

r e v  
t a c  
i t  
a t  
o u  
t r a  
s s

# Descosendo fronteiras e cosendo ritmos musicais: algumas linhas para a leitura de *Também os Brancos Sabem Dançar*

Unstitching borders and stitching together musical  
rhythms: some lines for reading *Também os Brancos Sabem  
Dançar (Whites Can Dance Too)*

Cláudia Fernandes  
Universidade de Viena/Universidade de Salzburgo - Áustria

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99305>

v i s  
d e l  
e r  
u r a  
t r a  
v e  
i a

## Resumo

Num mundo globalizado, a detenção de um músico africano na Europa surge como motivo para a reflexão sobre fronteiras geográficas, hierárquicas, culturais, identitárias e musicais. Todas estas linhas tecem o enredo de um romance que alinha questões como os fluxos migratórios e pedidos de asilo com a história da música, a herança colonial e a natureza humana. As fronteiras, tanto reais como simbólicas que são apresentadas pelos vários narradores, expõem várias perspectivas que os aproximam ou distanciam entre si. A música ocupa igualmente um lugar central neste romance, mostrando-a também como espaço de liberdade e de identidade e um lugar propício para utopias.

Palavras-chave: identidade; música; fronteira; herança colonial.

## Abstract

In a globalised world, the arrest of an African musician in Europe is a reason to reflect on geographical, hierarchical, cultural, identity and musical borders. All these threads weave the plot of a novel that aligns issues such as migratory flows and asylum requests with the history of music and colonial heritage and human nature. The real and symbolic borders that are presented by the various narrators expose various perspectives that bring them closer together or distance them from each other. Music also occupies a central place in this novel, showing it also as a space of freedom and identity and a favourable place for utopias.

Keywords: identity; music; border; colonial legacy.

*Também os Brancos Sabem Dançar* (2017), o primeiro romance musical de Kalaf Epalanga, consiste no ponto de partida para esta reflexão que nos aponta para a conjugação de vários planos narrativos, compostos por tempos e espaços diversos, articulados ora de forma surpreendente e provocadora, ora de forma harmónica e orgânica. O título da obra baseia-se num provérbio angolano que, traduzido para português, seria “o branco conhece cantigas boas também” (Epalanga, 2017, p. 117) e que significa que não se deve avaliar os outros pelas aparências. A relação de aparente estranheza que relaciona o branco com questões rítmicas surge de um ponto de vista negro, assumindo que, por oposição, o negro estaria muito mais familiarizado nesse campo do que o branco, para quem essa não seria uma co-relação natural ou, pelo menos, esperada. Dança, música e, sobretudo, ritmo vão servir de linhas que atravessam todo este romance musical. Mais uma vez, a junção destes dois termos surge como inesperada. O que é um romance musical? Uma história musicada? Uma história da música? Uma história de músicos? A auto-ficção de Kalaf Epalanga acaba por responder positivamente a estas várias questões, articulando, nas três partes da obra, abordagens, perspectivas e origens diferentes que são enunciadas a partir de três narradores distintos. Apesar da omnipresença da música, a questão do espaço “fronteira” é manifestamente um dos aspectos incontornáveis desta obra, que nos fará considerar este lugar ou não-lugar e muitas das suas implicações físicas, mas também as suas referências simbólicas. A música e a fronteira servirão de motivo para reflectir sobre questões de identidade, migração, a herança do passado colonial e o presente. Se atentarmos rapidamente aos títulos de outras obras de Kalaf Epalanga, tanto como escritor quanto como músico, (*Os livros de crónicas: Histórias de Amor para Meninos de Cor* (2011) e *Um Angolano que Comprou Lisboa (a metade do preço)* (2014) e os álbuns da banda Buraka Som

Sistema: *From Buraka to the World* (2006), *Sound of Kuduro* (2008), *Black Diamond* (2008), *Komba* (2011) e *Buraka* (2014)), verifica-se que as linhas com que ele as cose oscilam entre África e Europa, Angola e Portugal, preto e branco, antes e depois e, forçosamente, colonialismo e pós-colonialismo. Com efeito, sente-se a necessidade de recuperar uma experiência existente, não de modo amargurado, mas sim de forma pró-activa, no sentido de lhe dar uma nova identidade, uma nova versão, uma nova forma de olhar para o futuro, mas sem dourar o passado. De certo modo, o autor assume uma postura contracolonial nos seus vários campos de actuação.

A teoria contracolonial é avançada por Antônio Bispo dos Santos (2020) e consiste numa perspectiva que pretende contrariar o colonialismo: “Contracolonizar é contrariar e não sentir a dor que as pessoas esperam que [se] sintam” (Bispo dos Santos, 2000, n.p.). Com efeito, esta abordagem complementa a proposta descolonial na medida em que actua em meios que não foram colonizados. Por não terem sido colonizados, não precisam de ser descolonizados, o que não impede que a luta contra a mentalidade colonial tenha de ser operada na mesma. Nessa medida, as práticas contracoloniais passam pelo recurso a elementos das vivências indígenas que aqui são apresentadas pelos seus próprios agentes de forma autêntica e não numa versão europeia ou eurocêntrica. No caso, a realidade africana é apresentada por africanos sem que haja qualquer tipo de filtro europeu.

Retomando a obra mais recente de Kalaf Epalanga, a conjugação destas duas áreas de actuação, enquanto músico e autor, é evidente. A fronteira entre ambos os campos torna-se bastante ténue, mas permite-nos fazer várias travessias nos espaços de fronteira entre essas e outras realidades. São estas algumas das linhas que vão guiar as reflexões sobre a presente obra.

A trama de *Também os Brancos Sabem Dançar* é tecida por Epalanga através de três vozes diferentes. Cada uma das três partes da obra tem o seu

próprio narrador, que, mesmo coordenados entre si, nos apresentam um viés diferente da sociedade, do mundo e da vida. Na primeira parte, o narrador é Kalaf, músico angolano, travado na fronteira entre a Suécia e a Noruega por ter um passaporte caduco, suspeito de ser imigrante ilegal. Na segunda, a voz é dada a uma personagem feminina, Sofia, uma portuguesa que vive e convive numa realidade africanizada de Lisboa e que contrai um casamento branco com Kalaf. A terceira parte é narrada pelo polícia norueguês que deteve Kalaf, e discorre sobre as suas vivências enquanto polícia de imigração. Se bem que o denominador comum destas três partes, como já foi avançado anteriormente, seja a música, a questão da fronteira, enquanto espaço físico, serve de motivo para o desencadear todo um rol de outras fronteiras, que nos são apresentadas de forma menos evidente.

A fronteira corresponde a um espaço híbrido que “expressa expansão e defesa, abertura para o exterior e fechamento interno que protege contra ataques-externos” (Albuquerque, 2012, p. 72), ou seja, assumindo-se como um lugar limítrofe, a fronteira consiste num extremo, num lugar forçosamente periférico e, por conseguinte, afastado, marginal e eventualmente abandonado. Por outro lado, ao marcar determinados limites, a fronteira acaba por ser também um espaço de controlo. Esta extensão que oscila entre o abandono e a vigilância consiste igualmente num lugar de passagem, que convoca em si a mudança, dando origem a uma conjugação de realidades, de mistura de culturas aquém e além-fronteira, que, por sua vez, “podem ser imaginadas como o lugar da utopia, um horizonte de possibilidades e de construção de projetos, experiências e novos significados sociais” (Albuquerque, 2012, p. 72). A utopia e os seus lugares serão mapeados de seguida.

A fronteira também hierarquiza, sendo um lugar de poder onde alguém domina e alguém se sujeita. Augustioni e Viana (2010, p. 190) estendem a concepção de fronteira a “zona limítrofe de qualquer território

[...] temporal ou espacial, conceptual, filosófico ou psicológico, histórico ou ideológico e assim por diante – desde que a angústia da transição nele se encontrasse”. É muito significativa a inclusão do sentimento de angústia ao lugar da fronteira, uma vez que seja o espaço do abandono ou do controle, ele gera receio àquele que tenta passar. A fronteira é um obstáculo a ser ultrapassado, e é, sem dúvida, a angústia o sentimento que paira em Kalaf quando este é confrontado sem documentos válidos no posto fronteiriço. Ao ser detido por incumprimento e sob suspeita de ser um imigrante ilegal, há vários flashbacks que lhe povoam a mente e que nos levam a outros espaços e tempos de fronteira: “a descolonização, a guerra civil em Angola e a diáspora que habita nos subúrbios de Lisboa” (Epalanga, 2017, p. 35). Logo aqui, há uma trama de várias periferias e de vários centros cujas fronteiras são atravessadas. Angola como zona periférica colonial, sendo o centro, a metrópole portuguesa. A travessia entre Benguela e Lisboa faz com que a periferia e o centro mudem também. Portugal ocupa um lugar periférico em relação à Europa, mas central entre o Velho Continente, África e América. Lisboa que produz a sua versão de um kuduro angolano consiste na mistura da cultura do centro com a cultura do subúrbio.

O lugar da utopia, enunciado anteriormente, dialoga com o mundo das artes e concretamente com o panorama musical que serve de cenário ao romance. De acordo com Motta (2013, p. 5) a “utopia diz respeito ao espaço: ela se refere a um lugar imaginário, um lugar que não existe, mas que deve existir como forma de superação de um espaço real e histórico insatisfatório”. A arte como forma de superação, de ultrapassagem de uma realidade que não é suficiente, confere-lhe um papel preponderante até como força motriz da sociedade. Em todas as partes da obra, o espaço da arte, no caso, o da música, surge não só como motor que faz a narrativa avançar, mas também como esse lugar que serve de refúgio da realidade. Ainda, o mesmo autor aponta que “o conceito de utopia, compreendida aqui em sua função

política de desejar a criação de um lugar de felicidade para além da história.” (Motta, 2013, p. 5). A criação de um novo conceito musical que congrega vários passados, várias geografias e várias identidades, contribuem para esse lugar feliz.

O utopista não aceita o mundo que encontra, não se satisfaz com as possibilidades atualmente existentes: sonha, antecipa, projeta, experimenta. É justamente este ato de desacordo que dá vida à utopia. Ela nasce quando na consciência surge uma ruptura entre o que é, e o que deveria ser; entre o mundo que é, e o mundo que pode ser pensado (Szachi, 1972, p.12-13).

O espaço entre a colonização e a descolonização produziu uma memória colonial construída numa perspectiva forçosamente eurocêntrica. A nova narrativa pós-colonial, descolonial e contracolonial surge a partir desse momento de ruptura, por estar em desacordo com essa perspectiva. Nesta fronteira que se encontra entre colonialismo e descolonização, ou seja, entre o desenvolvimento dos movimentos anti-colonialistas e a conquista da independência seria igualmente um lugar fértil para utopias. A utopia de uma sociedade nova e mais justa, que não se sujeitasse ao jugo colonial que não lhe permitiu desenvolver-se, a si enquanto sociedade não colonizada, em todo o seu esplendor. Em teoria, este lugar supera os factos históricos e apresenta-nos o tal lugar feliz, que é resgatado do passado e da história. No entanto, na prática, com a independência – no caso angolano – veio a luta pelo poder e uma ferocíssima guerra civil. Mais uma vez, podemos desenhar fronteiras entre os vários grupos que se colocaram de um e de outro lado, não só em termos de ideologia, como também em termos étnicos e até geográficos e linguísticos. Seja colonial ou política, “a opressão alimenta a utopia. A projeção de expectativas para um futuro em que as fronteiras sociais se perdessem, ou fossem revistas, e a igualdade do direito de ir e vir pelos espaços sociais, culturais e geográficos se difundisse, desestratificando

classes e reestruturando a ordem” (Augustioni e Viana, 2010, p. 192). Entre o final da Guerra do Ultramar (1961-74) e a Guerra Civil angolana (grosso modo entre 1976 e 2002, tendo havido alguns débeis intervalos de paz) verificou-se um aumento do fluxo migratório para Portugal, tanto por parte de portugueses que viviam em Angola, os chamados “retornados”, como angolanos. Muitas dessas pessoas foram viver na zona periférica de Lisboa, sendo que os próprios subúrbios da cidade cresceram nas décadas seguintes à Revolução de Abril (1974) não só por fluxos de êxodo rural (interno), como também pelo afluxo de pessoas oriundas do Ultramar (tanto portugueses como estrangeiros). A cidade, delimitada por fronteiras, separa o centro da periferia, o urbano do suburbano, o central do marginal, e estas designações não se limitam ao espaço geográfico, mas sofrem de uma transferência para os papéis e para a identificação social. “O subúrbio corresponde normalmente a uma representação social estigmatizada. O subúrbio é local de exclusão, da marginalidade e da segregação sociais” (Domingues, 1994/1995, p. 7). Com efeito, alguém associado ao subúrbio não terá apenas de ultrapassar fronteiras físicas para alcançar o centro, terá também de superar os preconceitos das fronteiras mentais. Kalaf acumulava em si várias marginalidades geográficas: a periferia do antigo Império Português, uma zona suburbana de Lisboa e o extremo limítrofe ocidental europeu.

Na segunda parte do livro, a narradora Sofia move-se entre centro e margem. Mulher branca, filha e neta de retornados, mora na periferia (Rio de Mouro), mas vive a sua vida no centro da cidade (entre os estudos de Antropologia na Universidade Nova de Lisboa e as aulas de kizomba). A avó encarna o colonialista explorador que tinha privilégios em Angola e que os perdeu ao voltar para a Metrópole. A mãe, nascida em Angola, viu-se obrigada a fugir “da sua terra” e nunca se adaptou a Portugal, continuando a cultivar hábitos culturais que conhecia de Angola, casando-se com um homem negro, que adopta Sofia como filha (Epalanga, 2017, 152-154). Neste

enquadramento, Sofia transita entre várias fronteiras: a questão colonial e pós-colonial, a questão urbana e suburbana, a questão musical, como será debatida mais adiante, mas também questões legais. Sofia propõe a Kalaf um casamento branco para lhe facilitar a obtenção da cidadania portuguesa, devido às constantes constrações que ele frequentemente enfrentava face aos pedidos de vistos para um passaporte angolano. Kalaf passa a ser “o [s]eu marido de papel” (Epalanga, 2017, p. 178). A solidariedade com a situação do seu amigo Kalaf é manifesta e a comunhão com a sua perspectiva ligeiramente utópica sobre liberdade é sintomática:

a liberdade sempre esteve associada à ideia de movimento, de explorar o mundo sem restrições. Embora desde sempre me tenha habituado a viver solto, sem ninguém a quem prestar satisfações, a ideia de liberdade nunca se instalou verdadeiramente em mim porque sempre a associei ao poder de escolher. Escolher livre de compromissos é um luxo que só os loucos podem ter. [...] [A] liberdade tal como a ‘conhecemos’ é um ideal inatingível (Epalanga, 2017, p. 181-182).

A utopia da liberdade total é enunciada como sinónimo de movimento ilimitado, mas também se reconhece a impossibilidade desse objectivo numa sociedade moderna devido a constrangimentos “naturais”, como trabalho ou família. De qualquer forma, o tema da liberdade de movimentos ou a falta deles é algo que consiste no quotidiano do polícia de fronteira norueguês que narra a terceira parte do livro. Kalaf grita (*ibidem*, p. 83): “Eu sei que a minha liberdade vos atrapalha” e possivelmente atrapalhava mesmo.

Numa perspectiva muito actual e muito eurocêntrica, o agente, inicialmente designado de “Viking”, reflecte sobre o seu papel, o seu trabalho e até a sua responsabilidade na vida de pessoas estrangeiras que tentam a sorte na Noruega. A teoria de Stuart Hall (2006, p. 34) sobre o descentramento do sujeito aplica-se bastante bem a esta personagem. Ele começa por ser retratado como agente de autoridade, aquele que impede

que Kalaf prossiga o seu caminho, mas na terceira parte do livro, transforma-se de mera personagem em narrador, permitindo ao leitor ter acesso a todas as dúvidas, incertezas e vulnerabilidades de alguém que não mostra frequentemente as suas fragilidades. A fronteira da personagem de polícia inflexível e do narrador humanizado é bastante manifesta. A aparente rigidez esconde a sensibilidade para as causas humanas com que lida diariamente. O polícia é assombrado pela morte por suicídio de uma imigrante eritreia, detida por si. A música que ela cantava enquanto esteve encarcerada povoou-lhe os pensamentos e atormenta-o, atribuindo-lhe alguma responsabilidade àquele desfecho fatídico, que ele rejeita. O papel da polícia de fronteira de um país que não tem uma história colonial, que não tem fronteiras directas, nem sequer próximas com países de onde muitas pessoas fogem, mas onde muitas tentam pedir asilo, tem forçosamente uma perspectiva diferente sobre a identidade de “nós” e “eles”. Este polícia, filho de polícia, neto de polícia via o seu papel no departamento da polícia de imigração como se estivesse a aceitar uma herança e a cumprir a sua missão na sociedade, sentia-se útil a encontrar imigrantes ilegais e a repatriá-los. “Se a Europa me ensinou alguma coisa foi a de que não há nada mais assustador do que um africano lhe atravessar as fronteiras” (Epalanga, 2017, p. 45). Era no exercício das suas funções que ele se sentia realizado, não se sentindo aqui qualquer tipo de culpa ou de remorso em relação à vida alheia. A fronteira proporcionava uma hierarquia que lhe permitia ocupar o patamar superior. Os outros, caso apanhados em infracção, eram meramente aqueles que não estavam a cumprir a lei, o que os colocava imediatamente numa posição inferior e desfavorável. Não eram indivíduos, eram todos iguais, eram mais do mesmo. Apesar de a personagem de Kalaf já se situar num momento histórico em que Angola já se encontra independente há décadas, a carga histórica continua a manifestar-se ultrapassando uma fronteira invisível: o peso centenário do colonialismo não se desvaneceu quando Angola se tornou independente

de Portugal, ou seja, o passado que continuou a assombrar o presente. Esta carga arrasta-se pelos continentes, tanto o colonizador como o colonizado, e revela-se em circunstâncias como esta. A perspectiva eurocêntrica de olhar para África como um todo sem diferenças nem fronteiras, portanto, sujeita a uma identidade única e forjada pelos preconceitos europeus ainda estão patentes hoje em dia, como se verifica no romance: “O continente foi visto como um bloco único composto por gente bárbara, designada de forma simplista como “africano” ou “negro”, signos identitários que na contemporaneidade são reconhecidamente insuficientes para dar conta da diversidade étnica, cultural e racial dos povos e nações africanas” (Augustioni e Viana, 2010, p. 189). Kalaf é detido na fronteira entre a Suécia e a Noruega por ter um passaporte caduco e, assim, ser suspeito de imigração ilegal. A cor da sua pele não o deixaria passar despercebido naquele espaço e até poderá consistir numa agravante. O próprio polícia norueguês tece as mesmas dúvidas a propósito do suicídio de uma rapariga eritreia: “se a adolescente eritreia tivesse os meus graus de melanina na pele, a mesma iris azul, teria sido enviada para o mesmo lugar?” (Epalanga, 2017, p. 278). A questão fica no ar e cabe ao leitor respondê-la.

Enquanto nos vamos apercebendo das vulnerabilidades deste polícia, das suas dúvidas, dos seus gostos musicais e do seu enamoramento pela vizinha de origem libanesa, a sua colega, Mari, com quem trabalhava directamente, mostra-se muito mais intransigente e inflexível. É curioso que o papel de “bad cop” seja delegado para a personagem feminina, sendo o “good cop” o agente masculino. O contexto norueguês serve também para nos confrontar com relações familiares deslaçadas e/ou ausentes, que podem, inclusive, explicar o seu comportamento frio e distante. Apesar de o “Viking” ter contacto com a sua família, há fronteiras emocionais a separá-los: há silêncios, há distâncias, há lacunas. Por seu lado, Mari é filha de pai desconhecido, o seu pai foi um caso de uma noite da sua mãe, com quem

ela não tem contacto, até ele lhe ligar para tentar derrubar essa fronteira. Fronteira que Kalaf sentia na presença do seu pai, ao reencontrar-se com ele em Lisboa, mas barreira inexistente entre Sofia e o seu padrasto. A fronteira enquanto espaço de ligação familiar não é assim tão linear. Não há relações claras e estanques. Todas estas personagens teriam mais em comum do que poderia ter sido imaginado inicialmente, todos eles reagem às suas heranças familiares e tentam colmatar algumas dessas lacunas através da música.

De uma forma mais metafórica, a questão da fronteira é transposta também para o campo musical, mostrando a filiação, a irmandade e a continuidade que podemos encontrar entre vários géneros de música. A música é um espaço de utopia, onde várias linhas se entrecruzam, várias margens são atravessadas, um lugar de liberdade e de refúgio, de comunhão e de fuga, a conjugação de passado e presente e também a projecção do futuro. A música permite fazer as pazes com o passado e desenhar um futuro mais risonho. A música alinhava, borda e remata. Com efeito, a música é também uma das linhas que une todas as personagens e que serve de fio condutor a este romance musical.

Para tentar explicar a sua situação irregular, Kalaf recorda a história da sua banda, da sua música, da música angolana, da presença, da evolução e da difusão deste tipo de música em Portugal. Sofia cultiva a herança musical da sua família africana e é pela mão de Sofia que o leitor viaja por Lisboa e encontra pontos de contacto entre música africana e outros ritmos (fado, samba, ...). O polícia norueguês é sempre acompanhado por música, tanto no seu trabalho como no seu lazer. A música pontua a sua existência, por isso não é de estranhar que no final da obra ele vá a um festival de música. “A música é uma linguagem transversal que não se compadece com praticamente qualquer tipo de fronteira.” (Fernandes, 2023, p. 1). Mesmo com historiais bastante díspares, os três narradores tinham bastante em comum no que se

refere às suas bandas sonoras.

O romance musical, tal como nos é apresentada esta obra, mostra como a música da realidade colonial chegou à metrópole, como uma música periférica se tornou central, como um ritmo regional se transformou em algo global, em última análise, como a globalização pôde servir como recurso de um movimento contracolonial, na medida em que esbate fronteiras e, nessa medida, contraria qualquer imposição de pensamento dominante. O percurso de como a música era ouvida, dançada, sentida em Angola e como essa vivência foi trazida para Portugal por aqueles que tiveram de fazer esse percurso migratório, mas, em simultâneo, como a música se adaptou a um novo espaço. Em Angola tais formas de expressão artísticas ajudaram a forjar uma identidade. Depois de séculos de um enquadramento colonial e outras tantas décadas de guerras, a identidade destas pessoas não teria necessariamente uma base sólida. A busca de identidade de um jovem país condiciona os seus próprios habitantes a indagarem sobre a sua própria identidade, raízes e origens: “As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades” (Hall, 2006, p. 51). A identificação passava manifestamente por hábitos culturais como a música: “No nosso [angolano] antigamente recente, cada poema, cada quadro, cada obra artística, tinha a função de uma enxada ou de uma picareta: edificar a identidade do angolano” (Epalanga, 2017, p. 64). Era também pela música, fosse semba, quizomba, kuduro, entre outros ritmos, que os angolanos poderiam construir a sua identidade e a sua nação. Era recuperando algo de “autêntico” e “genuíno” sem a marca do colonialismo português que se poderia forjar a identidade angolana. No entanto, se se levasse estas marcas de “angolanidade” para Portugal, será que essa identidade seria corrompida ou até perdida? Nesse sentido, apontamos o conceito de Stuart Hall (2006) sobre a deslocação das identidades culturais nacionais no contexto da globalização e a possibilidade desse movimento

afectar essas mesmas identidades. Todavia, essa deslocação não foi aceite e vista de uma forma positiva por todos. Há vozes na obra que apontam quão pernicioso e até fatal seria a exportação da música angolana para fora do seu contexto próprio, o que desvirtuaria a sua essência: “kuduro é gueto, é angolano e não pode sair de Angola. O que vocês estão a fazer vai destruir essa magia” (Epalanga, 2017, p. 59). O sujeito ao deslocar-se fragmenta-se, mas não se esvanece, transforma-se e adapta-se ao novo meio. O próprio Kalaf diz isso à polícia “vim para reconstruir e redefinir a identidade cultural europeia” (Epalanga, 2017, p. 83). A deslocação e fragmentação do sujeito permite-lhe reinventar-se de uma forma mais adequada ao seu novo espaço e tempo e foi precisamente isso que aconteceu.

Pode ter sido arrogante e exagerado da parte de Kalaf uma declaração dessa envergadura, mas, na verdade, o que sucedeu com o kuduro não foi completamente desfasado do que a personagem profetizava. O kuduro não foi o primeiro ritmo angolano a ser ouvido em terras lusas, antes dele já se ouviam outros tipos de música, mas foi aquele que se tornou mais urbano e melhor se fundiu no ambiente e no tempo em que se desenvolveu, ou seja, incluindo um toque electrónico que a fizesse também poder filiar-se numa categoria mais urbana da world music, mais moderna e mais dançável: “a arte sempre nos retira de um tempo e de um espaço específico, nos colocando num lugar à parte, lugar que não é lugar nenhum” (Motta, 2013, p. 8) “A arte de algum modo sempre implica uma utopia. O que move a arte é o princípio da utopia. A arte é um outro lugar.” (Coelho, 1987, p. 7). Num momento em que as comunidades (luso)-africanas em Portugal, sobretudo de angolanos e cabo verdianos, marcavam presença sobretudo nos arredores da área metropolitana de Lisboa, a sua música também começou a ouvir-se nesse espaço e paulatinamente a convergir para o centro. Todavia, a música africana conhecida, reconhecida e até difundida pelos meios de comunicação tradicionais era também ela bastante tradicional e até datada. Nomes como

Duo Ouro Negro, Dani Silva ou Bonga não eram estranhos para o público português, mas não seriam uma música particularmente comercial, antes pelo contrário, era um género musical de nicho, que se ouvia em círculos muito restritos e de certo modo com alguns vestígios coloniais. “O lugar nenhum (utopia) é um lugar real e concreto, embora efêmero, criado pelo artista e pelo espectador/participante” (Motta, 2013, p. 10). Com o crescimento da cidade em termos demográficos e espaciais, a contratação de jovens de origem africana (da periferia) para trabalhar em espaços comerciais no centro e o desenvolvimento de tendências globais de géneros musicais como o rap e o hip hop, tudo isto fez com que a população de origem africana se tornasse mais visível e os seus gostos musicais comesçassem a aparecer no contexto português mainstream.

Nos anos 90, Portugal goza da sua nova identidade e posição europeia, enquanto membro da então Comunidade Económica Europeia (CEE) e esta imagem de um Portugal moderno é transmitida internacionalmente através de grandes eventos como a Lisboa Capital Europeia da Cultura em 1994, a Exposição Mundial de 1998 (...) É precisamente na década de 90 que novos ritmos surgem no panorama musical português. A cultura do hip-hop e do rap ganha visibilidade e dá visibilidade aos bairros da periferia de Lisboa (Fernandes, 2023b, n.p).

O conceito “urbano” vs “suburbano” revela diferentes níveis de fronteiras: as da geografia da cidade, a questão demográfica e social, o lugar de origem e também os gostos musicais. Neste contexto (anos 90), quando também Portugal está a tentar encontrar e definir a sua (nova) identidade agora numa perspectiva europeia depois de décadas (séculos?) de uma sombra imperial, que a herança do passado colonial surge pela mão daqueles que anteriormente tinham sido colonizados. Era como se o colonialismo contra-atacasse agora a metrópole, como se África contra-atacasse a Europa com ferramentas culturais: a música. É interessante e até irónico analisar

essa forma de contracolônização em território europeu. Os agentes que neste momento produziam cultura musical possivelmente não vivenciaram o período colonial, no entanto, é possível que tivessem processado essas memórias em segunda mão, pelos seus pais e avós. Por outro lado, viam as suas vidas limitadas por uma herança colonial que não lhes pertencia. Ao não ter sido colonizado, eles não tinham como ou por que se descolonizar, mas poderiam aproveitar o seu legado para lutar contra a mentalidade colonial que persistiu mesmo depois do colonialismo ter terminado, daí a proposta contracolônial se enquadrar nesta perspectiva. As fronteiras das mentalidades são invisíveis e por isso mais difíceis de apagar, evitar, contornar. O recurso à música para dar voz e visibilidade a uma comunidade invisível na sociedade portuguesa foi uma aposta ganha. Quando Dino d’Santiago canta em “Nova Lisboa” (2018) “Vem, sente, sente, sente esta nova Lisboa” uma cidade que tarraxa e onde também se fala crioulo, evoca esse passado que agora faz parte do presente e da identidade portuguesa. Quando os portugueses Dead Combo compõem o álbum *Lisboa Mulata* (2011) é evidente que a deslocação e a fragmentação do sujeito é vantajosa para todos, que só temos a ganhar com a integração destes elementos na nossa própria identidade.

Lisboa seria o espaço por excelência para que esta conjunção de ritmos se procedesse. Sofia descreve todas essas realidades na sua parte do livro. Desde os encontros em matinées dançantes de pessoas de origem africana que queriam recuperar os momentos a que estavam habituados em África, à própria vida da música na realidade lisboeta. A música que ganha o seu espaço e se desenvolve por seu próprio mérito, não só dentro das fronteiras portuguesas, como também pela Europa fora. Nesta altura, falava-se de um boom da quizomba pela Europa não só como música para ser ouvida, mas sobretudo como música para ser dançada. Sofia era professora de dança e relata o sucesso que a quizomba fazia das pistas de dança lusas às da Europa de Leste. Curioso é também esbaterem-se as fronteiras entre quizomba e o

quase sagrado fado português. Sofia enuncia uma teoria de que o fado seria oriundo do lundum brasileiro, que, por sua vez, remontaria a um género musical africano que também seria dançado a pares com a aproximação de umbigos “quase como uma quizomba arcaica” (Epalanga, 2017, p. 212). O derrubar de fronteiras entre tipos musicais tão distintos evidencia que a hierarquia entre estilos de música não faz qualquer sentido. Lisboa seria o local mais apropriado para que se procedesse a toda essa mistura de géneros musicais: “Não existe nada mais lisboeta do que o kuduro e, no entanto, a cidade levou décadas a reconhecê-lo” (Epalanga, 2017, p. 38). A resistência da cidade fez-se sentir, mas nem assim deixou de servir de plataforma de divulgação para muitos ritmos e músicos de origem africana na Europa.

Na Noruega, os preconceitos relativos ao kuduro, que é apresentado como “techno angolano”, revelam uma mundividência limitada do que África é na actualidade, pela voz de Mari: “Não achas estranho Angola produzir techno? Sempre pensei que a música africana era feita com instrumentos, guitarras, congas e maracas, o oposto da música feita com computadores”. Esta personagem encarna a imagem folclórica, exótica e bastante limitada do que a música africana por arrastamento África poderia ser, não contemplando qualquer outra possibilidade. Ao longo do capítulo, ela mostra-se sempre irredutível face às suas certezas, contrastando com as dúvidas do polícia bom. A sua postura de uma fronteira fechada que se recusa a abrir é apresentada pelo facto estranho de não gostar de música: “Não oiço música, para mim é suficiente o que toca na rádio” (Epalanga, 2017, p. 283). É a única personagem em todo o livro que não mostra qualquer afinidade com música e isso é reflectido na sua falta de empatia. Mas até ela, distante e inflexível, tem a sua própria relação com a música. O seu nome tinha-lhe sido atribuído por causa de uma canção de Jimi Hendrix e que este tinha sido detido pelo seu pai, também polícia.

Por outro lado, todos os relatos do polícia norueguês bom surgem pontuados por lembranças de letras, músicas, álbuns sobretudo de hip hop e rap. Numa das viagens que relata, a banda sonora é o álbum *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm* do grupo de hip hop A Tribe Called Quest. Esta banda e este álbum poderiam resumir a atitude de Kalaf ao longo da obra: o seu movimento instintivo levou-o pelos caminhos da música na demanda de algo que para si era importante: a divulgação da sua música, a actualização da imagem que se tem de África, a tecelagem da identidade deste novo sujeito. Ao longo desta última parte, a cabeça do polícia é povoada por muitas reflexões que o levam a pensar nas escolhas da sua vida a título pessoal e profissional, o quotidiano da sua vida laboral e os dramas dos imigrantes com que se cruzava e tudo isto recheado com muitas canções, muitos álbuns, muitos grupos e muita música. Por isso, não é surpreendente que no final, quando ele já despido da sua farda e vestido à civil, vai directamente para o festival, onde Kalaf iria e foi actuar. Ele dança e salta no concerto de Kalaf, no dito festival na Noruega, a sonhar com um reencontro com Ava em Beirute num qualquer concerto de música. Assim, o espaço do festival assume o lugar utópico onde tudo era possível.

É com este praticamente final feliz e de certo modo utópico que se rematam as várias linhas soltas de todo este romance musical. A questão das diferentes fronteiras surgem resolvidas quando a identidade de Kalaf deixa de ser questionada e lhe é permitido seguir para o festival, onde iria actuar com o seu “techno angolano” ou kuduro progressivo. As fronteiras musicais, linguísticas e geográficas desmoronam, criando um espaço relativamente harmónico. Até a questão da hierarquia e de poder é resolvida e até invertida, quando no final é Kalaf – que passou praticamente todo o romance detido - que surge em palco, largando palavras de ordem, enquanto o polícia norueguês é um entre tantos outros noruegueses que engrossam o público e formam uma massa anónima que vibra, dança e sente a música no

festival. A inversão de papéis no final é bastante sintomática da fragilidade das fronteiras, da deslocação das identidades e da fragmentação das mesmas. Os papéis na sociedade, as relações de poder e a própria identidade estão sujeitas a tantas variáveis que não podem ser tomadas como estanques, especialmente num mundo globalizado, onde as fronteiras se mostram bastante ténues. A música consiste na linha que coseu toda a trama da obra e que consegue contrariar os preconceitos enraizados e descoser, de forma orgânica, algumas fronteiras existentes.

## Referências

ALBUQUERQUE, José Lindomar. Fronteiras múltiplas e paradoxais. *Textos & Debates*. Boa Vista, v. 22, p. 71-87. 2012. Disponível em: <http://revista.ufrr.br/index.php/textosedebates/article/view/1605/1135>. Acesso em: 27 mar. 2024.

AUGUSTONI, Prisca; VIANA, Anderson Luiz. A identidade do sujeito na fronteira do pós-colonialismo em Angola. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 14, n. 2, p.189-205, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/04/16-A-identidade-do-sujeito-na-fronteira-do-pós-colonialismo-em-Angola.pdf>. Acesso em: 27 mar. 2024.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Contra-colonizar é contrariar e não sentir a dor que esperam que eu sinta. *Jornal Público*, 28.10.2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/10/28/culturaipsilon/noticia/antonio-bispo-santos-contracolonizar-contrariar-nao-sentir-dor-esperam-sinta-1936929>. Acesso em: 10 jul. 2024.

COELHO, Teixeira. Arte e utopia. *Arte de nenhuma parte*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

DOMINGUES, A. (Sub)úrbios e (sub)urbanos – o mal estar da

periferia ou a mistificação dos conceitos?. *Revista da Faculdade de Letras – Geografia*, Porto, I série, v. X/XI, p. 5-18, 1994/1995.

EPALANGA, Kalaf. *Também os Brancos Sabem Dançar – um romance musical*. Lisboa: Caminho, 2017.

FERNANDES, Cláudia. Desembrulhando letras. In: CONTÉ, D.; RIBEIRO, O. (org.). *Desembrulhando ficções*. Porto Alegre: Cirkula, 2023b.

FERNANDES, Cláudia. Música em trânsito entre as margens e o centro e pluralidade de culturas. *Todas as Letras – Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 1-13, maio/ago. 2023. DOI 10.5935/1980-6914/eLETDO 16172.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. (Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro – 11ª ed.). Rio de Janeiro: DP&A Editora. 2006.

MOTTA, Gilson Moraes. Arte e utopia – Art and Utopia. In: *O Percevejo Online*, vol. 4, nº2, 2013- Disponível em: <https://seer.unirio.br/opercevejoonline/article/view/2974>. Acesso em: 11 jul. 2024.

SZACHI, Jerzy. *As Utopias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

Submissão: 31/03/2024  
Aceite: 26/08/2024

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2024.e99305>

*Esta obra foi licenciada com uma Licença Creative Commons  
Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional.*