

10. Deutscher Lusitanistentag  
X Congresso Alemão de Lusitanistas

M i g r a t i o n u n d E x i l  
M i g r a ç ã o e e x í l i o

Sektion 9 || Seção 9:

Populäre Musikkulturen und Migration in der Lusophonie – interdisziplinäre Perspektiven||  
Música e migração na lusofonia - Culturas musicais populares e migração na lusofonia -  
Perspetivas interdisciplinares (C. Märzhäuser, München/A. Gugenberger, Hildesheim)

---

Abstracts/Resumos

**Stefanie Alisch (Universität Bayreuth)**

**Apaga Fogo - Double entendre and bi-lingual wordplay in Angolan kuduro music**

Kuduro is electronic music from Angola. Its hard computer produced beats and lyrics delivered on the verge of shouting are closely intertwined with expressive dance moves with speaking names (Alisch, Siegert 2012). Since around the year 2000 kuduro has become the main youth culture in Angola and the Angolan diaspora. The genre's name means „hard buttocks“ (cú duro) in Portuguese. Around 1996 Michael Jackson-impersonator Tony Amado promoted his new dance move and song Amba cú-duro („Dance the stiff bottom“) in discoteques, on TV and radio in the Angolan capital Luanda. The name stuck to the emerging musical genre, albeit orthographically tamed in order to achieve radio airplay (Kindanje 2011). The expression „Aqui sempre ku-duro“ had circulated in Luanda since the late 1970ies to say that one is taking life's hardships in strife (Moorman 2012). „Ku-“ in quimbundo denotes a place or a condition, so kuduro has a second translation as „under hard circumstances“ (Moorman 2008). Thus, kuduro is a term where etymologies converge (Castro, 2001). The two meanings are interrelated in so far as Luanda, kuduro's place of origin and its center, is an eight million mega-city with sprawling musseques, informal neighbourhoods where basic sanitary conditions, health and educational facilities are often lacking. Powercuts and traffic jams are frequent in leafy and simple areas alike.

In 2012 female kuduro star Noite Dia („Night Day“) lands hit with her song "Olha fogareiro - Apaga Fogo" ("Look at the BBQ grill - Put the fire out"), sung in duet with male star kudurista Puto Lilas. The accompanying dance move „Apaga fogo“ consists of one foot tapping rapidly as if putting a fire out on the floor and a hand waving between the legs as if cooling the crotch. The move is highly popular in Angola and the Angolan diaspora. It is danced by children and adults, men and women alike. At the same time, song and dance move are frequently criticized for being too sensual. In his novel „Creole“ (Agualusa 2002) Angolan writer Agualusa utilizes „to put the fire out“ as a metaphor for satisfying female desire. In the novel, the metaphor is uttered between women in Luanda's quimbundo language. The song's lyrics link the request to "put the fire out" to the BBQ grill, a ubiquitous device in musseques, while the dance move suggests a reading of "putting the fire out" as a metaphor for satisfying female desire.

Converging etymologies (Castro, 2001) and duplo sentido (Pinto 1991) - double entendres that use innocent expressions to convey a sensual or otherwise censured subtext- have been described in afro-brazilian language and music as ludic strategies to

create ambiguities (Cecchetto), spaces of floating meanings that can be interpreted by the listener beyond what conventions allow the singers to pronounce.

Kuduro lyrics, rather than being sung in melodies, are rhythmical elements delivered in a hard flow and embedded into a fabric of rhythm (Danielsen) that is established by layers of electronically produced beats. As opposed to the internalized voice of poetry, "the voice of lyrics is by definition external" (Eckstein 2010). Kuduro lyrics contain dance instructions. These point indexically from the verbal level of performance to the bodily performative stream of communication.

In this paper I explore explicit and implicit lyrical content, antiphony and cyclic structure, the „logical contradictions and revealing paradoxons" (Cecchetto, 9) deployed in the lyrics of "Apaga Fogo" and discuss how words are at play in conjunction with bodily-performative practices.

### **Ebba Durstewitz (Hamburg)**

#### **Nicht Fisch noch Fleisch: Songtexte Chico Buarques im Grenzbereich zwischen Metatext und Metamusik**

Seit der Jahrtausendwende ist die Erforschung metareferentieller Phänomene in Literatur, Film, Malerei und Musik auch aus intermedialer Perspektive verstärkt in den Fokus getreten. Dabei hat sich in der Vergangenheit insbesondere der Anglist und Mitbegründer der International Association for Word and Music Studies, Werner Wolf, um Systematisierung und Terminologisierung von Meta-Phänomenen über das literarische Medium hinaus bemüht und die Aufmerksamkeit in den letzten Jahren zunehmend in Richtung der als eher begrenzt geltenden Möglichkeiten der Metaisierung in der Instrumentalmusik gelenkt. Hier interessiert in erster Linie die Frage, inwieweit Musik überhaupt in der Lage ist, Aussagen über sich selbst zu machen. Vokalmusik gilt im Gegensatz dazu aufgrund ihrer sprachlich-textuellen Komponente und der grundsätzlichen Plurimedialität, wie sie beispielsweise im Musiktheater vorherrscht, als unbegrenzt ‚metafähig‘ (Wolf 2007: 53). Was wiederum metatextuelle popularmusikalische Songtexte betrifft, so werden diese für gewöhnlich losgelöst von ihrer musikalischen Umsetzung als metalyrische Texte besprochen (siehe z. B. Durstewitz 2011: 135-210).

Allerdings zeigt sich bei genauerem Hinsehen, dass es bei der Analyse metareferentieller Songtexte oftmals nicht gelingt, den musikalischen Hintergrund tatsächlich auszublenden. Werden beispielsweise, wie dies häufig in den Liedern des brasilianischen Songschreibers und Autors Chico Buarque der Fall ist, textintern Aussagen über den weiteren musikalischen Kontext – etwa die Bezugnahme auf andere Musiker oder Songschreiber oder eine textliche Auseinandersetzung mit dem musikindustriellen Umfeld – gemacht, so werden solche Texte vorschnell als metalyrisch klassifiziert, ungeachtet der Tatsache, dass sich der betroffene Text als lyrischer Text, als autonom geltendes und zu behandelndes sprachliches Kunstwerk, keineswegs selbst thematisiert, sondern aus einer auf Metalyrik fokussierten Perspektive ausschließlich heteroreferentielle Aussagen trifft. Vor dem Hintergrund, dass sich der unbestritten vorhandene metareferentielle Charakter solcher Texte über die bloße Textkenntnis

entfalten kann (Freilich in dem Bewusstsein, es mit einem Songtext zu tun zu haben.), scheint es allerdings ebenfalls fragwürdig, Songtexte dieser Art als metamusikalisch zu bezeichnen (Zumindest nicht im Sinne eines selbstreflexiven Bedeuten, das über ein selbstreferentielles Verweisen hinausginge.).

Hier zeigt sich, dass metareferentielle Songtexte der oben beschriebenen Couleur mit der zurzeit herrschenden Systematik und Terminologie zu Metaphänomenen nicht wirklich zu greifen sind. Sie sind weder als metalyrisch noch als streng genommen metamusikalisch einzuordnen, sondern liegen mit ihrem spezifischen Status als Songtext, der sich als popularmusikalische vokale Veröffentlichung selbst im Blick hat, irgendwo zwischen den beiden Systemen ‚Text‘ und ‚Musik‘. Ihnen ist deutlich ein metaisierendes Moment inhärent, nur fallen sie im Hinblick auf die systematische und terminologische Festlegung dieses Moments gewissermaßen durch ein Raster, was wiederum zu falschen Zuschreibungen verleiten kann.

Mein Beitrag möchte aufzeigen, dass hier innerhalb der Metaisierungsforschung Handlungsbedarf besteht. Welchen Status hat die vokale popularmusikalische Veröffentlichung im Hinblick auf Metaphänomene, die offensichtlich – so paradox es klingt – über ihre bloße textliche und musikalische Seite hinausweisen, und als was ist sie innerhalb der Metaisierungsforschung zu behandeln? Welche Rolle spielt in diesem Zusammenhang die Bestimmung des spezifischen Wirkungsbereichs? Kann es so etwas wie werkexterne Metareferenz überhaupt geben? Dies sind unter anderem die Fragen, die am Beispiel von Songtexten Chico Buarques diskutiert werden sollen.

### **Paulo Estudante & Ana R. Luís (Universidade de Coimbra)**

#### **Língua de Preto em Música: Um património linguístico-musical praticamente desconhecido**

O vilancico é seguramente um dos géneros poético-musicais mais populares da esfera lusitana dos séculos XVI a XVIII (KNIGHTON & TORRENTE 2007). De origem secular, o vilancico vai constituir-se, ao longo destes séculos, como uma ponte verdadeiramente excepcional entre os mundos secular e sacro. De facto, desde muito cedo assistimos à presença crescente e cada vez mais regular de peças vernaculares na liturgia das principais festas do calendário religioso católico ibérico. O ponto alto é, sem dúvida, o das celebrações da Natividade onde, durante as Matinas, a liturgia, rezada ou cantada em latim, é entrecortada por vários vilancicos em português, castelhano ou outras “linguagens”.

Entre estes vilancicos religiosos, um dos subgéneros mais populares terá sido o Vilancico de Negro ou Guineo (SWIADON 2000). Com uma estrutura poética e musical semelhante aos restantes vilancicos, caracteriza-se por recorrer à Língua de Preto (KIHM & ROUGÉ). Ora, a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, no seio da seu riquíssimo fundo musical, guarda, entre os seus manuscritos musicais do século XVII, cerca de duas dezenas de Vilancicos de Negro. Esta parece ser, até ao momento, uma das principais colecções de fontes musicais em Língua de Preto identificadas até hoje.

Relativamente bem documentada para o século XVI, a Língua de Preto conhece aqui um fundo único que porventura nos trará alguma luz sobre a evolução desta linguagem entre os períodos renascentista e barroco. É igualmente um importante contributo para que possamos perceber até que ponto a Língua de Preto é um reflexo da fala da comunidade negra em Portugal ou, pelo contrário, deverá ser vista sobretudo como uma estilização literária de alguns estereótipos.

Assim, a presente comunicação inscreve-se num projecto multidisciplinar da Universidade de Coimbra, cruzando a Linguística e a Musicologia, em torno desses manuscritos musicais em Língua de Preto. Procurando responder aos múltiplos desafios colocados pelas obras (musical, histórico, literário e linguístico), os primeiros resultados agora apresentados, ainda que parcelares, parecem apontar-nos para uma estrutura musical relativamente simples cuja ênfase é colocada na interpretação, porventura dramatização, do texto em Língua de Preto. O elemento cómico, do estereótipo exagerado do personagem negro é absolutamente central.

### **Alexandre Martins (Köln)**

#### **Ter um pé na galera e o outro no fundo do mar – os topos marítimo-náutico na poesia cantada da Música Popular Portuguesa**

Entre a realidade talassocrática e o aclamado Império, o topos marítimo e náutico sempre consta como peça chave nos discursos de identidade portugueses. Já a cultura pop, com o seu universo musical e poético de entretanto meio século, inspira-se tanto em temáticas e estilos canónicos, como pretende ser porta-voz da nova geração.

Identificam-se e questionam-se assim esses discursos mais enraizados, mitificados, presentes em letras de canções, estando entre eles o topos em questão, com a sua dualidade. Por um lado, a *possessio maris*, que define o mar como espaço, que adquire o significado de um „solo“ territorial, ou como esfera „infinita“, que „unisse, já não separasse“ (Fernando Pessoa: *Mensagem*, 1934). Por outro, a locomoção náutica, a técnica pioneira, portanto o *homo technicus* que ultrapassa os limites da condição humana.

A perspetiva interdisciplinar não consiste em integrar filologia e musicologia. Antes pretende-se fazer a análise semântica e estilística dos textos líricos, acrescentando-a com um enquadramento da execução musical (instrumentação, arranjo, etc.), que servirá para apoiar o primeiro passo analítico.

### **Simone Luci Pereira (São Paulo)**

#### **Chega de saudade ou uma canção que não morre no ar: considerações em torno da Bossa Nova migrante**

A Bossa Nova adquiriu na memória histórica e social brasileira um status relevante, de marco divisor de águas da música popular no Brasil, algo que teria ?rompido? com a tradição do samba e trazido inovações harmónicas e modernas do jazz norte-americano. Criou-se portanto, uma certo mito em torno deste gênero musical e a época de seu

surgimento, os anos 1950/60 no Brasil, como anos dourados. Esta idéia acabou por ser espalhada internacionalmente, tornando a Bossa Nova e o Rio de Janeiro (seu local de origem) cartões-postais e sonoros de uma certa brasilidade. Entretanto, um estrangeiro que chegue ao Rio de Janeiro, terá dificuldades em encontrar lugares para escutar e ver apresentações de Bossa Nova, sendo que no Japão ou em várias cidades da Europa, esta presença estará mais nítida. Assim, esta comunicação busca refletir sobre estes deslocamentos musicais, o nomadismo e movência presente nas poesias orais e nas canções midiáticas (Paul Zumthor), percebendo a dinâmica presente naquilo que Arjun Appadurai chama de mediascapes e etnoscapes, ou seja, as migrações e as mídias eletrônicas ajudando a conformar um mundo em que a interculturalidade parece ser a característica mais marcante. Busca-se compreender a Bossa Nova em suas apropriações feitas por grupos imigrantes em diferentes localidades e tempos, abrindo possibilidades da escuta das alteridades, das diferenças.

**Elisa Tavares (Freiburg)**

### **O Batuku crioulo: tradição oral rumo à modernidade?**

Batuku (em Português batuque) designa uma expressão cultural cantada e dançada das ilhas de Cabo Verde. Possivelmente trazida por escravos do continente africano que haveriam de formar, em comunhão com os colonos portugueses e mercadores europeus, a nação crioula, a prática do Batuku merece uma primeira menção num documento da administração portuguesa de finais do séc. XVIII. Volvidos menos de cem anos o colonizador viria proibir esta manifestação cultural de sobeja importância para a identidade coletiva dos africanos do arquipélago, já que aos olhos do reino o Batuku representava um primitivismo em tudo contrário aos valores morais da civilização lusa. Acredita-se que o Batuku tenha estado presente em várias das ilhas habitadas do arquipélago. Hoje, no entanto, é possível testemunhá-lo quase exclusivamente na ilha de Santiago, centro económico e político do país.

Batuku é música e dança, mas em primeiro plano está a mensagem contida nos „textos“, daí a sua comum classificação como literatura oral. No entanto, tendo acompanhado a sociedade cabo-verdiana no caminho para a independência, tal como esta se desenvolveu a partir de 1975, também o Batuku sofreu grandes alterações, que dizem respeito tanto à performance e ao contexto em que esta tem lugar, bem como aos intérpretes, à mensagem e às funções desempenhadas. Também a nível linguístico se podem verificar mudanças significativas. Face a tais profundas transformações, a sua classificação terá obrigatoriamente de ser revista.

Se no passado o Batuku fazia sobretudo parte do quotidiano rural, atualmente é apresentado em palcos oficiais como show. Nas últimas décadas o Batuku tornou-se também parte integrante dos programas de animação noturna dos hotéis de categoria superior nas ilhas de Santiago, Sal e Boavista. A sua prática tem vindo a ser fomentada através da realização de concursos, festivais e outros eventos de carácter público, que têm lugar em Cabo Verde mas também, em número cada vez mais elevado, em outros países dos continentes europeu e americano.

Importa fazer uma distinção entre aquilo que designamos por Batuku tradicional e a sua versão mais moderna: enquanto o Batuku tradicional se caracteriza por uma constância quanto à sua forma interna, o Batuku moderno abre-se a outras influências musicais.

Nesta variante apenas é mantido o “manto” do Batuku através do ritmo utilizado, pelo que os ouvintes não a identificam como sendo algo tradicional, inequivocamente cabo-verdiano, mas sim aquilo a que comumente se dá o nome de Worldmusic ou música do mundo.

No seguimento da globalização e atendendo ao carácter transcultural da própria sociedade cabo-verdiana, marcada desde sempre pela emigração e por um forte laço com a sua diáspora, é legítimo afirmar que o Batuku atual constitui um género híbrido? Estamos perante uma manifestação cultural anacrónica? Em que medida se pode falar em modernidade? Quais as formas, os conteúdos, os intérpretes e as funções do Batuku praticado nos dias de hoje tanto em Cabo Verde como fora do país?