Educação Sociedade Culturas

n.º 74, 2026, 1-19
https://doi.org/10.24840/esc.vi74.1978

Terra Terra: Criatividades musicais, aprendizagens informais e identificações coletivas entre Portugal e Cabo Verde

Terra Terra: Musical creativities, informal learning, and collective identifications between Portugal and Cape Verde

Terra Terra: Créativités musicales, apprentissages informels et identifications collectives entre le Portugal et le Cap-Vert

João Mineiro*

CRIA ISCTE / IN2PAST, Lisboa, Portugal.

Resumo

Este artigo analisa a forma como a criatividade artística é mobilizada em processos de aprendizagem e identificação coletiva em espaços transatlânticos, particularmente entre Cabo Verde e Portugal. Assente numa etnografia multisituada do som em movimento, acompanha processos de criação, performance e circulação de quatro obras musicais: *Terra Terra,* de Berlok; *Cimbron Celeste*, de Acácia Maior; *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu*, de Scúru Fitchádu; e *Racodja*, de Fidju Kitxora. Argumenta-se que estas obras configuram gestos sincréticos que, ao promoverem formas particulares de justaposição estética, reconstroem pertenças coletivas, articulando genealogias migratórias com processos de afirmação cultural e política. Salienta-se, ainda, que estas performances funcionam como pedagogias críticas e contra-arquivos: ativam memórias silenciadas das lutas de libertação africanas, confrontam a afasia colonial estruturante do imaginário nacional português e desafiam as formas contemporâneas de violência racializada. Revela-se, por fim, que a centralidade conferida à noção de "coletivo" – enquanto plataforma aberta de colaboração intergeracional e interdiaspórica – institui formas renovadas de identificação e agência, onde som, sociabilidade e política se coproduzem. Conclui-se que estas experiências estéticas, ao mobilizarem o passado na busca de novos imaginários, constituem um processo de renovação das coordenadas culturais, afetivas, éticas e políticas do Atlântico Negro.

Palavras-chave: música, aprendizagens informais, identificações coletivas, Cabo Verde, Atlântico Negro

Abstract

This article analyses how artistic creativity is mobilised in processes of learning and collective identification across transatlantic spaces, particularly between Cape Verde and Portugal. Based on a multi-sited ethnography of sound in movement, it follows processes of creation, performance, and circulation of four musical works: *Terra Terra*, by Berlok; *Cimbron Celeste*, by Acácia Maior; *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu*, by Scúru Fitchádu; and *Racodja*, by Fidju Kitxora. It argues that these works configure syncretic gestures that, by promoting particular forms of aesthetic juxtaposition, reconstruct collective belongings by articulating migratory genealogies with processes of cultural and

* ***Correspondência:*** *Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Iscte Conhecimento e Inovação, Edifício 4, Sala B1.130, Avenida das Forças Armadas, 40, 1649-026, Lisboa, Portugal.*
E-mail: joao.mineiro@iscte-iul.pt

Este trabalho encontra-se publicado com a
Licença Internacional Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0.

political affirmation. It is further emphasised that these performances function as critical pedagogies and counter-archives: they activate silenced memories of African liberation struggles, confront the colonial aphasia structuring the Portuguese national imaginary, and challenge contemporary forms of racialised violence. Finally, it is shown that the centrality attributed to the notion of the "collective" – as an open platform for intergenerational and inter-diasporic collaboration – institutes renewed forms of identification and agency, where sound, sociability, and politics are co-produced. The article concludes that these aesthetic experiences, by mobilising the past in the pursuit of new imaginaries, constitute an ongoing process of renewing the cultural, affective, ethical, and political coordinates of the Black Atlantic.
Keywords: music, informal learning, collective identifications, Cape Verde, Black Atlantic

Résumé
Cet article analyse la manière dont la créativité artistique est mobilisée dans des processus d'apprentissage et d'identification collective à travers des espaces transatlantiques, en particulier entre le Cap-Vert et le Portugal. Fondé sur une ethnographie multi-située du "son en mouvement", il suit les processus de création, de performance et de circulation de quatre œuvres musicales : *Terra Terra*, de Berlok; *Cimbron Celeste*, d'Acácia Maior ; *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu*, de Scúru Fitchádu; et *Racodja*, de Fidju Kitxora. L'article soutient que ces œuvres configurent des gestes syncrétiques qui, en promouvant des formes particulières de juxtaposition esthétique, reconstruisent des appartenances collectives en articulant trajectoires migratoires et processus d'affirmation culturelle et politique. Il souligne en outre que ces performances fonctionnent comme des pédagogies critiques et des contre-archives: elles activent des mémoires tues des luttes de libération africaines, confrontent l'aphasie coloniale qui structure l'imaginaire national portugais et remettent en cause les formes contemporaines de violence racialisée. Enfin, il apparaît que la centralité accordée à la notion de "collectif" – en tant que plateforme ouverte de collaboration intergénérationnelle et inter-diasporique – institue des formes renouvelées d'identification et d'agency, où le son, la sociabilité et la politique se coproduisent. Il en résulte que ces expériences esthétiques, en mobilisant le passé à la recherche de nouveaux imaginaires, contribuent à la refondation des coordonnées culturelles, affectives, éthiques et politiques de l'Atlantique noir.
Mots-clés: musique, apprentissages informels, identifications collectives, Cap-Vert, Atlantique noir

Introdução: As muitas terras de um mesmo jardim

Vinte e três de junho de 2023, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Chegámos à entrada do edifício principal quando faltavam ainda algumas horas para o arranque do Jardim de Verão, um festival que, ao longo de três fins de semana, ocupava os jardins da fundação com uma programação cultural que procurava abrir "as suas portas para acolher a música que nasce nas periferias da Grande Lisboa", trazendo consigo "sons, histórias e memórias de artistas das mais diversas origens, proveniências e ascendências". Nessa tarde tínhamos encontro marcado com Berlok, DJ e produtor cabo-verdiano residente em Portugal, um dos responsáveis pelas performances musicais no Sítio da Oliveira, o anfiteatro natural que ligava o Anfiteatro ao Ar Livre ao Jardim das Ondas, os dois espaços centrais do festival.

A programação musical, com curadoria de Dino D'Santiago, destacava-se pela diversidade e antecipava a presença de públicos que habitualmente não frequentavam aquele espaço. Contudo, enquanto aguardávamos por Berlok, o ambiente era outro: à entrada do edifício central chegavam automóveis de gama alta, dos quais saíam pessoas em indumentária formal, aparentemente a caminho de outro evento na instituição. O fluxo de entradas e saídas mantinha-se constante, interrompido apenas por um som grave e pulsante que atravessava o jardim. As pessoas olharam, curiosas, até surgir Berlok com uma coluna Bluetooth pendurada ao pescoço, a reproduzir *Terra Terra* (2023), o seu álbum de estreia, em torno do qual tínhamos marcado uma entrevista.

Antes dessa conversa percorremos o espaço e visitámos o Sítio da Oliveira, onde horas mais tarde

partilharia a sua música. Desde o primeiro dia, aquele anfiteatro natural transformou-se num lugar de muitas terras, reunindo pessoas de diferentes idades, origens e pertenças. O posicionamento daquele espaço fazia a ponte entre linguagens artísticas inspiradas em raízes tradicionais – apresentadas sobretudo no Anfiteatro ao Ar Livre – e as batidas eletrónicas que encerravam os dias no Jardim das Ondas. Nesse mesmo dia, o Anfiteatro acolheu o Raiz di Polon, grupo de dança contemporânea cabo-verdiana fundado em 1991, conduzindo o público por diferentes géneros da música cabo-verdiana; enquanto no Jardim das Ondas a noite terminaria com Nigga Fox, produtor luso-angolano e figura central da cena eletrónica afrodiaspórica, cujo som sincrético canaliza ritmos e texturas da periferia lisboeta, de Luanda e de outras paisagens musicais africanas e afro-europeias.

De um lado do jardim evocavam-se as ideias de raiz, tradição e memória; do outro, o ritmo eletrónico, a hibridez e a batida diaspórica. De um lado, a terra: um auditório sentado, em escuta. Do outro, o corpo: um público em movimento, em dança coletiva. No meio, num espaço-entre diferentes lugares, tempos e imaginários, posicionava-se Berlok, desafiando a dicotomia entre "raízes" e "contemporaneidade". Foi nesse lugar de escuta e de dança que muita gente conheceu *Terra Terra* (2023), um álbum marcado por uma criatividade artística renovada que tanto emergia de processos de aprendizagem musical informal como reconfigurava formas de identificação coletiva entre Portugal e Cabo Verde, entre África e a Europa.

Nos últimos anos, vários artistas de origem ou ascendência cabo-verdiana têm desenvolvido, entre Cabo Verde e Portugal, práticas musicais que tanto exprimem aprendizagens coletivas e informais como se inscrevem nas raízes culturais e políticas da música cabo-verdiana, reinterpretadas a partir de trajetórias pessoais em contextos afrodiaspóricos. Estas práticas têm dado origem a novas linguagens sonoras, num gesto de cruzamento entre herança e experimentação, memória e reinvenção. Mais do que simples fusões estéticas, constituem formas de identificação coletiva construídas a partir de processos de subjetivação cultural com implicações sociais e políticas.

Este artigo analisa estas práticas musicais num quadro de referência transnacional, onde a circulação cultural entre diferentes lugares, temporalidades e geografias afetivas estrutura os processos criativos e as suas formas expressivas. As obras aqui analisadas evidenciam dinâmicas contínuas de recriação entre Portugal e Cabo Verde, entre territórios de origem e espaços de circulação, configurando formas culturais que emergem no movimento, na travessia e nas culturas expressivas da diáspora.

A noção de diáspora revela-se, neste contexto, particularmente produtiva. Apesar da complexidade inerente ao conceito, decorrente das múltiplas razões históricas e políticas das deslocações humanas (Cohen, 2023), interessa-nos sobretudo a forma como este permite pensar experiências de dispersão entre populações situadas em diferentes territórios, mas que mantêm vínculos culturais, históricos e emocionais com uma ideia de origem ou de "terra" (Clifford, 1997). No caso das diásporas negras e africanas, essas experiências foram historicamente constituídas por processos de deslocação, racialização e exclusão, mas também por práticas de resistência, criatividade e reinvenção cultural que encontraram na música um dos seus espaços privilegiados de expressão e circulação (Gilroy, 2022).

Para além de uma condição histórica, a diáspora configura-se, neste sentido, como um modo de

produção cultural e de imaginação política, no qual a música desempenha um papel central na articulação entre memória, pertença e reinvenção coletiva (Gilroy, 2022; Hall, 1994). Interessa-nos, assim, pensar estas práticas musicais enquanto formas de "estética diaspórica" (Hall, 2018), marcadas pela hibridez, pela recomposição e por uma condição de entre-lugar, onde identidades, linguagens e referências culturais permanecem em contínua transformação. Neste quadro, as práticas musicais aqui analisadas podem também ser entendidas como parte de comunidades transnacionais (Levitt, 2001), que mantêm vínculos concretos e/ou imaginados com territórios de origem, como tem sido amplamente assinalado no caso das migrações cabo-verdianas (Góis, 2008).

Partindo da criação, circulação e receção de obras de artistas e projetos como Berlok, Acácia Maior, Scúru Fitchádu e Fidju Kitxora, propõe-se uma análise etnográfica do som em movimento, procurando compreender de que forma estas práticas musicais articulam criatividade artística, aprendizagem informal e processos de identificação coletiva em contextos diaspóricos. A partir dessa aproximação etnográfica, procura-se responder a quatro questões centrais: (1) De que forma a criatividade musical, enraizada em trajetórias migrantes e processos de aprendizagem informal, atua como ferramenta de reconstrução de relações transatlânticas e afrodiaspóricas? (2) Através de que processos esses modos informais de aprendizagem e circulação colaborativa de saberes musicais, culturais e políticos constroem comunidade e sustentam processos de identificação cultural e política entre Cabo Verde e Portugal? (3) Em que medida estas estéticas híbridas e experimentais, ao transgredirem fronteiras espaço-temporais, ativam memórias silenciadas, confrontam continuidades coloniais e projetam formas de pedagogia crítica e resistência cultural? (4) De que modo essa transgressão, recompondo memórias fragmentadas num *espaço-entre* recolha e criação artística, contribui para reinscrever histórias marginalizadas e renovar imaginários culturais, éticos e políticos?

Música, aprendizagens e identificação coletiva: Uma etnografia do som em movimento

Este artigo assenta numa etnografia multisituada centrada em processos de criação, circulação e receção da música negra e afrodiaspórica contemporânea, desenvolvida entre abril de 2023 e dezembro de 2025. O trabalho de campo decorreu nos municípios de Lisboa, Amadora, Sintra, Almada, Barreiro, Cascais e Braga, bem como na cidade da Praia, em Cabo Verde. A investigação incidiu sobre as sonoridades, poéticas, imagens e performances destes repertórios, bem como sobre os percursos biográficos dos seus criadores, a sua articulação com os ecossistemas culturais e os impactos públicos, simbólicos e políticos das suas práticas. Para tal, mobilizaram-se diferentes estratégias metodológicas, incluindo observação participante, entrevistas, análise de conteúdo documental e digital e conversas etnográficas, entendidas enquanto prática situada de produção de conhecimento capaz de aceder a formas de sentido construídas na interação e frequentemente ausentes em formatos mais estruturados de entrevista (Toerien, 2014).

Seguindo Marcus (2021), esta abordagem inscreve-se no "imaginário multissituado" da etnografia, acompanhando pessoas, práticas e objetos culturais em circulação entre diferentes contextos. Mais do que partir de enquadramentos teóricos estabilizados, procurou-se seguir redes de relações, associação e mobilidade capazes de articular sons, imagens e narrativas em trânsito, num campo marcado pela deslocação, pela recomposição e pela hibridez das formas estéticas. Neste sentido, a investigação aproxima-se da perspetiva intersubjetiva do fazer etnográfico, entendendo-o como um processo relacional e prolongado de aprendizagem não *sobre*, mas *com* as pessoas (Ingold, 2018), assente na construção de proximidade, confiança e reconhecimento mútuo. Essa relação não apenas permite aceder ao campo, como também produz as próprias questões analíticas, num movimento que procura ultrapassar a objetivação dos sujeitos e as categorias prévias de análise.

Analisar estas práticas musicais implica ainda enfrentar aquilo que Paula Guerra (2013, p. 20) identifica como a natureza "fugidia" e "mutável" do objeto musical, neste caso assente em formas que circulam entre territórios, atravessam temporalidades e resistem à fixação estilística ou identitária. Tal exige uma abordagem multiescalar, multissensorial e interdisciplinar, que não se limita às dimensões discursivas, mas integra também o som enquanto dimensão central da experiência social (Maeder, 2014). Neste contexto, na senda de LaBelle (2020), entendemos aqui a *agencialidade sónica* como um instrumento de emancipação cultural e política, partindo da hipótese, também avançada por Raposo e Garrido Castellano (2024), de que, em Portugal, tal agencialidade está no centro das genealogias anticoloniais e antirracistas, que se expressa tanto na música rap como noutras sonoridades que o extravasam (Alves, 2022; Belanciano, 2020; Góis, 2008; Guerra, 2023; Raposo & Marcon, 2021; Varela, 2023). Interessa-nos, assim, compreender de que forma a criatividade musical atua como ferramenta de reconstrução de relações transatlânticas e afrodiaspóricas, e como as aprendizagens informais e os processos de experimentação criativa que as sustentam operam como estratégias de afirmação cultural e subjetivação política, capazes de redefinir identificações coletivas.

A investigação foi organizada em torno do acompanhamento etnográfico da circulação de práticas musicais entre diferentes contextos de criação, performance e receção, procurando seguir músicos, obras, repertórios, colaborações e públicos entre Portugal e Cabo Verde. Em vez de tomar um único lugar como unidade privilegiada de observação, acompanhou-se o movimento destes processos através de concertos, ensaios, entrevistas, encontros informais e outros momentos de criação e circulação musical. A lógica multisituada consistiu, assim, em seguir relações, conexões e deslocações que estruturam o campo musical afrodiaspórico, mais do que comparar contextos territoriais.

A operacionalização desta abordagem implicou a articulação de diferentes tipos de materiais empíricos. A observação participante incidiu particularmente sobre concertos, performances, ensaios, momentos de criação e de interação informal entre artistas e públicos. As entrevistas semiestruturadas e as conversas etnográficas permitiram reconstruir percursos biográficos, processos criativos e as interpretações produzidas pelos próprios artistas. A estes materiais somou-se a análise das obras musicais e das suas dimensões sonoras, poéticas, visuais e performativas, bem como outros documentos produzidos pelos artistas – nomeadamente

as capas de álbuns, videoclipes, redes sociais e outros materiais promocionais – entendida como parte integrante dos processos de produção de significado. A análise desenvolveu-se através de um processo contínuo de triangulação entre as diferentes abordagens metodológicas, tendo os registos etnográficos sido interpretados em torno de dimensões recorrentes – criatividade, aprendizagens informais, circulação, memória, diáspora e identificação coletiva – que emergiram da interação entre os materiais empíricos e o enquadramento teórico da investigação.

QUADRO 1
Obras, performances e eixos analíticos

Artista/Projeto	Obra	Momento etnográfico	Eixos analíticos
Berlok	*Terra Terra* (2023)	Atuação no Jardim de Verão da Fundação Gulbenkian, Lisboa (2023)	Aprendizagens informais, experimentação sonora e reconstrução de pertenças transatlânticas
Acácia Maior	*Cimbron Celeste* (2023)	Concerto no Lux Frágil, Lisboa e tocatina na cidade da Praia, Cabo Verde (2024)	Criação colaborativa, comunidade e reinvenção da tradição cabo-verdiana na diáspora
Scúru Fitchádu	*Nez txada skúru dentu skina na braku fundu* (2023)	Concerto na Sociedade Musical União da Parede (2023)	Música como contra-arquivo, pedagogia crítica e subjetivação política
Fidju Kitxora	*Racodja* (2024)	Concerto no Musicbox, Lisboa (2024)	Memória migrante, recomposição identitária e criação coletiva na pós-diáspora

Tomam-se, para tal, como referência quatro momentos etnográficos, cada um deles articulado a uma obra musical: a atuação de Berlok no Jardim de Verão da Fundação Gulbenkian, em junho de 2023, e o álbum *Terra Terra* (2023); o concerto de Acácia Maior no Lux Frágil, em fevereiro de 2024, e o álbum *Cimbron Celeste* (2023); a apresentação de Scúru Fitchádu na Sociedade Musical União da Parede, em abril de 2023, e o álbum *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu* (2023); e, por fim, o concerto de Fidju Kitxora no Musicbox, em dezembro de 2024, e o álbum *Racodja* (2024). Os quatro casos analisados não pretendem constituir uma amostra representativa da música negra e afrodiaspórica contemporânea, mas antes um conjunto de casos analiticamente férteis, selecionados progressivamente ao longo do trabalho de campo pela sua capacidade de tornar observáveis diferentes modalidades de articulação entre criatividade musical, aprendizagem informal e identificação coletiva, dimensões em torno das quais se estrutura este artigo.

Cada um destes casos permite aceder a diferentes configurações de experiência migratória, posicionamento estético e inscrição pública, oferecendo condições para analisar os modos como a música opera como lugar de aprendizagem, identificação e intervenção cultural. Em conjunto, constituem um campo analítico que torna visível a diversidade de processos através dos quais práticas musicais afrodiaspóricas produzem sentidos de pertença, memória e imaginação política. Destacando algumas das dimensões sonoras, poéticas, visuais e performativas destes eventos e obras, propõe-se uma abordagem etnográfica ao som em movimento, acompanhando os seus trânsitos entre passado, presente e futuro, bem como os processos de criação e circulação que lhes conferem múltiplos significados públicos.

Terra Terra: Música, trânsitos e pertenças entre Portugal e Cabo Verde

Regressemos à Gulbenkian, àquela tarde de 23 de junho de 2023. No Sítio da Oliveira, Berlok ocupa agora o centro da cena. Das colunas ecoa *Terra Terra*, o seu álbum de estreia, síntese de uma trajetória biográfica entre Cabo Verde e Portugal, onde a criatividade musical se entrelaçou com os caminhos incertos da experiência migratória.

A história do álbum começou com a chegada do jovem produtor do Mindelo a Bragança, onde ingressou no curso de Multimédia. "Caí aqui de paraquedas", recorda[1], evocando o choque com o clima e as dificuldades burocráticas e financeiras: "Nós, cabo-verdianos, chegamos sempre atrasados, porque as conexões para virmos [para Portugal] são uma fraude, são muito dispendiosas e chegas aqui sempre atrasado. Eu cheguei num dia e no seguinte tinha um teste de álgebra [risos]". Chegou sem casa fixa e com o curso já em funcionamento, enfrentando os desafios inerentes à adaptação a uma nova realidade:

> Alguns de nós éramos colaboradores, lavávamos pratos e comíamos de graça. [...] Naquele tempo não nos deixavam trabalhar. Tínhamos de renovar a residência de ano a ano e tinhas de ir dois ou três meses antes, ou seja, estás sempre a meter dinheiro, com montes de burocracias. As propinas tinham de estar todas em dia, não podias deixar cadeiras…

"Tempos difíceis", confessa, "mas bons também, [porque] fazem um gajo crescer e perceber como Portugal funciona." No meio de todos esses processos, a música permaneceu sempre presente. Berlok trazia consigo uma relação afetiva com a música cabo-verdiana, mas também com o *reggae* e a música eletrónica, que aprendera a misturar com o irmão em São Vicente. Nesse ambiente conviveu tanto com mornas e coladeiras como com *dubstep*, *bass music*, *hip hop* e as suas derivações, como o *trap* e o *drill*. Foi nesse cruzamento que começou a produzir de forma autodidata: "O YouTube é o meu professor. Eu aprendi no YouTube, mas com aquela base dentro de casa." O seu percurso ilustra a centralidade das práticas de aprendizagem informal na música popular (Green, 2017), em que plataformas digitais potenciam recursos criativos (Waldron, 2013) e possibilitam novos tipos de recombinação sonora (Raposo & Garrido Castellano, 2024). Nesses primeiros anos produziu *hip hop*, *trap* e *dub*, até se colocar uma questão decisiva: "E se conseguisse produzir isto, mas cantado em criolo?".

O resultado mais evidente desse questionamento surgiu em 2016, quando produziu "Trenkil" para o rapper cabo-verdiano Mark Delman. Nessa altura já se assumia como produtor, mas a distância de Cabo Verde fazia-se sentir:

> Comecei a fazer *trap* e *hip hop*, cenas também perto do *afrohouse*. Mas chega um momento em que a saudade te pega e nesse momento começo a ouvir só música de Cabo Verde. Então estou a ouvir aquela música e começo a pensar: 'Imagina a Cesária num *trapzinho'* [risos].

Esse instinto levou-o ao *sampling*, tecnologia central no *hip hop* e nos seus processos de reconstrução sonora (Katz, 2006; Schloss, 2014; Williams, 2009).

> Eu quando comecei a fazer música gostava de fazer tudo por mim – as melodias, os pianos sintetizados. Mas vi que a arte do *sampling* é linda e comecei a fazer uns *samples*. Comecei nas músicas da Cesária, mas fui a outras.

[1] Entrevista realizada a 23 de junho de 2023, em Lisboa.

Dessa experimentação nasceu a vontade de criar não apenas colagens, mas uma linguagem própria e sincrética. Não se tratava apenas de "fazer um *drill* com funaná", em que se reconhecessem os dois estilos, mas de construir "um estilo novo", nascido desse encontro. A ideia parecia evidente, mas a dificuldade de a concretizar também: "Imagina, vou fazer uma morna com aquele *sample pack* de trap [...], mas quando chego à frente do PC penso: 'E agora?!' Não há tutoriais para isso! Foi aí que comecei a tentar deixar o estilo mais orgânico."

Perante a ausência de referências, procurou outros músicos, pedindo-lhes rapsódias tocadas para depois as trabalhar eletronicamente. Foi um longo processo de experimentação até que, em 2019, produziu o primeiro *beat* em que esse novo som começou a ganhar forma, confirmando que, apesar da base eletrónica, a música que procurava construir não podia dispensar o contacto com outros músicos e instrumentistas entre Portugal e Cabo Verde.

Nesse mesmo ano trabalhava numa fábrica de automóveis como operário de linha, enquanto fazia música no tempo livre. Até que recebeu uma mensagem de Dino D'Santiago, que preparava o álbum *Badiu* (2021) e procurava instrumentais. Da colaboração entre os dois resultou "Pé Ratxadu", música que, para Berlok, condensava anos de procura por uma "humanização do estilo". Já não se via apenas como DJ capaz de conjugar batidas, mas como alguém que procurava orquestrar um novo som coletivo e orgânico, construído com músicos como Jorge Almeida, Renato Silva ou Henrique Silva. Este último, amigo dos tempos de liceu em São Vicente, tornar-se-ia um parceiro central: "Ele vem para Portugal, eu fiquei em Cabo Verde. Depois venho eu, mas estamos longe. Quando conheci o Henrique, ele ainda não tocava e eu ainda não era DJ. Voltamos a encontrar-nos, ele como músico, eu como DJ e produtor". Dessa religação nasceram faixas como "Sanjon"[2], "Passarim" ou "Speransa"[3].

Editado 12 anos após a chegada a Portugal, *Terra Terra* mostrava, naquela tarde nos jardins da Gulbenkian, como a criatividade artística pode tornar-se um ponto nodal na construção de conexões transatlânticas e de novas formas de identificação coletiva produzidas a partir do som e dos encontros que ele faz acontecer. Encontros não apenas entre músicos e instrumentistas, mas também entre diferentes gerações e geografias da diáspora, envolvendo artistas como CESF, Acácia Maior, ÉLLÀH, Alberto Koening, Dino D'Santiago ou Ritxa Kursham. Com eles, Berlok procurou imaginar uma música que emerge tanto da experimentação informal com tecnologia como das conexões humanas construídas na diáspora. Ao recusar o virtuosismo como condição de pertença ao campo musical – gesto que ecoa noutras coordenadas da música negra e afrodiaspórica contemporânea (Mineiro, 2025) – fez da música um lugar de travessia entre Cabo Verde e Portugal, entre memória e futuro, entre as distâncias da experiência migratória e os (re)encontros que o som torna possíveis.

Cimbron Celeste: A metamorfose ambulante de um coletivo em movimento

Lux Frágil, Lisboa, 8 de fevereiro de 2024. Em pleno inverno, a noite fazia-se fria e chuvosa, em contraste

[2] Música de abertura do álbum *Terra Terra* (2023) feita em parceria com Acácia Maior.
[3] Estas últimas duas músicas acabariam por fazer parte do álbum *Cimbron Celeste* (2023), de Acácia Maior.

com o ambiente quente da pista inferior do clube, transformada, nessa noite, num espaço de celebração coletiva em torno de Acácia Maior. Pouco depois das 22h30, as atenções concentraram-se no palco, onde Luís Firmino e Henrique Silva davam início ao concerto.

Ainda com as luzes baixas, abriram com "Amor Astral", tema instrumental que encerra *Cimbron Celeste*, o disco de estreia editado em março de 2023. A escolha podia parecer improvável num álbum marcado pela presença de múltiplas vozes convidadas, mas tinha um propósito claro, já que, segundo os músicos, o tema é "uma homenagem à nossa origem, à forma como nos conhecemos, só com a guitarra e o cavaquinho, a fazer música instrumental".[4] Sozinhos em palco, revelavam uma música contemplativa e expansiva, inspirada nos discos com que cresceram, mas reinventada a partir de novas linguagens. Entre céu e terra, raiz e cosmos, o violão de Henrique Silva e o cavaquinho de Luís Firmino construíam um espaço de intimidade que celebrava os encontros que a sua música fizera surgir.

A história de Acácia Maior começou com a chegada de Henrique Silva a Lisboa, em 2009, vindo da ilha de São Vicente para estudar Engenharia Informática. Luís Firmino partiria da mesma ilha em 2012, rumo ao Algarve, para estudar Engenharia Civil. Ambos autodidatas, aprenderam a tocar em contextos familiares e tocatinas comunitárias. Em Portugal, Henrique aproximou-se de músicos da diáspora cabo-verdiana e afrodescendente, iniciando um percurso como músico e produtor; Luís tocava nas ruas do Algarve, experimentando solos de cavaquinho sobre bases gravadas.

Os seus percursos cruzaram-se em 2018, no lançamento da Tabanka Records, na Amadora. Desse encontro nasceu a amizade que fundaria a ideia de Acácia Maior: um "coletivo de músicos" assente nas ideias de "criação, fusão e tradição", explorando a diversidade poética, rítmica e sonora da música cabo-verdiana e as suas possibilidades futuras. Foi a partir dessa procura que surgiram parceiros como Eliana Rosa, Cachupa Psicadélica, Danilo Lopes, Paulino Vieira, Nancy Vieira ou Berlok. No Lux, naquela noite de fevereiro, celebravam-se todos esses encontros.

Depois da abertura intimista, o concerto expandiu-se em direção ao coletivo. Juntaram-se Renato Chante (baixo), Hudson Jhan Son (percussões), Nir Paris (bateria), Edvanio Vunge (teclas) e as vozes de Débora Paris, Mónica Landim e Danilo Lopes. No público estavam também cúmplices do projeto, como Paulino Vieira, Mama Demba, Scúru Fitchádu ou o próprio Berlok.

A natureza comunitária do projeto, sublinhada pelos músicos durante o concerto, assentava precisamente na recusa da ideia de "dupla" ou de "banda", preferindo a noção de "coletivo", inspirada em referências como o Voz de Cabo Verde, grupo que, desde a década de 1960, reuniu sucessivas gerações de músicos cabo-verdianos na diáspora:

[4] Entrevista realizada a 23 de março de 2023, em Lisboa.

> Henrique Silva: Nós inspiramo-nos muito em grupos como o "Voz de Cabo Verde". Tinha várias individualidades, várias pessoas talentosíssimas, que fizeram vários projetos, mas durante muitos anos mantiveram o coletivo.
>
> Luís Firmino: É incrível ver como alguns dos maiores músicos de Cabo Verde passaram todos por esse coletivo. Nós usamos Acácia Maior como uma plataforma. Costumamos dizer que cada um de nós é uma estrela, o céu tem tantas estrelas, e podem todas brilhar sem ninguém ofuscar ninguém. Eu mostro as minhas qualidades como compositor, o Henrique como compositor, produtor e instrumentista, a Eliana Rosa mostra a sua voz, o Lula's a sua voz e o seu projeto. Se a gente fechasse isto num "grupo" íamos limitar esta beleza toda.[5]

A metáfora da constelação – presente também na capa do álbum, concebida por Nuno Boaventura Miranda[6] – traduzia a recusa do fechamento em categorias rígidas e afirmava a ideia de um projeto aberto, em permanente transformação. Daí que o coletivo se apresentasse como uma "metamorfose ambulante"[7], sublinhando a natureza mutável das suas formações ao vivo e do seu próprio processo criativo.

Essa ideia tornava-se particularmente evidente em "Speransa", um dos momentos de maior entusiasmo no concerto. A canção, composta em parceria com Berlok e interpretada com Mónica Landim, condensava várias das coordenadas centrais do projeto: a celebração da comunhão entre músicos; o cruzamento de linguagens sonoras associadas às suas trajetórias; e a reinscrição de Cabo Verde enquanto raiz em permanente reinvenção. A música explora ritmos cabo-verdianos de matriz ternária, como o *san jon*[8] e o *batuku*[9], aos quais se soma a pulsação grave da produção de Berlok. A voz de Mónica Landim estabelece a ponte poética entre os arranjos e uma letra escrita em diferentes variantes do crioulo, onde a esperança surge simultaneamente como possibilidade e dificuldade. Evocam-se o "*bentu di mar*" e a "*txuva di longi*", mas também a consciência de que "*vida di kriol é um vida madastra*". Foi nessa ambivalência "agridoce", como lhe chamou Henrique Silva, entre saudade e futuro, dureza e superação, que a música encontrou o seu sentido coletivo.

Esse sentido coletivo – construído entre saudade, esperança e reinvenção – não se exprimia apenas em Portugal, mas também nas ligações que o projeto foi estabelecendo com Cabo Verde. Em 2024, Acácia Maior apresentou-se no Palácio da Cultura Ildo Lobo, na cidade da Praia, acompanhado por músicos locais como Armando Soares ou Zuleica Barros. Dias depois, reencontrámo-nos com eles também numa tocatina informal com Nancy Vieira, para quem a dupla fazia "a conjugação perfeita da tradição, que respeitam muito, com a música urbana global"[10]. Mas terá sido em 2025, no Atlantic Music Expo (AME) e no Kriol Jazz Fest, que a lógica de coletivo mais se expandiu. Embora Acácia Maior não atuasse em nome próprio, a sua música circulava através de outros artistas: Eliana Rosa interpretou "Manga d'terra" e "Grandeza", do álbum *Cimbron Celeste,* e "Morabeza em Pessoa", composta por Luís Firmino; Yacine Rosa apresentou "Bô

[5] Entrevista realizada a 21 de março de 2023, em Lisboa.
[6] Disponível em: https://acaciamaior.bandcamp.com/album/cimbron-celeste.
[7] Entrevista realizada a 1 de fevereiro de 2024, em Lisboa.
[8] O Kola San Jon é uma manifestação cultural híbrida e performativa de Cabo Verde, particularmente associada à ilha de Santo Antão e às festividades de São João Baptista. Caracteriza-se pela articulação entre música percussiva, dança, canto e cortejo coletivo, combinando dimensões festivas, religiosas e comunitárias. Historicamente marcado por influências afro-atlânticas e por processos de circulação cultural, o Kola San Jon constitui simultaneamente uma prática de sociabilidade popular e uma expressão identitária cabo-verdiana, recriada tanto em Cabo Verde como nas diásporas.
[9] Batuku é um género musical e performativo cabo-verdiano de base percussiva e vocal, historicamente associado às comunidades rurais, cuja polirritmia e estrutura responsorial refletem as conexões entre Cabo Verde e o continente africano.
[10] Entrevista realizada a 3 de abril de 2024, na cidade da Praia, Cabo Verde.

Contradança" (também incluída em *Cimbron Celeste*); enquanto Zulu interpretou "Amor di Pretu", uma composição com Henrique Silva. Já no Kriol Jazz, Nancy Vieira levou ao palco temas como "Nôve kretxêu" (parceria com a dupla no seu álbum *Gente*, de 2024) e "Catá Bórre" (do álbum *Cimbron Celeste*). Mais do que um grupo identificável, Acácia Maior afirmava-se como uma ideia colaborativa de criação musical, existindo precisamente na circulação das suas composições, nas vozes que convocava e nas relações que continuamente produzia.

Entre Portugal e Cabo Verde, a circulação destas composições revela como a música de Acácia Maior tanto pode ser situada no campo da música migrante (Monteiro, 2011), como simultaneamente o expande e ultrapassa. A sua natureza híbrida coloca em diálogo as raízes cabo-verdianas, as vivências em Portugal e as sonoridades da música negra global. É uma música que nasce, circula e se reinventa em trânsito. E é precisamente nessa circulação entre músicos, repertórios, lugares e gerações que constrói comunidade e transforma o coletivo não apenas numa forma de organização artística, mas numa prática de identificação e criatividade partilhada.

Nez txada skúru: Contra-arquivos da cidade pós-colonial

Parede, Cascais, 22 de abril de 2023. Scúru Fitchádu – nome artístico de Marcus Veiga, músico português de ascendência cabo-verdiana – circula pela Sociedade Musical União da Parede antes de desaparecer entre o público e reaparecer em palco para apresentar *Nez txada skúru dentu skina na braku fundu*, o seu segundo álbum de originais, editado em janeiro desse ano.

A sala enche-se num ambiente escuro. No palco, duas figuras de rosto semicoberto empunham katanas cruzadas, símbolo de trabalho e autodefesa que introduz o universo poético e político do disco. Ao centro, outro músico, igualmente encoberto, dispara pulsões eletrónicas frenéticas, camadas de ruído e distorção. O som adensa-se progressivamente, sustentando a estética singular de Scúru Fitchádu: uma fusão de funaná com *punk*, *noise*, *hardcore* e *bass music*, apoiada ao vivo pela guitarra e percussões eletrónicas de Henrique Silva. No público, corpos de muitas idades e proveniências respondem à intensidade rítmica, às letras e às interpelações do músico.

O título do álbum – evocando uma "achada escura na esquina num buraco fundo" – ressoa como imagem poética e quase cinematográfica, embora o conteúdo que expressa não deixe espaço para ambiguidades. A sua estética sonora abrasiva é moldada por uma poética assente no negrume, na tensão e na violência: materializações do avesso da cidade pós-colonial, das políticas neoliberais que a estruturam (Rossi & Vanolo, 2015) e das retóricas mercantis em torno das quais se organizam muitos discursos sobre "interculturalidade" e "diversidade cultural" (Oliveira & Magalhães, 2024).

À medida que o concerto avança, a temperatura aumenta ao ritmo dos corpos contagiados pelo ferro e pela faca friccionados contra a pulsação eletrónica. A voz áspera de Scúru convoca uma ideia de guerrilha que encontra um dos seus momentos mais intensos em "Manduku i Triviment", quando dezenas de pessoas se

movem entre a cadência marcial do funaná, a energia *punk* e a improvisação coletiva que acompanha a intensidade sonora. Na letra, o apelo é claro: reunir "armas e ousadia" [*manduku i trivimenti*], recusando uma guerrilha confinada ao "teclado", à "biblioteca" ou às estéticas performativas do ativismo. A convocação exige movimento real, capaz de romper "*seklus di dormensia ku korrenti*". Como nos explicou o músico:

> Este álbum tem um título muito cinematográfico para ir de acordo com todos esses desvios poéticos que faço, e com os paralelismos que faço com a retórica de Fanon, de Cabral ou de Nkrumah, que lutaram por causas reais, causas que ainda são muito próximas. Este álbum vive muito sobre uma umbrela de descolonização mental. (...) Este é um disco combativo, de apelo à descolonização do pensamento e para encontrarmos as nossas próprias armas de luta – neste caso, a cultura.[11]

A dimensão poética do disco revela-se, assim, como forma de dissensão política, confrontando a passividade, o apagamento da memória e os mecanismos de silenciamento histórico. O inimigo, como o músico ilustrará ao longo do concerto, surge figurado como força de adormecimento e domesticação. A guerrilha evocada é simultaneamente simbólica e material, dirigida tanto ao passado reprimido como a um presente onde persistem formas de violência racializada inscritas no espaço urbano.

A música constrói a sua tensão nesse trânsito entre temporalidades. Através do som, da palavra e da imagem, Scúru Fitchádu propõe uma abordagem alternativa à história e ao presente, interrompendo a *afasia colonial* (Stoler, 2016) através da convocação de heranças políticas e culturais oriundas das lutas de libertação africanas. Inspirado por poetas e militantes dessas lutas, o concerto alterna entre a distorção agressiva de temas como "Bakan" ou "Malízia Malízia" e momentos de desaceleração que abrem espaço a outras imagens, como em "Strada Noti" ou "Mar Bradu", esta última interpretada com Cachupa Psicadélica.

A poética da guerrilha funciona, assim, como recurso crítico para explorar as heranças coloniais inscritas nos corpos, nos discursos históricos e nos quotidianos urbanos de cidades ditas pós-coloniais, mas ainda atravessadas por formas persistentes de racialização e exclusão (Alves, 2022). Ao recompor arquivos oriundos de diferentes geografias históricas, culturais e políticas, esta música ativa múltiplas camadas de memória e imaginação coletiva, traduzindo a estética de um entre-lugar: entre África e Europa, Cabo Verde e Portugal, a memória da guerrilha e o espectro urbano, as raízes e as rotas. Escutar essas fronteiras é ouvir uma cidade em disputa, onde o som atua como prática insurgente, a música como contra-arquivo e o corpo como instrumento de reinvenção do futuro.

Enquanto exercício de justaposição de temporalidades, a performance de Scúru Fitchádu revela como a criatividade artística na esfera pública pode constituir-se como espaço de aprendizagem informal e de produção coletiva de conhecimento – muito dele ligado à história colonial e às lutas de libertação africanas, ainda ausente ou marginalizado nos contextos institucionais e educativos em Portugal (Araújo & Maeso, 2012; Cardina, 2023, 2025; Peralta, 2025). Transportando esse passado para o presente, esta música procura escapar às lógicas de entretenimento das indústrias culturais, concebendo os concertos como lugares de partilha de saberes e ativação da memória. O público é convocado, pelo som, pela língua e pelo corpo, a participar num processo de descoberta de outros passados disponíveis (Koselleck, 2004) e dos seus ecos

[11] Entrevista realizada a 2 de fevereiro de 2023, no Barreiro.

contemporâneos. Nesse espaço, a música opera como pedagogia crítica, onde se ensaiam formas de resistência, se evocam memórias silenciadas e se projetam novas linguagens de mobilização política. A performance torna-se, assim, um dispositivo de contestação pública, onde a música atua como catalisador de insurgências contra os mecanismos de governamentalização racializada (Alves, 2022; Bilge, 2013; Hesse, 2007).

Kitxora: Memória, recomposição e imaginação nas recolhas da pós-diáspora

Musicbox, Lisboa, 4 de dezembro de 2024. A sala celebrava o seu 18.º aniversário com uma programação diversa e, nessa noite, apresentava-se Fidju Kitxora, projeto descrito como "um coletivo formado entre Cabo Verde e Lisboa, que procura as vozes perdidas na diáspora". À entrada, as conversas revelavam curiosidade sobre a forma como aquela música se traduziria ao vivo e dialogaria com as convidadas anunciadas: a *rapper* Mynda Guevara, a violoncelista Suzana e a cantora Elida Almeida.

O concerto abriu com a construção lenta de uma atmosfera visual e sonora capaz de traduzir a natureza enigmática do projeto. Uma névoa preenchia progressivamente o palco, formando jogos de sombra em contraluz. Surgem então os músicos, recortados entre o fumo e luz, enquanto motivos sonoros se impõem em camadas sucessivas. O criador do projeto, de rosto semicoberto, ocupa a retaguarda do palco, onde dispara instrumentais, manipula efeitos sonoros e recombina fragmentos musicais. Juninho Ibituruna assume a bateria; Henrique Silva, a guitarra elétrica. Desde os primeiros momentos escutam-se *samples* sobrepostos, vozes, ritmos e texturas que compõem uma tapeçaria sonora em contínua expansão.

À medida que essa tapeçaria se adensa, o som expande-se numa polifonia nascente onde ressoam elementos da música cabo-verdiana pré e pós-independência, mas também das ruas de Luanda, das pulsações eletrónicas que atravessam as periferias de Lisboa, da intensidade do *techno* de Detroit, da vibração do *afrohouse*, da ressonância do *dub* que percorre *sound systems* da Jamaica a Londres, das Caraíbas à Amadora, da cadência de um *hip hop* em busca de rimas em crioulo, ou ainda dos ritmos afro-brasileiros ladeados pelo ferro e pela faca do funaná. Mais do que referências dispersas, essas sonoridades surgem combinadas num exercício de recomposição musical construído entre geografias, tempos e experiências diaspóricas.

Sem discursos e com poucas pausas, a música tornava-se contagiante: por vezes melancólica e contemplativa, noutras pulsante e libertadora. Sincrética, sobretudo, construída em camadas que envolviam o público mesmo em composições desconhecidas, mas ancoradas em geografias culturais e afetivas reconhecíveis. A dança era constante, experimentada tanto por quem assistia como pelo bailarino Lukanu Mpasi, que primeiro se moveu anonimamente entre a multidão, antes de ocupar o palco e regressar à plateia para abrir uma roda de dança entre o público.

A base do que se escutava era *Racodja* (2024), álbum que procura novas expressões sonoras para traduzir a tensão entre lugares simultaneamente próximos e distantes. O disco começou a nascer numa viagem do seu criador por várias ilhas de Cabo Verde, em busca de uma reconciliação pessoal e familiar com memórias

difíceis e histórias em risco de desaparecimento. Essas memórias remetiam a 1975, quando os avós emigraram de São Vicente para Portugal, num processo migratório marcado pelo trauma e por um progressivo distanciamento em relação à terra de origem. Esse silêncio tornou-se a condição de possibilidade criativa de uma música que atravessa tempos e geografias, transformando uma procura autobiográfica num exercício coletivo de memória. Como nos explicou o criador do projeto[12]:

> Tendo em conta que venho de um contexto de diáspora, penso que já absorvo, quase por osmose, um certo tipo de realidades que me são muito familiares e ao mesmo tempo muito distantes. Este projeto surge como uma forma de materializar histórias que não foram tão bem contadas pelos nossos pais, uma realidade que sinto que é compartilhada em muitas famílias. A minha família veio para Portugal no pós-independência, em 1975, e penso que, em muitas famílias, há coisas em que as gerações que já nasceram cá não se conseguem situar.

A reconexão aconteceu após o falecimento da avó, a quem associava as principais memórias familiares. Decidiu então viajar por Cabo Verde, durante três meses, reencontrando histórias, lugares e pessoas. Dessa experiência emergiu também uma reflexão sobre a instabilidade identitária própria da experiência diaspórica:

> Fruto das minhas vivências, eu não tenho a mesma relação identitária que outros cabo-verdianos têm em certos contextos que acontecem aqui na diáspora. Mas sinto que a instabilidade em relação a uma perceção daquilo que é o teu lugar de origem é algo comum e que faz com que tenhamos este sentimento muito forte por um lugar que é tão distante, mas que é tão próximo.

Assim nasceu *Racodja* (2024): um projeto de reaprendizagem linguística, cultural e histórica iniciado em Cabo Verde e terminado em Portugal. O disco cruza referências que vão de Os Tubarões, Rabenta, António Sanches ou Princezito a artistas contemporâneos como Scúru Fitchádu ou prétu. Inclui gravações de campo realizadas em Espinho Branco e na Cova da Moura, excertos de discursos de Karlon, arquivos da Radiotelevisão Caboverdiana e diversos elementos de colagem sonora e visual. O gesto é, sobretudo, de recomposição: sons, vozes e memórias dispersas reúnem-se numa partitura que relembra tanto quanto resignifica.

Nessa viagem, e no processo criativo que dela resultou, foram tantas as histórias e pessoas encontradas que a própria autoria começou a diluir-se. Uma procura inicialmente autobiográfica transformou-se num projeto coletivo, onde memórias dispersas se unem através da justaposição de tempos e espaços em busca de novos imaginários. O palco torna-se, assim, lugar de dissolução de fronteiras entre biografia e comunidade, convocando identidades múltiplas feitas de cruzamentos, raízes e rotas. A música converte-se em prática partilhada, ampliando o espaço para novas formas de pertença e comunidade, como as experimentadas naquela noite.

Entre Cabo Verde e Lisboa, África e Europa, materializava-se naquele momento um processo de identificação coletiva já não centrado em formas rígidas de nacionalismo cultural, mas num *inescapável hibridismo* (Gilroy, 2022, p. xi), assente no carácter instável e mutável de identidades sempre inacabadas. A identidade cultural, neste sentido, e para usar os termos de Stuart Hall (1994, p. 22), não diz respeito apenas ao "ser" (*being*), mas também ao "tornar-se" (*becoming*): pertence simultaneamente ao passado e ao futuro, encontrando-se em transformação constante, sujeita ao contínuo "jogo" da história, da cultura e do poder. Ao reunir fragmentos de vozes, sons, arquivos e memórias, *Racodja* transforma distâncias e

[12] Entrevista realizada a 16 de novembro de 2024, em Lisboa.

silêncios herdados em matéria sonora, fazendo da música um lugar de recomposição de histórias interrompidas e de identidades em permanente construção, onde uma imaginação pós-diaspórica emerge como possibilidade de futuro.

Conclusão: Música, memória e imaginação

O percurso etnográfico aqui desenvolvido articulou diferentes tempos, lugares, discursos, práticas e objetos para evidenciar como a criatividade artística e musical opera como ferramenta central na reconstrução de relações transatlânticas e afrodiaspóricas, reconfigurando sentidos de identidade, pertença e identificação coletiva. Mostrámos, em particular, que os processos de aprendizagem e experimentação musical informais e comunitários não constituem apenas modos alternativos de aquisição de competências artísticas, mas práticas situadas de produção de conhecimento, afirmação cultural e subjetivação política. É através delas que se tornam possíveis formas de criação assentes na justaposição de espaços e temporalidades, na recomposição de memórias dispersas e na mobilização do passado como matéria crítica para imaginar novos horizontes culturais, éticos e políticos.

Neste sentido, as obras analisadas permitem compreender a música enquanto prática expressiva diaspórica, isto é, enquanto forma cultural produzida no movimento, na relação e na hibridez. Entre Portugal e Cabo Verde, estas experiências não se limitam a representar identidades previamente constituídas; pelo contrário, participam ativamente na sua produção. O som torna-se lugar de mediação entre territórios de origem e espaços de circulação, entre genealogias familiares e histórias coletivas, entre heranças culturais e linguagens globais. É nesse movimento que a criatividade musical se constitui como um espaço de recomposição de pertenças, permitindo habitar a instabilidade própria das identidades diaspóricas, sem as reduzir a ideias fixas de origem, autenticidade étnico-racial ou de nacionalismo cultural.

À questão de como a criatividade musical pode atuar enquanto ferramenta de reconstrução de relações transatlânticas, o percurso de Berlok mostrou como práticas enraizadas em experiências migratórias, sustentadas por aprendizagens informais – tanto mediadas pela tecnologia como pela procura de uma "humanização sonora" – se convertem em instrumentos de recomposição de pertenças. Paralelamente, quanto ao modo como a circulação colaborativa de saberes sustenta processos de identificação, a trajetória de Acácia Maior evidenciou como práticas coletivas alimentadas por redes de colaboração engendram formas partilhadas de criação e circulação musical, articulando gerações e geografias, e projetando a música como um espaço de metamorfose, em contínua reinvenção entre Cabo Verde e Portugal.

Do mesmo modo, perante a questão de como as estéticas híbridas e experimentais da música negra em Portugal confrontam continuidades coloniais e projetam formas de pedagogia crítica, a obra de Scúru Fitchádu mostrou como a fusão estilística e a resignificação da poética da guerrilha operam como contra-arquivos sonoros, transformando a performance num lugar de ativação de memórias silenciadas das lutas anticoloniais e de denúncia das violências estruturais que atravessam a cidade contemporânea. Além disso, quanto à forma como

a justaposição de espaços e tempos contribui para reinscrever histórias difusas e renovar imaginários culturais, o projeto Fidju Kitxora mostrou como a recomposição de fragmentos de memória se converte em prática coletiva, projetando novas formas de comunidade e pertença transatlântica que se expandem na performance.

Conjugando histórias, referências e simbologias, estas obras erguem um gesto sincrético capaz de convocar diferentes continentes – sobretudo África e Europa, mas também as Américas –, múltiplas linguagens sonoras – da morna, funaná e semba ao *techno*, *afrohouse* e *hip hop*, passando pelo *trap*, *batuku*, *dub* ou *zouk* –, diversas vozes – dos *samples* de músicas de libertação a discursos anticoloniais e antirracistas –, distintas temporalidades – das lutas de libertação às interpelações políticas do presente – e múltiplos territórios – das periferias de Lisboa, Praia ou Mindelo às circulações diaspóricas que ligam Bragança, Algarve, Amadora, Boston, Paris ou Roterdão.

Nesse movimento sincrético de circulação, recomposição e reinvenção, estas experiências musicais prolongam, no presente, as tradições culturais, políticas e afetivas do Atlântico Negro (Gilroy, 2022). Entre Portugal e Cabo Verde, desafiam a tendência para compreender as identidades culturais como "mutuamente exclusivas" e aproximam-se daquilo que Gilroy identifica como a instabilidade e a mutabilidade de identidades "sempre inacabadas, e sempre em reconstrução" (p. xi). É nesse horizonte que os espaços criativos se convertem em lugares de tradução de identidades em formação, habitando o *entre-lugar* do herdado e do construído, do passado e do futuro, da memória e da imaginação.

Assim, as obras analisadas desafiam tanto as formas de nacionalismo cultural dominantes na cultura portuguesa contemporânea (Trindade, 2024) como os enquadramentos que as remeteriam exclusivamente para a categoria de "música migrante" (Monteiro, 2011). O que emerge são práticas híbridas que, enraizadas em trajetórias múltiplas e aprendizagens singulares, inventam novas estéticas capazes de traduzir experiências históricas particulares e, a partir delas, imaginar futuros partilhados. Essas invenções e experiências inscrevem-se numa crítica às divisões modernas e ocidentais entre ética e estética, cultura e política (Gilroy, 2022), fazendo da música um campo de repolitização cultural.

Não se trata, então, apenas de contra-discursos, mas de uma contracultura enraizada em processos criativos, relacionais e comunitários que se afirmam para lá dos enquadramentos estatais e mercantis. Uma contracultura em que os limites da política se expandem (Gilroy, 2022) precisamente porque se inscrevem em tradições expressivas que recusam entender a política como domínio separado e especializado da realidade (Mineiro, 2022). Pelo contrário, estas práticas integram-se em tradições assentes no "desejo fundamental de evocar e pôr em prática novos modos de amizade, felicidade e solidariedade" (Gilroy, 2022, p. 38), capazes de resistir às formas de opressão racial e cultural em torno das quais assentou o projeto de modernização colonial que marcou as histórias cruzadas de Portugal e Cabo Verde. O que nelas se encontra é um exercício de aprendizagem a partir da história – mas também *contra* e *para lá* dela. Práticas que recusam o esquecimento sem se reduzirem à nostalgia; que habitam um espaço-entre onde memória e imaginação se cruzam para renovar afetividades, identidades e modos de comunidade em busca de outros futuros possíveis.

Agradecimentos: *Agradeço a todos os músicos citados neste artigo, cujas obras inspiraram esta reflexão e que, em diversos momentos, partilharam comigo as suas perspetivas sobre o seu trabalho, os seus percursos e as suas experiências. Sem a sua abertura e generosidade, este artigo não teria sido possível.*

Financiamento: *Este artigo foi financiado por fundos nacionais através da FCT - Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., ao abrigo do programa CEEC 5ª Edição (https://doi.org/10.54499/2022.00895.CEECIND/CP1758/CT0001); e no contexto do financiamento estratégico do CRIA, Centro em Rede de Investigação em Antropologia (UID/04038) e do IN2PAST - Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (https://doi.org/10.54499/LA/P/0132/2020).*

Referências bibliográficas

Acácia Maior. (2023). *Cimbron Celeste* [Gravação áudio]. Tabanka Records.

Alves, Ana Rita (2022). *Beyond loss: Race, displacement and the political* [Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/114199

Araújo, Marta, & Maeso, Silvia R. (2012). History textbooks, racism and the critique of Eurocentrism: Beyond rectification or compensation. *Ethnic and Racial Studies*, *35*(7), 1266–1286. https://doi.org/10.1080/01419870.2011.600767

Belanciano, Vitor (2020). *Não dá para ficar parado: Música afro-portuguesa, celebração, conflito e esperança*. Edições Afrontamento.

Berlok. (2023). *Terra Terra* [Gravação áudio]. Batuku Roots.

Bilge, Sirma (2013). Reading the racial subtext of the Québécois accommodation controversy: An analytics of racialized governmentality. *Politikon*, *40*(1), 157–181. https://doi.org/10.1080/02589346.2013.765681

Cardina, Miguel (2023). *O atrito da memória: Colonialismo, guerra e descolonização no Portugal contemporâneo*. Tinta-da-China.

Cardina, Miguel (2025). Portugal's legacies of colonialism and decolonization. *Current History*, *124*(860), 101–106. https://doi.org/10.1525/curh.2025.124.860.101

Clifford, James (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.

Cohen, Robin (2023). *Global diasporas: An introduction*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003256526

Fidju Kitxora. (2024). *Racodja* [Gravação áudio]. Fidju Kitxora.

Gilroy, Paul (2022). *The Black Atlantic: Modernity and double consciousness*. Verso.

Góis, Pedro (Ed.). (2008). *Comunidade(s) cabo-verdiana(s): As múltiplas faces da imigração cabo-verdiana*. Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.

Green, Lucy (2017). *How popular musicians learn: A way ahead for music education*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315253169

Guerra, Paula (2013). *A instável leveza do rock: Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal*. Edições Afrontamento.

Guerra, Paula (2023). Underground artistic-creative scenes between utopias and artivisms. *Journal of Cultural Analysis and Social Change*, *8*(2). https://doi.org/10.20897/jcasc/14063

Hall, Stuart (1994). Cultural identity and diaspora. In Patrick Williams & Laura Chrisman (Eds.), *Colonial discourse and post-colonial theory: A reader*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315656496

Hall, Stuart (2018). Thinking the diaspora: Home-thoughts from abroad. Em David Morley (Ed.), *Essential*

essays, volume 2 (pp. 206–226). Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9781478002710-011

Hesse, Barnor (2007). Racialized modernity: An analytics of white mythologies. *Ethnic and Racial Studies*, *30*(4), 643–663. https://doi.org/10.1080/01419870701356064

Ingold, Tim (2018). *Anthropology: Why it matters*. Polity Press.

Katz, Mark (2006). *Capturing sound: How technology has changed music*. University of California Press.

Koselleck, Reinhart (2004). *Futures past: On the semantics of historical time*. Columbia University Press.

LaBelle, Brandon (2020). *Sonic agency: Sound and emergent forms of resistance*. Goldsmiths Press.

Levitt, Peggy (2001). *The transnational villagers.* University of California Press.

Maeder, Christof (2014). Analysing sounds. Em Uwe Flick (Ed.), *The SAGE handbook of qualitative data analysis* (pp. 424–434). SAGE. https://doi.org/10.4135/9781446282243.n29

Marcus, George E. (2021). Introduction: Anthropology on the move. In George E. Marcus, *Ethnography through thick and thin* (pp. 1–30). Princeton University Press.

Mineiro, João (2025). From the outskirts to the beats: The sonic revolution of DJ Marfox and DJs Di Guetto. *CRIA Working Papers*, *27*. https://doi.org/10.5281/zenodo.15365420

Mineiro, João (2022). *Fazer política: Uma etnografia da Assembleia da República*. Edições Afrontamento.

Monteiro, César A. (2011). *Música migrante em Lisboa: Trajectos e práticas de músicos cabo-verdianos*. Mundos Sociais.

Oliveira, Nuno, & Magalhães, Andreia (2024). Governing diversity: A comparative analysis of pragmatic diversity regimes in city centres. *Territory, Politics, Governance*, *12*(7), 969–988. https://doi.org/10.1080/21622671.2022.2129770

Peralta, Elsa (2025). Insurgent memory, post-imperial governance, and change: Reassessing the truth about Portugal's colonial history. *Rethinking History*, *30*(2), 341–364. https://doi.org/10.1080/13642529.2025.2455868

Raposo, Otávio, & Garrido Castellano, Carlos (2024). Batida and the politics of sonic agency in Afro-Lisboa. *Ethnic and Racial Studies*, *47*(7), 1438–1455. https://doi.org/10.1080/01419870.2023.2289154

Raposo, Otávio, & Marcon, Frank (2021). The black beat of Lisbon: Sociabilities, music and resistances. Em Ricardo Campos & Jordi Nofre (Eds.), *Exploring Ibero-American youth cultures in the 21st century: Creativity, resistance and transgression in the city* (pp. 175–198). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-83541-5_8

Rossi, Ugo, & Vanolo, Alberto (2015). Urban neoliberalism. Em James D. Wright (Ed.), *International encyclopedia of the social & behavioral sciences* (2nd ed.; pp. 846–853). Elsevier. https://doi.org/10.1016/B978-0-08-097086-8.74020-7

Schloss, Joseph G. (2014). *Making beats: The art of sample-based hip-hop*. Wesleyan University Press.

Scúru Fitchádu. (2023). *Nez Txada skúru dentu skina na braku fundu* [Gravação áudio]. NubianRiot!

Stoler, Ann L. (2016). *Duress: Imperial durabilities in our times*. Duke University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv125jn2s

Toerien, Merran (2014). Conversations and conversation analysis. In Uwe Flick (Ed.), *The SAGE*

handbook of qualitative data analysis (pp. 327–340). SAGE. https://doi.org/10.4135/9781446282243.n22

Trindade, Luís (2024). Processo de representação em curso: A narrativa histórica da memória da Revolução. Em Miguel Cardina & Manuel Loff (Eds.), *25 de Abril: Revolução e mudança em 50 anos de memória* (pp. 215–248). Tinta-da-China.

Varela, Pedro M. F. (2023). *Anti-racism in Portugal from past to present: Movements and words* [Tese de doutoramento, Universidade de Coimbra]. Estudo Geral. https://estudogeral.uc.pt/handle/10316/114364

Waldron, Janice (2013). User-generated content, YouTube and participatory culture on the Web: Music learning and teaching in two contrasting online communities. *Music Education Research*, *15*(3), 257–274. https://doi.org/10.1080/14613808.2013.772131

Williams, Justin A. (2009). *Musical borrowing in hip-hop music: Theoretical frameworks and case studies* [Doctoral dissertation, University of Nottingham]. University of Nottingham Repository. https://repository.nottingham.ac.uk/handle/123456789/48811