. Mas essa mesma procura também o representou como alguém vulnerável, exposto aos desafios colocados. Este artigo versa precisamente sobre a dificuldade da construção colonial da ‘autenticidade indígena’, ou seja, sobre os desafios que a prática da tradução cultural colocou às formações discursivas do regime colonial.

2. Os trabalhos da missão de recolha de folclore musical

2.1. O contexto

Após a descoberta de diamantes na bacia do rio Kasai em 1912, na fronteira com o então Congo Belga, os interesses portugueses no nordeste angolano intensificam-se. E é a partir de 1926, com a conquista das terras aos Cokwe e restantes comunidades, que o colonialismo moderno português se instala definitivamente na Lunda sob um contexto de ocupação militar e de resistência (cf. Porto, 2009: 8), tendo como infraestrutura basilar a Diamang, previamente fundada em 1917 com Sede em Lisboa e delegação administrativa no então recém-criado centro urbano designado Dundo. A Companhia de Diamantes de Angola estrutura-se no nordeste do Distrito da Lunda em vários serviços de ação de exploração mineira e agrícola, mas também científica e assistencial dirigida às populações que distingue entre empregados (‘europeus’, comunidade branca) e trabalhadores (‘africanos’, comunidade negra). Visando garantir uma boa rentabilidade do trabalho nas minas, a assistência ao *indígena* torna-se necessária, o que passa também por diversas apropriações do seu modo de vida (cf. Porto, 2009: 153). Com efeito surge em 1936 o Museu do Dundo, um museu de índole etnográfica.

A par da Missão de Recolha de Folclore Musical, o Museu realiza campanhas de recolha de objetos, peças arqueológicas, espécimes biológicos e amostras geológicas para estudo e exibição, e organiza a partir de 1944 Festas Folclóricas com os Grupos Folclóricos Indígenas Privativos do Museu. Essas festas acontecem no Terreiro de Folclore da Aldeia Nativa do Museu com vista a receber visitas institucionais e, quando fora desse espaço, para representação institucional do Museu. Todas essas vertentes da atividade museológica materializavam um tipo de colonialismo que a Companhia designa de ‘científico’ e que legitimou o colonialismo português na Lunda a partir das atividades culturais e científicas do Museu (Porto, 2009). Essa ocupação científica, vista aqui a partir desta Missão, dirige-se a um

O texto revela um discurso sobre a música cokwe assente em representações etnocêntricas, romantizadas e racializadas da diferença que visaram um inequívoco exercício de propaganda política (Valentim, 2012).

público-alvo muito específico: os trabalhadores, ou seja, os negros submetidos ao Estatuto do Indigenato que os converteu em *indígenas* a partir de 1926, sendo-lhes negado o usufruto dos direitos de cidadania portuguesa.⁴ Essas populações faziam parte integrante da mão-de-obra recrutada em regime de coerção para trabalho compulsivo, ora diretamente para o governo colonial ora para empresas privadas, tal como a Diamang, onde trabalhavam na construção de infraestruturas (estradas, pontes, corte e transporte de lenha), nas minas ou nos campos agrícolas. E enquanto estratégia de ocupação colonial foi necessário construir os angolanos nativos como *indígenas* e mantê-los sob o esforço civilizador através não só da disciplina do trabalho forçado mas também sob o olhar panóptico da 'tradição', isto é, dos seus próprios valores culturais mais conservadores. Já em 1946 José Redinha é claro em alertar para o perigo da vida nativa 'destribalizada', e tanto em 1949 (como se viu na secção anterior) como em 1950 avança a sua posição face ao Folclore:

A destribalização é o cancro que corrói simultaneamente a coesão da tribo e a disciplina europeia; o soba e os notáveis das tribus são os elementos primordiais que poderão retardar e regular esse desagregamento. Nestas condições, prestigiá-los e autorizá-los aos olhos do seu povo é a primeira necessidade do colonizador consciente. [...] Erram, os que alteram os costumes, e conseqüentemente a ordem, com infundadas teorias de progresso. (UC. RAMD, 1946: 34)

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

A "retórica da autenticidade" (Ribeiro, 2005: 84) conjuga assim mito, desejo e estratégia transformando-se, conseqüentemente, em autoridade e em violência simbólica (cf. Griffiths, 1996: 71), pondo em prática um saber/poder no sentido foucaultiano. Como diz Edward Said, e lendo aqui o Orientalismo na forma de Africanismo, num regime colonial quem tem o poder sobre quem lhe está subalterno tem a legitimidade para emitir e formular "juízos de valor sobre ele, autorizando visões dele, descrevendo-o, ensinando-o, colonizando-o [...]" (2004: 3).

2.2. As dificuldades na recolha da 'autenticidade'

A Missão vem na continuidade dos trabalhos efetuados em 1949 durante quatro meses, de agosto a dezembro, pelo professor e etnomusicólogo Artur Santos, convidado pelo Eng.º Ernesto de Vilhena, diretor delegado da Companhia, para iniciar uma recolha e estudo de 'folclore indígena' (UC, RAMD, 1948 e 1949).⁵ Conhecida entre os nativos pelo "Serviço das Cantigas", por comparação aos outros serviços da empresa (Oliveira, 1954: 72), a designada 2.ª Missão de Recolha de Folclore Musical é liderada pelo empregado Manuel Pinho da Silva⁶. A equipa incluía, para além de *indígenas* que eram motoristas, intérpretes, carre-

4 Estas duas publicações do Museu do Dundo foram produzidas pelo geólogo Jan Janmart, pelo escritor José Osório de Oliveira e pelo maestro Hermínio do Nascimento. Foram oferecidos aos mais prestigiados institutos culturais e Universidades da Europa, América do Sul, EUA, Portugal e África do Sul, em conjunto com as respetivas fitas magnéticas. O texto revela um discurso sobre a música còwke assente em representações etnocêntricas, romantizadas e racializadas da diferença que visaram um inequívoco exercício de propaganda política (Valentim, 2012).

5 O Professor Artur Santos tinha desenvolvido desde 1936 várias recolhas e estudos na metrópole sobre 'música tradicional portuguesa' ou 'folclore musical' (Cruz, 2001: 54-90). Apesar da estadia de Artur Santos inaugurar a Missão, as gravações que fez em 100 discos virgens com canções do Alto Zambeze e Lunda, e de onde se apuraram cerca de pouco mais de meia centena, acabaram por se danificar.

6 Manuel Pinho da Silva, conhecido entre os nativos por "o Branco do Serviço das Cantigas" (Oliveira, 1954: 72) era empregado da Diamang em funções na Secção de Trabalho Indígena do Serviço de Mão-de-obra, e na Emissora do Dundo (ou Rádio Diamang). Por conhecer mais de perto as populações nativas, já tinha colaborado na 1ª Missão em conjunto



Fig. 002 – Fotografia n.º 12001, 1951-1952. Terceira campanha, nordeste da Lunda. “A missão vai a todos os lugares onde a sua acção resulte proveitosa” (UC 3R MRFM V.III, 1952: 719).

e aonde regressava no final de cada campanha. E era com o diretor dos Serviços Culturais em Lisboa, Júlio de Vilhena, que Pinho Silva ia trocando correspondência, a partir do Dundo ou do local onde a Missão se encontrava, para receber a aprovação do Itinerário da viagem (com os trajetos e nomes dos Sobados), para dar informações sobre o decorrer dos trabalhos, enviar os relatórios e discos resultantes de cada campanha. Mas para, fundamentalmente, receber orientações, sugestões e pedidos de esclarecimentos sobre termos vernáculos, práticas rituais, letras e estórias de canções ou comportamentos da Missão, fruto do designado Trabalhos de Gabinete na Sede.



Fig. 003 – Fotografia n.º 15015, 1954. Quinta campanha, Lovwa. “Soba Satambuê, outro colaborador da Missão na região do Lóvuva” (Janmart *et al.*, 1961: 36).

gadores e cozinheiros, Padres, Sobas (Chefes Tradicionais) e Chefes de Posto Administrativo que auxiliavam no acesso às populações. Também integravam os empregados Carlos de Paiva e Monteiro Pequito com funções de auxiliares em tarefas de radiomontagem, reparação de equipamentos, e Bettencourt Faria como desenhador dos instrumentos musicais que iam recolhendo para levar para o Museu. A partir de 1954, passou a integrar a equipa a esposa de Pinho Silva, Maria José Gouveia Reis.

Cada campanha era realizada preferencialmente na época do cacimbo⁷, mas cujos trabalhos poderiam durar entre meses a anos, implicando se necessário várias fases de coleta dentro da mesma campanha. A Missão tinha como base de trabalhos o Dundo, de onde partia com destino a aldeias no mato,

As dificuldades sentidas pela Missão começaram a sentir-se por fatores ecológicos e geográficos. Para além de terem de preparar os caminhos para os poderem transitar (Fig. 002), as avarias nos equipamentos e viaturas eram frequentes. (Fig. 003) Por razões de calor excessivo, as gravações eram feitas ao ar livre, junto do acampamento montado pela Missão e, “para maior silêncio e melhor propagação de som, foram feitas, na sua maioria, durante a noite, apesar do frio intenso” (UC, 1R MRFM, 1950: 213). Porém, não foi apenas a força, agência e imprevisibilidade da Natureza o grande constrangimento da Missão. Assente num “pensamento abissal”, isto é, em lógicas monoculturais e excludentes que desenharam linhas divisórias abissais entre o ‘Civilizado’ e o ‘Primitivo’, o ‘Branco’ e o ‘Preto’, colocando no outro lado da linha

com o empregado Carlos de Paiva, acabando por ser escolhido pelo Diretor Delegado da empresa, o Comandante Ernesto de Vilhena, para chefiar os trabalhos da ‘2.ª Missão’, onde também continuou a participar Carlos de Paiva até 1952.

⁷ É a estação seca em Angola, entre abril e setembro.

outras formas de conhecimentos e de existências (Santos, 2007: 3-4), a Missão encontrou “outros obstáculos” (Janmart *et al.*, 1961: 20). Ao longo das secções seguintes vão analisar-se os comportamentos que emergiram do encontro colonial, isto é, as surpresas, os conflitos e as negociações e que vêm responder às “dinâmicas de fraqueza e vulnerabilidade” de um projeto colonial idealizado como hegemónico (Roque, 2005: 65).

2.2.1 As tradições

Fechada em ilusões e, por isso, aberta a desilusões, a Missão inaugura as suas campanhas no dia 23 de Junho do ano de 1950, partindo do Dundo pelas 17 horas com destino às aldeias do Alto Zambeze, na província do Moxiku (UC, 1R MRFM, 1950: 1).

Logo nessa primeira campanha, de onde regressam a 23 de agosto e assim encurtam o plano inicial por razões de avarias técnicas nas viaturas, no gerador e na máquina de gravar⁸, a Missão depara-se com um facto que lhe vai exigindo uma constante habilidade de resposta: a ‘tradição’, imaginada como facilmente resgatável, imutável, cristalizada e pura, era coisa que não existia. Pinho Silva desabafa que,

Toda a parcela do território percorrida é muito pobre de instrumental; e não exageramos se dissermos que, mesmo sob o ponto de vista vocal tivemos, em certas regiões, de acordar o indígena de certo letargo em que o folclore se vai como que diluindo ou desvanecendo. [...] Instrumentos em construção, nenhum! Se o pai é um mestre em qualquer género de música, o filho não o toma a sério e não quer saber da sua arte. O instrumento é posto de parte, apodrece e acaba por desaparecer. Nisto, também as missões protestantes têm uma influência muitíssimo considerável. [...] Para podermos gravar alguns trechos da colecção obtida tivemos de ir buscar instrumentos a muito grandes distâncias, com certa dificuldade. Quasi todos os instrumentos são velhos, esburacados e gastos. Tivemos de mandar reparar alguns se os quisemos utilizar (UC, 1R MRFM, 1950: 18). [negrito meu]

Nestas palavras está presente um *indígena* simultaneamente tradicional, indolente e artista, vulnerável a influências vindas de agentes da ‘modernidade’, nomeadamente das Missões Protestantes cuja atuação vinha sendo alvo de desconfiança e temor por parte da administração colonial portuguesa. Por um lado, por serem entidades estrangeiras ao território e, por outro, ágeis em transmitir valores de emancipação e de formação de uma consciência política anticolonial o que implicaria um afastamento dos valores mais tradicionais. Mas ainda assim seria possível resgatar as ‘tradições indígenas’ uma vez que, préconcebidas como inatas, naturais e intuitivas, poderiam estar somente adormecidas, esquecidas e, assim, despertas e resgatáveis (Klein, 2014: 1352). Perante esses receios, ansiedades e esperanças em relação



Fig. 004 – Fotografia n.º 15045, 1954. Quinta campanha, Lovwa. “«Ngoma» (tambores) dos géneros usados pelos quiocos do Lóvuva: «micupela», «mucundo», «cassúmbi», e «txinguvo».” [de trás para a frente, da esquerda para a direita: 1 *ngoma wa kasumbi*, 1 *ngoma wa mukhundvu*, 1 *cikhuvu* e 2 *ngoma wa mukupela* ou *mukwanzo* (ou *mukwazo*)] (Janmart *et al.*, 1961: 47).

⁸ UC, Pasta 84J.5a: carta enviada por Pinho Silva de Cavungo para o Dundo ao Diretor Geral Rolando Sucena de Sousa em 14/08/1950.



Fig. 005 - Fotografia n.º 12841, 1953. Quarta campanha, nordeste da Lunda. “Txissaje, plural issaje” [recolha junto dos Lunda Muatianvwa] (UC, 4R MRFM, 1953: 127).

de instrumentos musicais em uso nas suas aldeias, permaneciam durante dias ou semanas para as audições, sendo retribuídas em alimentos, dinheiro, roupa, lenços, tecidos (panos), colares, pulseiras, brincos, máquinas de barbear, pifaros, lanternas e tabaco.¹⁰ Os melhores tocadores e solistas teriam de acompanhar a Missão durante todo o percurso da respetiva campanha para garantirem que seria viável e possível efetuarem gravações de canções ‘autênticas’ ao longo do Itinerário (UC, 5R MRFM, 1954: 48). A Missão também tinha a seu cargo a classificação dos instrumentos musicais, assim como pelo seu desenho, registo da escala e afinação. Esses objetos seguiam para o Museu para futuros estudos musicológicos e, a partir de 1958, para serem expostos na Sala de Folclore.

Pinho Silva ia recebendo indicações de Júlio de Vilhena para privilegiarem as canções de “batuque” das grandes festas nativas, assim como os designados “cantares no trabalho”, uma vez que seriam essas performances musicais as mais valorizadas à época pelos folcloristas e estudiosos da música negra.¹¹ Nesse sentido, não foi difícil classificar como tradicional os ‘tambores’, em concreto o *cikhuvu* (ou na linguagem colonial *txinguvo*), junto dos Lunda e dos Cokwe, e os vários géneros de *ngoma* que surgem transversais a todas as etnias (Fig. 005), por oposição a outros que proliferavam na época, como os *yisanji* (ou na linguagem colonial *quissanjes*, ou pianos de mão) cuja classificação étnica foi difícil por serem alvo de inovações constantes.¹² (Fig. 006) Como diz Pinho Silva,

[...] quissanjes, instrumentos pessoais muito apreciados pelos rapazes novos, que os descaracterizam, fabricando-os a seu gosto, pelo que não podem ser atribuídos a qualquer tipo folclórico, já por estarem em desacordo com a tradição, já pelos materiais aplicados, com notória influência europeia. [...] (UC, 5R MRFM, 1954: 48).

⁹ UC, NMFL, Vol. I, 1950-59: NR28, 26/10/1953, f. 1.

¹⁰ UC, 2R MRFM 1950: 8; Pasta 84J.5b: carta n.º 99-Cont/55 de 17/02/55.

¹¹ UC, NMFL, Vol. I, 1950-59: NE 10, 08/02/1952, p. 1.

¹² O *cikhuvu* é um grande tambor trapezoidal classificado como idiofone, e é feito a partir de um único bloco de madeira, com uma fenda longitudinal na parte superior tocado com duas varas (*mixipho*, plural de *muxipho*) revestidas a borraça (*ulongo*) (Redinha, 1988: 128), constituindo um meio importante de comunicação entre aldeias (idem: 31). O *ngoma* é o nome genérico dado a um tambor cilíndrico, um membranofone, revestido com pele de animais no topo (ou também na base) feito com madeira e principalmente tocado manualmente (Redinha, 1988: 164-167). O *cisanji* é um lamelofone constituído por palhetas/lamelas metálicas, podendo ter uma cabaça truncada como caixa-de-ressonância, e é tocado com os polegares (Redinha, 1988: 129).

Ao mesmo tempo, a maioria das letras dessas canções não foi registada, e apenas a estória da canção, pelo facto de tratar-se de uma letra “monótona, limitar-se quase só ao título e prejudicar o conjunto” ou “sem interesse” (UC, 6R MRFM, 1955: 347 e 440). Quanto às ‘canções de trabalho’, Pinho Silva esclarece que, no seio da vida nativa, são cantados com vários ritmos e em diferentes contextos e que por isso não podem ser restringidos nessa categoria. Dizem respeito a canções usualmente presentes nas grandes festas e que são depois adaptados à capela (só com voz) durante as atividades laborais ou em viagens (UC, 4R MRFM, 1953: 682). Mas para reproduzir o cenário ‘autêntico’ e ‘verdadeiro’ que estaria no imaginário ocidental sobre esses cânticos (e que os ensaios poderiam estragar), Pinho Silva informa: “Para as gravações resultarem com toda a verdade, colocámos uma centena e, nalguns casos, mais, de contratados em frente do microfone, deixando-os cantar à vontade, apenas com indicação, por gestos, do começo e fim de cada disco” (UC, 4R MRFM, 1953: 682).

Ainda entre os Cokwe, e dentro dos vários ritmos que originam vários tipos de danças, a Missão deteve-se em grande parte na recolha de canções das ‘grandes festas de batuque’ onde o ritmo da *ciyanda* era o grande protagonista, recolhendo em grande número canções que classificou como “cantiga festiva, bailada, de txianda” (UC, 3-6R MRFM).¹³ E se tradicionalmente no ritmo *ciyanda*, para além de outros pequenos instrumentos musicais que as pessoas penduram no corpo, a bateria é composta por cinco tipos de *ngoma*¹⁴ e que o *cikhuvu* pode ou não integrar (Guerra-Marques, 2006: 150), nas coleções musicais do Museu do Dundo ele passou a fazer parte fundamental de todas as canções de *ciyanda*. Movida assim por um imaginário do que seria a estética e a cultura popular africanas, em redor de noções de anonimato e de uso coletivo vigentes na conceção romântica ocidental de ‘tradição’ (cf. Bendix, 1992: 112), a Missão reinventa o que pode,

Para conseguirmos um txinguvo capaz andámos perto de 200 quilómetros; para que bons solistas de txissanje pudessem tocar, foi, também, preciso procurar instrumentos a grandes distâncias. Com a caça de alguns antílopes resolveu-se o problema ingente da substituição das peles, ressequidas, roídas ou podres, de tambores que foi indispensável utilizar para as gravações. (UC, 6R MRFM, 1955: 4)

2.2.2. As populações nativas

Reportando-me a James Clifford, o que preocupou o olhar etnográfico até a meados do séc. XX foi a suposta ameaça da dissolução da ‘pureza primitiva’ (cf. 1988: 232). Esta postura



Fig. 006 – Fotografia n.º 15596, 1955. Sexta campanha, Kamisombo. “Pesquisas de folclore em Camisombo” (UC, 4R MRFM, 1955: 350).

¹³ A *wino wa ciyanda* [dança *ciyanda*] também faz parte dos rituais de iniciação masculina (ou *mukanda*) integrando as *wino wa tundanji* [danças dos iniciados] que os rapazes aprenderam e apresentam no dia da saída do retiro para celebrarem a sua inserção na vida adulta (Guerra-Marques, 2012: 145), como das performances dos dançarinos que usam máscaras que dançam, os *akixi kuhangana* [que movem ritmicamente as ancas] originando as danças *Wino wa Pwo*, *Wino wa Katoyo* e *Wino wa Ngulu* (Bastin, 1992: 33, 36-39).

¹⁴ Da bateria do ritmo da *ciyanda* fazem parte o *ngoma wa xina*, *ngoma wa mukhundvu*, *ngoma wa kasasulwilo*, *ngoma wa kasumbi* e o *ngoma wa mukupela* ou conhecido como *ngoma wa mukwanzo* (ou *mukwazo*), dependendo da região (Guerra-Marques, 2006: 134 e 149).

implica uma perspetiva primordialista, tanto da cultura como da etnicidade, segundo a qual as populações alvo de estudo estariam integradas em grupos isolados entre si, em culturas discretas, homogêneas e imutáveis, cristalizadas, facilmente coletáveis e exibíveis com traços culturais distintos. Enquadrado nesse discurso, e dando seguimento à metodologia empregue por Artur Santos tanto na metrópole como em Angola, a Missão esforçava-se em compartimentar cada instrumento, canção e cada pessoa num grupo étnico. Pinho Silva, na segunda campanha pelo sul do Moxiku, informa que:

É já hoje impossível fazer a separação, por tribos, do folclore dos habitantes das circunscrições dos Bundas e Luchazes, os povos encontram-se todos misturados, tanto nas diversas áreas como nas próprias aldeias; [...] (UC, 2 R MRFM, 1950: 33).

Ciente das dificuldades, Pinho Silva precisou da ajuda das populações. Nomeadamente, da ajuda dos Sobas e dos ‘mais-velhos’ que na qualidade de depositários dos saberes antigos foram envolvidos como agentes ativos na procura da ‘autenticidade indígena’, aliás, um método que Artur Santos tivera praticado nas recolhas no Dundu à semelhança do que vinha fazendo na metrópole.¹⁵ Como informa Pinho Silva, no Alto Zambeze, as populações iam ajudando à identificação étnica tanto de membros das suas aldeias como de instrumentos musicais: “garantiram-nos que esta marimba é genuinamente Lunda. Encontramo-la em muito bom estado de conservação” (UC, 1R MRFM, 1950: 41).

Ainda no Moxiku, durante a primeira e a segunda campanhas, Pinho Silva constata uma realidade igualmente caracterizada pelo entrosamento entre várias culturas oriundas da circulação de pessoas entre Angola, o Congo Belga e a Rodésia do Norte, o que se repercutia na ‘pureza’ do ‘folclore’:

A influência de discos gravados no Congo Belga onde cantares gentílicos com rumbas e congas adaptadas são, quasi sempre, acompanhadas a viola europeia, falseia completamente o folclore da colónia vizinha e, infiltrando-se, deturpa e estraga o nosso folclore raiano (UC, 1R MRFM, 1950: 17).

No extremo sul do posto de Ninda encontramos grupos de quiocos, mal conhecendo já a sua língua e adoptando costumes de outras tribos; eles ou os seus maiores ali introduziram o seu folclore, que o tempo foi deturpando. Quasi todos os habitantes daquelas paragens cantam, indistintamente, trechos quiocos, bundas, luzchazes, cacangalas, etc., encontrando-se lá, também, o calucuta e outras danças essencialmente quimbundas, levadas por “calcinhas”¹⁶ que andam por toda a parte em negócios e passeios. A convivência, nas minas da Rodésia, dos povos de aquém e de além fronteira – a que nos referimos no capítulo “emigração para a Rodésia” – é, sem dúvida, um dos factores que mais vem contribuindo para tal cosmopolitanismo, que cada vez mais se acentua [...] (UC, 2R MRFM, 1950: 33).

Passados dois anos, em 1952, no nordeste da Lunda, a razão do descontentamento ultrapassa a penetração de influências estrangeiras no território nacional para se transformar num exercício político pela exclusividade no resgate da ‘autenticidade’, em termos de rigor científico e profissionalismo, por relação a atividades similares efetuadas noutras colónias europeias. Isso porque, tal como outros estados coloniais na África Subsariana, também o

¹⁵ UC, Pasta 84J.5: carta particular de Artur Santos a Júlio de Vilhena, 09/07/1949.

¹⁶ Designação colonial usada para designar os *indigenas* que exibiam hábitos culturais europeus, podendo ter alguns deles já o estatuto de *assimilados*, que veio subjacente no Estatuto do Indigenato de 1926. Os *indigenas* teriam acesso à cidadania portuguesa se, maiores de idade, tivessem comprovado ter autonomia financeira, escolaridade obrigatória (ensino primário) e não seguissem a sua cultura, tanto pela língua como por práticas religiosas, formas de vestir, de pensar e de agir (Cruz, 2005: 172). Para tal era exigido que exibissem hábitos europeus, incluindo o falar a língua portuguesa, e que os poderia constituir em *assimilados* ou “indigenas civilizados” (Porto, 2009: 520), no fundo ainda não detentores da categoria de ‘cidadão’. No plano intersubjetivo, eram frequentemente discriminados pela designação desprestigiante de ‘calcinhas’, entendidos como uma mera e má imitação dos cidadãos europeus, civilizados.

então Congo Belga e a então Rodésia do Norte realizavam campanhas de recolha de canções junto das populações sob seu domínio. Nas palavras de Pinho Silva,

Temos escutado com todo o interesse e a maior atenção as emissões de folclore negro realizadas pelos postos do Congo Belga e Rodésia; e chegamos à conclusão de que a recolha ali feita em nada se pode comparar com a nossa. Procuramos saber como era feito ali o trabalho; e disseram-nos que, aos domingos, juntam pretos que cantam o que querem e consequentemente aquilo de que mais gostam e que mais fácil se torna. Os grupos são compostos só por gente nova e os seus cantares não passam, na maioria das vezes, de mera brincadeira. Também temos procurado ouvir os discos que do Congo Belga são trazidos para a Lunda; neles notamos o mesmo e ainda arranjos de rumbas e foxes com letra traduzida para línguas africanas e música arranjada. Deve por ali andar mão de europeu pouco escrupuloso e certamente interessado em fins mercantis (UC, 3R MRFM, 1952: 3).

2.2.3 As gravações, o registo escrito e a revisão das canções

As culturas expressivas de feição popular, tanto europeias como africanas, assentam na transmissão de conhecimentos pela oralidade. E em particular as canções das comunidades Bantu derivam de oratura (contos, provérbios, mitos) como também tanto de situações vividas no quotidiano como dos contextos em que são performatizadas (Redinha, 1988; Bastin, 1992; Guerra-Marques, 2006 e 2012). Nesse sentido, a interpretação da ou do solista e dos tocadores estará dependente dos elementos que estão presentes no momento, e da situação que justificou o canto e ou a dança. Por isso, a tarefa das gravações e o registo das letras não se mostraram tarefas fáceis.

Logo na primeira campanha Pinho Silva constata que as canções não possuíam título, necessário para o trabalho de inventariação e sistematização, assim como seguiam sempre o fluir da improvisação, o que não permitia manter uma canção constante durante os ensaios ou fixar, pela escrita, a letra. Pinho Silva desabafa:

O preto nunca canta da mesma maneira. Tentamos recolher a letra antes da gravação mas tivemos de desistir, porque não cantavam o mesmo texto que nos tinham fornecido. É preciso fazer o ajuste da letra escrita com a gravada; mas tal trabalho só poderá ser realizado com uma colecção de discos definitivos que possam ser tocados as vezes necessárias para se fazer a correcção. (UC, 1R MRFM 1950: 212)

Com efeito, foi necessário um ajuste no método da recolha: primeiro a gravação e só depois a recolha da letra coincidente com a gravação. No esforço de um desejável ambiente de disciplina, o carácter dinâmico e ativo das culturas nativas e as dinâmicas intersubjetivas que emergiram durante as interações dos encontros, foram experienciadas pela Missão como adversidades mas que conseguiram ser ultrapassadas. Mas dada a realidade que encontrou, Pinho Silva não acredita que o Folclore se mantenha vivo por muito mais tempo. Como é dito sobre a campanha do Lovwa em 1954,

O serviço no Lóvuva foi difícil, pois o folclore, embora curioso e rico, estava esquecido e deturpado, com más interpretações. Quase todos os trechos seleccionados tiveram longos períodos de ensaio, com a nossa presença apenas para que as mulheres não passassem o tempo somente a conversar. Nenhum dos trechos deixou de ser gravado e apagado muitas vezes, até que ficasse em boas condições. Além doutros, estes factos confirmam a nossa opinião de que, dentro de poucos anos, o folclore musical nativo desaparecerá, mormente na zona de explorações da Companhia. Os resultados finais desta campanha foram magníficos, tendo-se conseguido uma radiosa e rara colecção (UC, NMFL, Vol. I: NR 42, 28/08/1955, p. 1) [sublinhados a azul no original]).



Fig. 007 – Fotografia n.º 20814, 1957. Trabalhos de revisão das recolhas da terceira campanha, no Dundu. "Reuniões para estudo de folclore de povos do Congo Belga" (UC Rect 3R MRFM V. I, 1957: 73).

A recolha das letras das canções era, diria, a cereja no topo do bolo, porque permitia a fixação de conhecimentos que fluíam pelo corpo do contexto, o quer vinha perturbando os trabalhos da Missão. (Fig. 007) Esta fase visava também confirmar a ‘autenticidade’ e veracidade das letras e das estórias, a sua tradução para português e a seleção final das canções. E sendo a recolha escrita uma tarefa inicialmente partilhada entre Pinho Silva e restantes empregados, a partir de 1954 a participação de Maria José Gouveia Reis, que se iniciou na Missão para substituir a ausência de um empregado, começou a ser essencial na recolha porque, como mulher, poderia aceder a temáticas sobre assuntos mais sensíveis

referentes, por exemplo, a rituais de iniciação feminina. Nos trabalhos de tradução das letras e da verificação da história nativa, também os padres eram fundamentais uma vez que conheciam muito bem “os usos, costumes, língua e história” das populações (UC, 1R MRFM, 1950: 211). Mais tarde, podendo levar meses ou anos e prováveis regressos ao campo, procedia-se à ‘revisão das letras’ que significava retificar todos os conteúdos das canções (estórias e letras). Esta fase pressupunha um elevado rigor no referente à ‘autenticidade’ de tudo o que se recolheu em campo. E caso fosse necessário resolver dúvidas persistentes, poderia ser necessário “reuniões de indígenas no escritório da Missão” no Dundu¹⁷, onde Pinho Silva e restantes colaboradores se encontravam à volta de uma mesa com padres, Sobas e *indígenas*. (Fig. 008) A revisão era feita também num processo contínuo e metuculoso designado de Verificação na Sede inserida nos Trabalhos de Gabinete da Missão a cargo de Júlio de Vilhena.

Em síntese, a realidade inexistente teve de ser reinventada, exigindo a seleção e sistematização dos conhecimentos nativos através do ato de descrever, classificar, ordenar e inventariar. Optou-se por coletar o mais ‘tradicional’, de preferência o pré-colonial, o que provocou o afastamento de formas culturais menos tribalizadas e mais ocidentalizadas, negando qualquer tipo de contemporaneidade (no sentido de copresença e de modernidade) às populações angolanas. Nesse sentido, e seguindo indicações de Júlio de Vilhena, Pinho Silva ia dando um uso estratégico à câmara fotográfica. No ponto quinto da nota enviada em correspondência à Missão, Júlio de Vilhena recomenda a Pinho Silva que,

5.º - Convém evidentemente, continuar a fotografar cenas ligadas à dificuldade dos caminhos, durante as viagens, e os acampamentos de ocasião, quando ofereçam especial interesse; executantes com seus instrumentos [...] e instrumentos isolados (de preferência seguros por um nativo, ou pousados num banco indígena ou no solo, mas nunca sobre mesas de tipo europeu) (UC, NMFL, Vol I: NE 21, 14/12/1953, p. 2).

Isto é, se nos exercícios de propaganda política a Diamang usou a imagem – a fotografia e o filme – como agente fundamental de diferenciação, distinguindo o colonizado do colonizador, isto é, o ‘civilizador’ do ‘selvagem’, o Progresso do Primitivo, a Ciência das crenças, justificando lógicas de ação colonial e de subalternidade (Porto, 1999 e 2005;

¹⁷ Tal aconteceu nos trabalhos de revisão de canções gravadas na terceira campanha e que por ter abrangido aldeias muito próximas da fronteira com o Congo Belga, isso trouxe dificuldades no registo da ‘autenticidade’ das estórias das canções oriundas da colónia vizinha (UC, NMFL, Vol. I, 1950-59: NR 60, 10/08/1957).

Porto e Valentim, 2015), a atividade de recolha da Missão não foi exceção. Em particular, a capacidade da fotografia de não só documentar a realidade, ajudando à recolha e estudo, mas também em criar um facto e, assim, um real com “estatuto de verdade” (Porto, 1999: 17). Assim, as fotografias captadas na Missão não são aleatórias: teriam de revelar, na aceção da revelação manuseada em estúdio, a perseverança, a coragem e a bravura do colonizador português, em oposição à ‘pureza indígena’ angolana, ao que ainda é ‘selvagem’. Dessa forma, a experiência das vulnerabilidades e fragilidades coloniais foi interpretada e propositadamente representada como um ato de heroísmo, sacrifício e glória (cf. Roque, 2004: 67). Como refere Pinho Silva aquando da terceira campanha de recolha, de 1951 a 1952, nas aldeias do Moxiku,

Não foi tarefa fácil agrupar representações de tribos, desenterrar, ressuscitar e ensaiar – ou melhor, fazer ensaiar – todos os trechos de interesse, limpá-los de aderências que os tornassem defeituosos e depois recolhê-los. Foi de certo modo assustador o dédalo em que nos encontramos metidos; mas conseguimos encontrar um lugar para cada coisa e colocar cada coisa no seu lugar. E ao terminarmos o nosso trabalho, fazendo o balanço do que se fez e de como se fez, sentimos a satisfação absoluta de quem acabou bem o seu dia (UC, 3R MRFM, 1952: 2).

A satisfação do dever cumprido, tão cara à Companhia, resultou em 21 coleções musicais e que assumem o nome dos respetivos grupos étnicos¹⁸: Baluba, Baquete, Bângala, Bena Lulua, Bena Mai, Bena Ngoje, Bena Nsapo, Cacangala, Cacongo, Caiauma, Caleutchaje, Caluio, Camache, Cambunda, Conhengo, Luena, Luena Cassabe, Lunda, Lunda Muatiãnvua, Lunda Ndembo e Quioco (UC, 1-7R MRFM, 1950-1963).

2.2.4. As canções

Vai tornando-se claro que todo este processo obedeceu a um processo de reinvenção das tradições (mais do que a sua invenção) onde valores e convenções comportamentais são reinterpretados, reorganizados, reavivados e preservados para fins específicos (cf. Ranger, 2002: 16). Como refere Pinho Silva aquando da quinta campanha, na região do Lovwa,

Por não interessar, rejeitámos o folclore musical de quarenta e sete povoações, incluindo a sede do sobado de Canzunda, além do de numerosos grupos – solistas e coros – pertencentes às zonas abrangidas pela recolha. A selecção foi feita com a máxima exigência e rigor absoluto. Esta etapa de trabalhos, morosa e exaustiva, foi a mais difícil até agora realizada; porém, o seu resultado – duzentas gravações – foi magnífico sob todos os aspectos (UC, 5R MRFM, 1954: 3).

De modo amplo, os temas das canções referem-se a diversas situações da história e do quotidiano vivido: relações familiares e conjugais, relações sociais e históricas, lendas e mitos de origem, escravatura, incesto, trabalho, amor, ciúme, solidão, autoridades tradicionais e coloniais, campanhas militares de ocupação e resistências, morte, fome, feitiço, doença, cura, paternidade, maternidade, amizade e infância, entre outras. Nesse sentido, e no esforço em recuperar um passado nativo ainda resguardado da presença colonial, a Missão deparou-se com outro tipo de adversidade: o facto de algum do Folclore Musical Indígena ir para além do universo místico e idealizado onde foi colocado e, ao invés, refletir uma realidade colonial vivida e criticamente comentada pelas populações nativas. Essa situação torna-se evidente se pensarmos que essas músicas recolhidas e colecionadas, tanto na Lunda como noutros contextos coloniais africanos, consistiam num produto específico

¹⁸ Manteve-se a ortografia colonial que consta nos relatórios da Missão, não sendo corrigida de acordo com a atual ortografia das línguas nacionais angolanas. Quioco é o nome colonial para Cokwe.

que espelha, por um lado, as consequências da imposição da industrialização, de outros valores e aspirações, e de lógicas de produção capitalistas e, por outro lado, e ao mesmo tempo, as várias respostas que as populações iam tecendo face a essa nova realidade (cf. Bender, 1991: 172-173). Essa questão foi ficando cada vez mais clara, não só pelas inovações introduzidas a instrumentos musicais, pelo desinteresse das novas gerações em cantarem e tocarem o ‘folclore tradicional nativo’ ou pelo dançar de novas danças (UC, 2R MRFM, 1950: 33), mas também pela ausência crescente de homens nas aldeias. Essa realidade produziu transformações, tanto nas manifestações culturais, rituais e culturais das populações angolanas como na recolha da ‘autenticidade indígena’ imune à realidade colonial. É a essa nova realidade que Pinho Silva se reporta quando responde a Júlio de Vilhena a respeito de algumas dúvidas que este lhe envia por carta sobre pormenores etnográficos de canções gravadas na região de Ninda, Distrito do Moxiku.¹⁹ Atendendo na canção Lutchaz do disco 259, faixa 1, é questionado se é uma canção bailada/festiva, uma vez que surge com a indicação de coro feminino e masculino. Pinho Silva explica que se refere a um ritual, tendo sido classificada como cantiga de ‘Mungongue’, e onde originalmente apenas homens podem participar, estando absolutamente interdito a mulheres. Porém, teve de integrar mulheres no coro, e sugere que talvez fosse melhor então omitir se o coro é masculino, feminino ou misto para, no fundo, ir de encontro à ‘autenticidade’ esperada:

259/I – É uma cantiga de mungongue²⁰, portanto ritual e só para ser cantada por homens; porém, foi por nós ouvida em batuques, com coro misto, como a registámos. Outras cantigas de mungongue foram, também, registadas com igual qualidade de coro, por não haver homens suficientes, nas aldeias, para o constituírem. Nestas circunstâncias, parece-nos melhor indicar apenas coro, sem discriminar se é misto ou não. (2) Trata-se de região onde os homens andam fora das aldeias, em negócios e outros trabalhos, grande parte dos quais nas minas da Rodésia, como dissemos a fls. 433 do segundo relatório. (UC, NMFL, Vol. I: NR 28, 26/10/1953, fl. 2-3)

No então distrito da Lunda, como no Moxiku, a ausência desses homens era motivada quer pela ação mineira da Diamang, que recrutava sob coerção e em massa para os trabalhos forçados nas minas localizadas mais a norte e nordeste do distrito, ou pela emigração e fuga de homens para as minas da Rodésia ou para o Congo Belga. No caso da Diamang, o contrato de trabalho poderia ser juridicamente até 18 meses mas os trabalhadores poderiam ficar até 24 meses ou mais, fazendo vários contratos por vontade própria ou por coerção (Cleveland, 2008: 52, 230-231). Os homens casados também podiam levar consigo as suas esposas e filhos que integravam os trabalhos na agricultura, refeitórios das minas e tarefas domésticas nos aldeamentos mineiros. No fim do contrato, regressavam às suas aldeias e podiam ter de voltar mais tarde para mais um novo período de contrato após um período de descanso, ou nunca ir mais, dependendo das necessidades de mão-de-obra da Companhia. Havia também os que nunca mais regressavam às aldeias, ora porque ficavam a residir na região das minas, ora porque fugiam, ora porque morriam.

Estas canções solicitadas pela Missão refletiam essa realidade e, ao mesmo tempo, respondiam a um pedido externo que não mais enaltecia as relações de poder extremamente desiguais que se viviam na altura, o que propiciava da parte das populações angolanas uma oportunidade para exporem queixas e para expressarem a sua voz sobre o processo colonial. No entanto, a Missão fez um esforço em contornar as versões mais duras sobre o

¹⁹ UC, NMFL, Vol. I, 1950-59: NE 17, anexo, 16/11/1953, f. 1.

²⁰ *Mungongue*, também praticado entre os Cokwe, é o ritual de iniciação dos homens adultos. Está envolto em secretismo e nele só podem participar homens que têm de por à prova a sua maturidade e qualidades de resistência a adversidades. As canções de *mungongue* integram esses rituais secretos e também rituais fúnebres onde só participam homens que dançam e cantam “durante 4 ou 5 dias, em frente da casa onde está o morto” (Janmart et al., 1967: 31).

colonialismo português, selecionado as que não apresentassem críticas fortes e explícitas à Diamang ou mascarando, quando possível, as estórias que registava em relatório. Foi o caso de uma canção cuja letra deixa a pairar a dúvida em Júlio de Vilhena que, nos seus Trabalhos de Gabinete em 1952, não encontra a estória de uma canção, uma vez que a mesma, estranhamente, não foi registada em relatório como seria suposto. A letra da canção com o título “*Tunalenguele/Estávamos bem*” surge, revista mais tarde em 1957, com a seguinte letra²¹:

<i>Uó ngunalenguele</i>	Uó eu estava bem
<i>Mama íami é</i>	Minha mãe é,
<i>Uó ngunalenguele</i>	Uó eu estava bem
<i>Mama íami</i> ,	Minha mãe,
<i>Mussono mutumona lamba</i>	Hoje estamos a sofrer,

[*esta estrofe repete quatro vezes entre a solista e o coro*]
(UC, RE 3R MRFM Vol. I, 1957: 505)

Esta canção é Cokwe e oriunda da região de Saurimo na atual Lunda Sul, muito provavelmente levada por trabalhadores contratados. Foi registada no Sobado de Satxombo, Chingufo, no nordeste da Lunda, durante a terceira campanha, entre março de 1951 e junho de 1952 (UC, 3R, 1952). É cantada pelo solista Sacaluia e com coro misto (homens e mulheres). Foi catalogada como QUI-20, inserida na Coleção do Povo Quioco, gravada no disco 367, faixa 2, e classificada como cantiga do “muquiche Txihongo” [*Mukixi*²² *Cihongo*] (UC 3R MRFM, 1952: 289). Como é indicado, insere-se nas performances do mascarado *Cihongo* que, dentro dos *akixi* a *kuhangana* [máscaras que dançam], atua em celebrações rituais²³, festas ou em exibições em aldeias por onde vai passando, divertindo as populações que, em seu redor, cantam em coro e batem palmas e, se houver possibilidade, tocam tambores (idem). Pinho Silva indica que já a tinham ouvido no Terreiro Folclórico do Museu durante a “Festa da Aldeia Folclórica do Dundo, já depois de recolhida pela Missão”, como também noutras aldeias Cokwe (UC 3R MRFM, 1952: 289). Mas nada é dito sobre a estória que originou a canção. Assim, à pergunta de Júlio de Vilhena “367/II - a que alude a letra da canção?”²⁴ Pinho Silva responde:

367/2 – *Dizem que se refere à mucanda e ao mungongue; os rapazes estavam bem na aldeia, mas ao chegar a época de tais práticas sofrem muitíssimo. Também dizem que o muquiche, em tempos, se dirigia às aldeias para dançar, encontrando, no regresso, boa comida e atenções dos pais e outros parentes, agora, que todos morreram, o seu regresso é motivo de desolação. Tudo isto, porém, encobre o verdadeiro motivo da canção, que é: antes de chegarem os brancos nós vivíamos bem, ao passo que agora só temos sofrimento, trabalho, imposto, etc. Nos nossos relatórios evitamos sempre esclarecer estes casos, preferindo aceitar as versões menos duras apresentadas pelos indígenas* (UC, NMFL, Vol. I: NR 34, Anexo, 17/03/1954, f. 2).

²¹ A letra em *ucokwe*, depois de revista, não altera significativamente, mas a tradução para português tem mais qualidade, e é por isso que opto por essa versão em vez da letra registada em relatório em 1952. Mas o sentido traduzido manteve-se inalterado. A letra vernácula não foi corrigida para a atual ortografia Cokwe.

²² Os *Akixi* (plural de *Mukixi*) são bailarinos profissionais, apenas homens, que envergam um traje e uma máscara simbólica que em *ucokwe* tem o nome de *mukixi*. Estas máscaras podem ter várias funções, podendo ser máscaras sagradas, de rituais ou dança (recreativas, comemorativas ou cénicas), evocando o poder dos ancestrais e/ou seres sobrenaturais, também designados de *akixi* (Bastin 2010: 35; Guerra-Marques, 2012: 132 e 144).

²³ O *Mukixi Cihongo* pode também performatizar as *wino wa ihongo* que fazem parte do conjunto das *wino wa tundangi* [danças dos iniciados] que são as danças aprendidas pelos rapazes durante o ritual de iniciação (a *mukanda*) e que os mesmos apresentam à comunidade no dia em que regressam à sua aldeia, celebrando a sua inserção na vida adulta (Guerra-Marques, 2012: 145).

²⁴ UC, NMFL, Vol. I, 1950-59: NE 22, 16/02/1954, Anexo, f. 1.

Na ausência de qualquer outro comentário vindo de Lisboa a respeito dessa omissão de conteúdo, Pinho Silva acaba por inserir a estória da canção nos registos de Rectificação e Estudo efetuados sobre esse relatório em 1957: “O solista diz que, antes de os brancos chegarem, os quiocos estavam bem e gozavam a vida, viviam regalados; mas agora, com os contratos, lenha, arranjo de estradas, imposto, etc, estão a ver o sofrimento (a sofrer)” (UC, RE 3R MRFM Vol. I, 1957: 507). Não obstante esse procedimento criativo de censura e de seleção, a crítica veiculada por esta canção e por tantas outras, feita de forma explícita ou implícita (Valentim, 2015), acabou por integrar o arquivo colonial e por fazer parte do espaço institucionalizado do Folclore Indígena do Museu, onde eram organizadas festas nativas para representar o trabalho civilizador português.

4. Considerações finais

A procura pela ‘autenticidade indígena’ não foi fácil. A Missão deparou com o carácter dinâmico e ativo das culturas angolanas e com o seu engajamento criativo no processo colonial. Isso resultou num esforço continuado em resituar o Outro no Mesmo, e que se expressou pela constante manipulação das culturas nativas ‘à luz’ das lógicas epistemológicas e identitárias ocidentais, como também em negociações com esse Outro e em ajustes nos procedimentos da recolha que tiveram de ser feitos perante a realidade que ia sendo experienciada. Porém, essas experiências de vulnerabilidade foram interpretadas e transformadas em narrativas de “contravulnerabilidade” (Roque, 2004: 67): anotadas e recordadas como atos de heroísmo, de rigor, de glorificação e de profissionalismo contra o inóspito, a desordem, a deturpação, a crítica, o imprevisto.

A reconstrução enviesada do Outro mostra que existe um espaço de ressignificação entre as culturas. Quer dizer, toda a tradução cultural implica transformação, quer dos significados ‘originais’ da cultura a entender, quer dos sistemas representacionais de quem a interpreta. Isto remete para a própria natureza porosa, situada, polissémica e mediada das culturas (ocidentais ou não ocidentais). Da mesma forma, ambos os agentes da relação colonial não são polos opostos e antes atores que surgem implicados entre si. Os empregados da Missão e as populações nativas encontraram-se em “zonas de contacto” no sentido de serem espaços de transculturação onde se recriam significados de acordo com interesses e posições em relações assimétricas de poder (Pratt, 1991: 36). Por isso mesmo, a recolha de Folclore Musical Indígena mostrou-se um exercício performativo e criativo situado, diria, num “terceiro espaço” que Homi Bhabha define como um espaço de hibridação, “[...] diferente, algo novo e irreconhecível, um espaço de conflito, mediação, negociação e ressignificação” (1990: 211). Os significados que se produzem neste espaço resultam da constante tensão entre forças desiguais de poder, e situam-se na fronteira entre diferentes quadros de referência onde as culturas em contacto recusam “qualquer princípio de síntese ou de assimilação que possa representar uma forma de canibalização, potenciando toda a escala das interações” (Ribeiro, 2005: 84). Nesse encontro colonial feito de intersubjetividade e de ambiguidades nos sentidos produzidos, iam sendo construídas as identidades do colonizador e do colonizado, e iam sendo negociados comportamentos que resultavam dessas transformações mútuas. Nesse sentido, a tradução cultural revela-se uma tarefa de participação plural, de negociação constante e de transformação.

Como a pesquisa arquivística mostrou, apesar de a produção de conhecimento sobre as culturas nativas ter sido guiada por lógicas assimilacionistas e ter resultado em vinte e uma coleções de ‘Folclore Musical Indígena’, o processo evidenciou a impossibilidade da reificação cultural, mostrando vários mecanismos complexos de resistência – quer da parte da Missão, quer da parte das populações angolanas – e com isso a vulnerabilidade do dis-

curso colonial e a voz dos sujeitos que foram concebidos como objeto e as suas culturas expressivas como Folclore, até hoje. A 'autenticidade' não se mostrou, claramente, um dado empírico.

5. Referências bibliográficas

- Bastin, Marie-Louise (1992), "Musical Instruments, Songs and Dances of the Chokwe (Dundo Region, Lunda district, Angola)", *African Music*, V. 7, 2, pp. 23-44.
- _____ (2010) [1961], *Arte Decorativa Cokwe*. Vol. 1. Coimbra: MAUC e Museu do Dundo.
- Bender, Wolfgang (1991), *Sweet Mother. Modern African Music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bendix, Regina (1992), "Diverging paths in the scientific search for authenticity", *Journal of Folklore Research*, 29(2), Maio-Agosto, pp. 103-132.
- Bhabha, Homi (1990), "The third space. Interview with Homi Bhabha" in Jonathan Rutherford (ed), *Identity, comunity, culture, difference*. Londres: Lawrence & Wishart, pp. 207-221.
- Chambers, Iain (2001) [1996], "Signs of silence, lines of listening", in Iain Chambers, Lidia Curti (ed.), *The Post-Colonial Question. Common Skies, Divided Horizons*. Londres e Nova Iorque: Routledge, pp. 47-62.
- Cleveland, Todd (2008), *Rock Solid: African laborers on the diamond mines of the Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), 1917-1975*. Tese de Doutorado. University of Minnesota, Pro-Quest, LLC.
- Clifford, James (1988), "On collecting art and culture", in *The Predicament of Culture: twentieth-century ethnography, literature, and art*. Cambridge: Harvard University Press, pp. 215-251.
- Cruz, Cristina (2001), *Artur Santos e a Etnomusicologia em Portugal (1936-1969)*. Dissertação de mestrado em Ciências Musicais, ramo de Etnomusicologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Cruz, Elizabeth (2005), *O Estatuto do Indigenato - Angola. A Legalização da Discriminação na Colonização Portuguesa*. Luanda: Edições Chã de Caxinde.
- Dirks, Nicholas B. (1992), "Introduction: Colonialism and Culture", in Nicholas B. Dirks (ed.), *Colonialism and Culture*. EUA: The University of Michigan Press, pp. 1-25.
- Fabian, Johannes (2006), "The other revisited. Critical afterthoughts", *Anthropological Theory*, 6 (2), pp. 139-152.
- Griffiths, Gareth (1996), "The myth of authenticity. Representation, discourse and social practice", in Chris Tiffin e Alan Lawson (ed.), *Describing Empire. Post-Colonialism and textuality*. Londres: Routledge, pp. 70-85.
- Guerra-Marques, Ana Clara (2006), *Sobre os Akixi a Kuhangana entre os Tucokwe de Angola: a performance coreográfica das máscaras de dança Mwana Phwo e Cihongo*. Dissertação de mestrado em Performance Artística - Dança. Faculdade de Motricidade Humana da Universidade Técnica de Lisboa.
- _____ (2012), "Entre a arte e educação: manifestações culturais na sociedade tradicional Cokwe", in Ana Clara Guerra-Marques (coord.), *Memória viva da cultura da região leste de Angola. Catálogo da exposição permanente do Museu Regional do Dundo*. Luanda: Ministério da Cultura, pp. 129-155.
- Handler, Richard (1986), "Authenticity", *Anthropology Today*, 2(1), pp. 2-4.
- Janmart et alia (1961), *Folclore Musical de Angola. Volume I, Povo Quioco (Área do Lóvuá)*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.
- _____ (1967), *Folclore Musical de Angola. Volume II, Povo Quioco (Área do Camissombo)*. Lisboa: Publicações Culturais da Companhia de Diamantes de Angola.
- Klein, Melanie (2014), "Creating the Authentic? Art teaching in South Africa as transcultural phenomenon", *Culture Unbound*, Vol 6, pp. 1347-1365.

- Linnekin, Jocelyn (1991), "Cultural Invention and the Dilemma of Authenticity", *American Anthropologist*, 93, pp. 446-449.
- Mudimbe, Valentin Yves (1988), "Discourse of power and Knowledge of otherness", in *The Invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge*. USA: Indiana University Press, pp. 1-23.
- Oliveira, José Osório de (1954), "Contribuição do Museu do Dundo para o conhecimento da música africana (Comunicação ao Congresso Internacional de Folclore, de São Paulo)", in *Uma acção cultural em África*. Lisboa: Oficina Gráfica Lda, pp. 69-74.
- Porto, Nuno (1999), *Angola a Preto e Branco. Fotografia e Ciência no Museu do Dundo, 1940-1970*. Coimbra: MAUC.
- (2004), "Under the gaze of the ancestors – photographs and performance in colonial Angola", in Elizabeth Edwards and Janice Hart (orgs.), *Photographs, Objects, Histories*. London, New York: Routledge.
- (2009), *Modos de objectificação da dominação colonial: o caso do Museu do Dundo, 1940-1970*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, FCT.
- Porto, Nuno, Valentim, Cristina Sá (2015), "'A Terra Rica' Colonialidade e propaganda no cinema colonial português em Angola" in Bester, G. M., Costa, H. A. e Hilário, G. M. A. (eds.), *Ensaio de Direito e de Sociologia a Partir do Brasil e de Portugal: Movimentos, Direitos e Instituições*. Curitiba: Instituto da Memória Editora, Centro de Estudos da Contemporaneidade, pp. 498-526.
- Pratt, Mary Louise (1991), "Arts of the Contact Zone", *Profession*, pp. 33-40.
- Ranger, Terence (2002) [1983], "El invento de la tradición en la África colonial", in Eric Hobsbawm, Terence Ranger (eds.), *La Invención de la Tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 219-272.
- Ribeiro, António Sousa (2005), "A Tradução como Metáfora da Contemporaneidade. Pós-Colonialismo, Fronteiras e Identidades", in Ana Gabriela Macedo, Maria Eduarda Keating (orgs), *Colóquio de Outono, Estudos de Tradução – estudos pós-coloniais*. Braga: Universidade do Minho, pp. 77-87.
- Roque, Ricardo (2004), "O fio da navalha: vulnerabilidade imperial na ocupação do Moxico, Angola" in Clara Carvalho e João Pina Cabral (org.). *A Persistência da História. Passado e contemporaneidade em África*. Lisboa: ICS, pp. 61-89.
- Said, Edward W. (2004) [1997], *Orientalismo. Representações ocidentais do Oriente*. Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- Santos, Boaventura de Sousa (2002), "Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, Outubro, pp. 237-280.
- (2007), "Para além do Pensamento Abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes", *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 78, Outubro, pp. 3-46.
- Smith, Linda Tuhiwai (1999), "Colonizing Knowledges", in *Decolonizing Mythologies*. Londres, Nova Iorque: Zed Books Ltd, pp. 58-77.
- Hall, Stuart (1997), "The Work of Representation", in Stuart Hall (ed.), *Representations: Cultural Representations and Signifying Practices*. Londres: Sage Publications, The Open University, Milton Keynes, pp. 13-74.
- Valentim, Cristina Sá (2012), "Um som que silencia. Ciência e colonialidade nos estudos musicológicos da música coker da Lunda, 1961 e 1967", *Realis. Revista de Estudos AntiUtilitaristas e Pós Coloniais*, 2, 2, pp. 132-151.
- (2015), "Músicas com experiências lá dentro. A 'Missão de Recolha de Folclore Musical' da Diamang, Angola / [Songs with experiences inside. The 'Folk Music Collecting Mission' of Diamang, Angola]", *Kult, Journal for Nordic postcolonial studies. Beyond the Empires*, 12, pp. 67-95.
- Vasconcelos, João (2001), "Estéticas e políticas do folclore", *Análise Social*, XXXVI (158-159), pp. 399-433.
- Wolf, Michaela (2008), "Translation – Transculturation. Measuring the perspectives of transcultural political action", *Transversal - eipcp multilingual webjournal*, pp. 1-9. Disponível em <<http://eipcp.net/transversal/06o8/wolf/en/print>> consultado em Dezembro de 2011.

Fontes não publicadas

Espólio da Diamang na Universidade de Coimbra (UC) – Arquivo Documental dos Serviços Culturais da Diamang:

- NMFL, *Notas da Missão de Folclore da Lunda*, Vol. I, 1950-1959. (disponível em www.diamangdigital.net)
- Pasta 84J.5, *Museu do Dundo, Investigações científicas. Recolha e estudo do folclore musical, 1.ª Missão: Dr. Artur Álvaro dos Santos, Maio a Dezembro de 1949. 10-03-49 a 23-06-54.*
- Pasta 84J.5a, *Museu do Dundo, Investigações científicas. Recolha e estudo do folclore musical, 2.ª Missão: Pinho Silva e Carlos Paiva, 1.º e 2.º períodos de trabalhos - Maio de 1950 a Julho de 1952. 1950-1952*
- Pasta 84J.5b, *Museu do Dundo, Investigações Científicas, Recolha e estudo do folclore musical, 2.ª Missão, Pinho Silva, 4.º período de trabalhos, Março de 1953 a Junho de 1956.*
- RAMD, *Relatório Anual do Museu do Dundo*: anos 1946, 1948-1950 (disponível em www.diamangdigital.net).
- RE 3R MRFM, Rectificação e Estudo do 3.º Relatório da Missão de Recolha de Folclore Musical: Vol I, 1957
- 1-7R MRFM, 1.º - 7.º Relatórios da Missão de Recolha de Folclore Musical: anos 1950-1963 (disponível até 1954 em www.diamangdigital.net).

Arquivo fotográfico dos serviços culturais:

- Fotografias da Missão de Recolha de Folclore Musical: (consultável até 1954 em www.diamangdigital.net)
- Fig. 002. Fotografia n.º 9399, caixa 1.º Relatório, 1950.
- Fig. 003. Fotografia n.º 12001, caixa 3.º Relatório III, 1951-1952.
- Fig. 004. Fotografia n.º 15015, caixa 5.º Relatório, 1954.
- Fig. 005. Fotografia n.º 15045, caixa 5.º Relatório, 1954.
- Fig. 006. Fotografia n.º 12841, caixa 4.º Relatório, 1953.
- Fig. 007. Fotografia n.º 15596, caixa 6.º Relatório, 1955.
- Fig. 008. Fotografia n.º 20814, Rect 3R V.I., 1957.