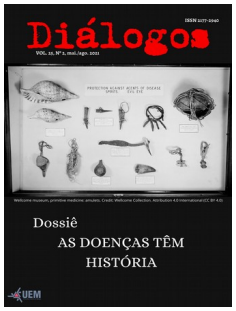


Diálogos

ISSN 2177-2940

Aquarela angolana: música e lazer na "Luanda Lusotropical" (1961-1970).

https://doi.org/10.4025/dialogos.v25i2.53593

Amanda Palomo Alves

https://orcid.org/0000-0003-4607-8041

Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ, Brasil. E-mail: amanda.palomo@gmail.com

Aquarela angolana: music and leisure in "Lusotropical Luanda" (1961-1970).

Abstract: This article addresses a rather peculiar period in Angolan history. We highlight that with the outbreak of the war, in 1961, the Portuguese government adopted a series of measures aimed at resolving the countless international criticisms it had suffered and, at the same time, weakening the spread of liberation movements in their respective colonies. We note that, in that period, conceptual and ideological assumptions of Lusotropicalism provided the theoretical basis for various actions coordinated by the colonial authorities. From this point of view, and with the aim of controlling the free time of the black and mixed race population of Angola, the so-called psychosocial action gained projection, an undertaking that aimed to put into practice various actions, including promoting a cultural and entertainment agenda for those who lived, above all, in the capital, Luanda.

Key words: Angola; Luanda; colonialism; Lusotropicalism; music; leisure.

Aquarela angolana: musica y ocio em "Lusotropical Luanda"(1961-1970).

Resumen: Este artículo aborda un período muy específico en la historia de Angola. Destacamos que con el estallido de la guerra en 1961, el gobierno portugués adoptó una serie de medidas encaminadas a dar a conocer las numerosas críticas internacionales que había sufrido y, al mismo tiempo, debilitar la propagación de los movimientos de liberación en su colonias respectivas. Señalamos que, en ese período, los supuestos conceptuales e ideológicos del "lusotropicalismo" proporcionaron la base teórica para diversas acciones coordinadas por las autoridades coloniales. Desde esta perspectiva, y con el objetivo de controlar el tiempo libre de la población negra y de raza mixta de Angola, la llamada acción psicosocial, un compromiso que tenía como objetivo poner en práctica varias acciones, entre ellas la promoción de una agenda cultural y de entretenimiento para los que habitaban, sobre todo, la capital, Luanda.

Palabras clave: Angola; Luanda; colonialismo; lusotropicalismo; musica; ocio.

Aquarela angolana: música e lazer na "Luanda Lusotropical" (1961-1970).

Resumo: Este artigo aborda um período bastante peculiar na história de Angola. Destacamos que com a eclosão da guerra de libertação, em 1961, o governo português adotou uma série de medidas que objetivavam dirimir as inúmeras críticas internacionais que havia sofrendo e, ao mesmo tempo, enfraquecer a propagação dos movimentos de libertação em suas respectivas colônias. Assinalamos que, naquele período, pressupostos conceituais e ideológicos do lusotropicalismo forneceram a base teórica para várias ações coordenadas pelas autoridades coloniais. Nessa ótica, e objetivando controlar o tempo livre da população negra e mestiça de Angola, ganha projeção a chamada ação psicossocial, empreendimento que pretendia colocar em prática várias ações, entre elas, promover uma agenda cultural e de entretenimento para os que habitavam, principalmente, a capital, Luanda.

Palavras-chave: Angola; Luanda; colonialismo; lusotropicalismo; música; lazer.

Recebido em: 08/05/2020

Aprovado em: 17/11/2020

Dedico este texto à memória da querida Juliana Bosslet.

> *"N'gola Ritmos" fará ecoar nos céus metropolitanos toda a magia das batucadas angolanas, a beleza do seu ritmo estridente e exótico. Mais uma surpresa artística que Angola envia aos seus irmãos metropolitanos (Revista "Plateia", nº 213, Lisboa, 1960's).*

1961, o início da guerra

As frases que compõem a epígrafe deste texto foram publicadas na revista portuguesa, "Plateia", durante os anos 1960. A notícia em questão faz referência à chegada do grupo angolano, "N'gola Ritmos", na então metrópole portuguesa, Lisboa. Em seus enunciados percebemos as marcas de um período peculiar na história de Portugal e de Angola, pois, neste país, os portugueses desenvolveram um modo singular de lutar durante a guerra colonial[1] (CANN, 1998).

Com a eclosão dos conflitos, Adriano Moreira, que havia sido nomeado ministro do "Ultramar" em 1961, adotou uma série de medidas que objetivavam dar um "curso lusotropicalista" ao "modo português de estar em África" (CASTELO, 1999). Entretanto, sabemos que ao "remodelar" o governo, com a nomeação de Adriano Moreira, Salazar objetivava dar ao regime alguma "proteção" contra as inúmeras críticas internacionais que havia sofrendo. Naquele período, as teses do sociólogo brasileiro, Gilberto Freyre, forneceram a base teórica para várias ações do governo português. A estratégia era clara: reverter (a seu favor) o prestígio internacional de Freyre, ao apresentar, à comunidade internacional, o período da colonização portuguesa em África como resultante de um processo harmonioso entre portugueses e os povos nativos das colônias. Em outras palavras, "[...] era necessário enfrentar as críticas da comunidade internacional e conquistar os corações e a mente da população africana" (CLARENCE-SMITH, 1985, p. 2013). A partir daquele momento, a substituição do termo "colônias" por "províncias ultramarinas" correspondeu a uma necessidade de reafirmar a unidade nacional perante a comunidade internacional. Como explica Patrícia Ferraz de Matos (2010), tornava-se necessário defender uma nação que, embora economicamente precária, tinha uma característica pluricontinental, na qual todos pudessem se identificar.Maria da Conceição Neto afirma que o discurso português era claro e objetivo: "não havia nada a descolonizar porque não haviam colônias" e, sim, "uma nação portuguesa 'plurirracial e pluricontinental'", e continua: "Salazar, o mesmo que habitualmente falava das 'raças inferiores'

1A partir do dia quatro de fevereiro de 1961 inicia-se uma nova fase de luta na história de Angola. Gervase Clarence Smith comenta que quando estourou a luta armada pela independência, muitos esperavam que Salazar fosse derrubado e que se iniciasse o processo de descolonização na colônia, entretanto, como destaca o autor: "[...] Salazar optou por ficar e aguentar uma longa e desgastante guerra de guerrilhas em África" (CLARENCE-SMITH, 1985, p. 201).

passou, como por magia, a paladino da 'sociedade plurirracial'" (NETO, 1997, p. 341). Entretanto, fica a questão: se havia, de fato, uma sociedade harmoniosa, sem preconceitos raciais, como explicar o descontentamento da população nativa de Angola? Descontentamento esse, aliás, questionador de um dos elementos mais concretos da ideologia lusotropical fundamentado, justamente, numa relação harmoniosa entre nativos e colonos? Com base nessas questões, Adriano Moreira - um dos maiores responsáveis pela difusão do lusotropicalismo entre a intelectualidade portuguesa - elaborou medidas para intensificar o povoamento português em Angola[2], pois acreditava que, assim, seria possível alcançar a *integração*, tão preconizada pelo lusotropicalismo. Nessa ótica, Moreira substitui, na esfera legal, o ideal de *assimilação*[3] pelo de *integração*, cuja ideia baseava-se no fato de que, ao contrário de outros países europeus, Portugal teria utilizado *métodos de integração* e, não, de subjugação em suas províncias.

Numa tentativa evidente de angariar apoio internacional, António Salazar concede inúmeras entrevistas à imprensa estrangeira no início da década de 1960. Em suas declarações, adota um discurso inspirado no lusotropicalismo, onde o termo "nação portuguesa" é recorrente, além disso, destaca, com frequência, o "pendor natural dos portugueses para o contato com outros povos" (SALAZAR, 1967, p. 84). Podemos perceber a valorização de um discurso, segundo o qual a edificação de *sociedades multirraciais* é exaltada. Nessa perspectiva, a justificativa da presença de Portugal em África não estaria mais alicerçada à teoria da "missão civilizadora" e, sim, para efeitos da política externa, enaltecia-se a existência de *sociedades multirraciais* em suas províncias. Notamos, assim, a produção e a reprodução de um discurso que incorpora os pressupostos conceituais e ideológicos do lusotropicalismo, mas, sem os colocar em prática, pois, ao regime interessava, acima de tudo, divulgar uma teoria que pudesse oferecer uma base científica frente às críticas internacionais que estava recebendo. Como bem explica George Balandier, tratava-se de uma força enquanto propaganda, e não de ações concretas e efetivas: "O mito da unidade, expresso pela raça, pelo povo ou pelas massas torna-se o cenário da teatralização política" (BALANDIER, 1982, p. 08).

Não poderíamos deixar de comentar, contudo, que um expressivo número de angolanos questionou o caráter científico do lusotropicalismo (ZAU, 2015), entre eles, Mário Pinto de

2Em setembro de 1961 foram criadas as juntas provinciais de povoamento de Angola e Moçambique. Essas medidas seriam responsáveis pela condução e orientação de todas as questões referentes ao povoamento nas províncias (CASTELO, 2007).

3A política assimilacionista portuguesa se baseava numa suposta missão civilizatória do povo português em África. A intenção era a de impor aos africanos, hábitos e costumes portugueses. Nesta ótica, a desigualdade, perante às leis, era justificada pelas diferenças culturais dos grupos em questão. A lógica dessa política era a do evolucionismo, ou seja, uma das partes, considerada "menos evoluída", deveria assimilar-se à cultura da outra parte, tida como superior. Toda a legislação referente à assimilação, portanto, refletia a tentativa de imposição de uma hegemonia cultural (ALVES, 2015, p. 35-36).

Andrade, sociólogo e um dos fundadores do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Sob o pseudônimo de Buanga Fêlê, Andrade publicou, em 1955, um artigo intitulado *Qu'est-ce que 'le lusotropicalismo'?*, onde exprime, com certa ironia, a sua crítica ao conceito. Em outra obra, "Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa" define o lusotropicalismo enquanto "[...] um movimento de integração de valores tropicais na cultura lusitana [...] nunca como uma harmonização de valores europeus (lusos) com os africanos ou orientais" (ANDRADE, 1958, s/p). Em prefácio à obra de Basil Davidson sobre a luta de libertação na Guiné-Bissau, o líder político e nacionalista, Amílcar Cabral, também faz uma referência irônica ao lusotropicalismo, ao destacar: "Gilberto Freyre transformou-nos a todos os que vivemos nas províncias – colônias de Portugal – em felizes habitantes de um paraíso lusotropical" (CABRAL, 1975, p. 03).

Indubitavelmente, a importância de críticos como Mário de Andrade/Buanga Fêlê e Amílcar Cabral se deve ao fato de terem apontado que o lusotropicalismo foi uma interpretação falseada da constituição da expansão marítima portuguesa, e que as relações raciais nas colônias não continham a imagem de "integração harmoniosa" que o lusotropicalismo fazia supor. De fato, a suposta "harmonia racial", tão propalada pelo colonialismo português, não existiu, uma vez que as ações, decorrentes das novas legislações, agravaram a disputa econômica na colônia, intensificando, consequentemente, as atitudes racistas.

Em meados dos anos 1960 ganha projeção a chamada *ação psicossocial*. Este empreendimento objetivava, de modo geral, "atrair os angolanos para a 'órbita portuguesa'" (BITTENCOURT, 2013, p.161). Com base na análise de vários documentos da *ação psicossocial*, a historiadora Juliana Bosslet (2014) concluiu que aquele material buscava fortalecer a ideia de Portugal enquanto um país "multirracial", e acrescenta "foram o Serviço de Centralização e Coordenação de Informação de Angola, em parceria com as Forças Armadas e com o Centro de Informações e Turismo de Angola, que levaram o projeto adiante" (BOSSLET, 2014, p. 88). Entretanto, o racismo constituía um grande obstáculo a ser superado, pois a série de reformas instituídas pelo governo português tornou ainda mais complexa a organização social (e racial), especialmente, na capital angolana. Assim, mesmo com o fim do "Estatuto do Indigenato"[4], em 1961, persistiu, por exemplo, a diferenciação entre salários pagos a trabalhadores negros e brancos em Luanda, ainda que exercessem a mesma função. Dito de outra maneira, a divisão da população por classes sociais não substituiu a divisão por raças e, muito menos, abrandou a discriminação imposta à população negra e mestiça (BOSSLET, 2014).

Com o fortalecimento da *ação psicossocial* nas colônias, a radiofusão ganha um papel de

4Como bem destaca Maria da Conceição Neto, o "Estatuto do Indigenato" - instituído em 1926 e vigorado até 1961 – contribuiu para salvaguardar os privilégios dos imigrantes europeus e, simultaneamente, para criar clivagens sociais entre os colonizados (NETO, 1997).

extrema relevância a ponto de o governo português investir, profundamente, naquele meio de comunicação. Para a historiadora estadunidense, Marissa Moorman (2008), o fenômeno musical em Angola ganhou uma maior projeção e mobilidade por conta do desenvolvimento de uma rede de radiofusão[5]. O objetivo maior seria levar a programação da "Emissora Oficial de Angola", diretamente ligada ao Centro de Informações e Turismo de Angola (CITA), a regiões distantes da província. Aquela emissora iniciou sua transmissão diária em meados dos anos 1950 e a partir de 1968 foi criado o programa a "Voz de Angola", que privilegiava a emissão de músicas de artistas angolanos. Desse modo, durante os anos 1960 (e início da década seguinte), a programação radiofônica em Angola estaria voltada, quase exclusivamente, à transmissão de canções de músicos nativos. Inclusive, grande parte dos músicos que entrevistamos em Luanda afirmou que naquele período, até o advento da independência, em 1975, tiveram bastante incentivo para a gravação e produção de seus discos, com a chegada de empresas privadas, como a Valentim de Carvalho, na capital angolana[6]. Na obra *Intonations*: *a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recente times*, Marissa Moorman (2008) trata desse período como a "fase de ouro da música angolana", ideia compartilhada pelo músico e jornalista angolano José Weza:

> Nos finais dos anos 60 e princípios de 70, numa altura em que surgiram vários agrupamentos musicais e artistas, dava-se início à época de ouro da música angolana. Vários factores contribuíram para esse estádio da música angolana, nomeadamente, o desenvolvimento da indústria fonográfica, a produção de programas radiofónicos virados para a promoção da música angolana, a realização de espetáculos públicos, incentivo ao surgimento de salões de bailes e casas nocturnas por onde os artistas se exibiam (WEZA, 2007, p. 61).

De acordo com as "Bases Gerais para a ação psicossocial" – documento orientador de várias reformas características do período final do colonialismo português em Angola - era necessário "respeitar os usos e costumes da população do Ultramar"[7]. Ora, "respeitar os usos e costumes" da população nativa não significava abdicar da "missão civilizadora" em África. Longe disto. Segundo a documentação, os usos e os costumes da população autóctone deveriam ser, progressivamente, substituídos pelos usos e costumes portugueses, por meio da promoção de entretenimento e diversão para os angolanos ou, para utilizarmos o termo presente nas "Bases Gerais", era preciso "distrai-los". Sob essa ótica, foi promovida uma agenda cultural voltada para o entretenimento de negros e

5Somamos a isso, o crescente na aquisição de aparelhos de rádio pela população. Em Angola, existiam, aproximadamente, 73.284 aparelhos receptores registrados e dezessete estações de rádio, somando 68.377 horas de emissão cumpridas ("Anuário Estatístico – Ultramar", 1964, Vol. II, Portugal, Instituto Nacional de Estatística, Bertrand Irmãos *apud* FONSECA, 2009, p. 242).

6A gravadora chega em Luanda no ano de 1968, produzindo dois tipos de selos de gravação: "DECCA" e "N'GOLA", esta, destinada, exclusivamente, à produção de discos de artistas locais.

7Arquivo Histórico do Ultramar, Lisboa, MU/GM/GNP/060/Pt 1 *apud* BOSSLET, 2014, p. 101.

mestiços da colônia, sobretudo, da capital, Luanda. O objetivo maior seria controlar o tempo livre daquela população e colocar em prática as estratégias de persuasão, contidas no plano de *ação psicossocial.* Vale destacar, porém, que o alvo principal da ação, naquele contexto, foi a população residente nos bairros populares de Angola. Assim, para "preencher o tempo livre"[8] daqueles homens e mulheres foi elaborada uma agenda de programas de variedades e entretenimento, como recordou o compositor e cantor angolano Santocas:

> Havia um programa que era realizado pelo Centro de Informações e Turismo de Angola, o CITA, na altura, no período colonial. Esta instituição, ligada ao governo colonial, tinha um programa, que era um programa que rodava pelos bairros todos. Os artistas selecionados tinham a obrigação, de acordo com o contrato, em passar nos sábados, a partir das 15hs, nos vários bairros da capital, Luanda[9].

Santocas não conseguiu recordar o nome do programa, mas, provavelmente, ele fazia referência ao "Kutonoca", uma espécie de "passatempo musical" que percorria os bairros populares de Luanda. O evento era organizado pelo empresário Luís Montez[10], com o apoio do CITA que apoiou, também, a criação de outros eventos, como os programas de variedades "Aquarela Angolana" e "Dia do Trabalhador", que falaremos a seguir. O que gostaríamos de salientar, no entanto, é que através das diversas atrações culturais – à disposição dos grupos sociais que compunham a cidade de Luanda -, se reproduziam, também, as relações de dominação, tão características da sociedade colonial. Desse modo, como argumenta Juliana Bosslet (2017), o lazer pode ser abordado como uma das estratégias de manutenção da ordem colonial pelo Estado português.

"Aquarela Angolana" e o "Dia do Trabalhador": música e lazer na "Luanda lusotropical"

De acordo com dados do censo de 1960, a população de Angola, naquele ano, era de, aproximadamente, 4.830.283, sendo 95,2% negras (população esta, composta por nove grupos etnolinguísticos principais), 3,5% brancos e 1,1% mestiços (CANN, 1998, p. 22-23). O autor defende que esse "mosaico" populacional constituiu uma vantagem para a metrópole, que soube fazer valer tais diferenças em seu proveito. Ainda que seja necessário problematizarmos o posicionamento de Cann, entendemos que é mais interessante questionarmos o quanto as

8 Informação, Fevereiro, 1965. Acção Psicossocial. Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa, MU/GM/GNP/060/Pt. 4, p. 04 *apud* BOSSLET, 2014, p. 88.

9 SANTOCAS. Entrevista concedida a autora em 24 de outubro de 2013 na Secretaria de Cultura de Luanda, Luanda, Angola. Recursos utilizados: gravador e anotações.

10 Natural da província de Malange, Luís Montez dirigiu, quase que simultaneamente, os programas "Kutonoka", "Uanga", "Kazumbi", "Dia do Trabalhador" e "Aquarela Angolana". Naquela altura, era o responsável, também, por dois programas na Emissora Oficial de Angola: "Alvorada do Trabalhador" e o "Kissanje" (WEZA, 2007, p. 65).

autoridades portuguesas souberam "jogar o jogo" e o quanto os angolanos optaram por determinados enfrentamentos entre eles. É preciso reconhecer, no entanto, que Portugal soube ajustar o seu programa de *ação psicossocial,* ao propor ações destinadas às diferentes culturas presentes em Angola. É neste contexto que surge, em meados dos anos 1960, o programa de variedades "Aquarela Angolana", cujo próprio enunciado, "aquarela", sugere a existência de uma *sociedade multicolor* em Angola. As edições do evento, organizado pelo empresário Luís Montez e projetado pelo CITA, aconteciam toda última segunda-feira de cada mês e eram realizadas no cineteatro "N'gola Cine". Como lembrou o músico angolano, Elias Dya Kimuezo, Luís Montez buscava "os artistas de maior impacto naquela época"[11], que poderiam pertencer a vários lugares da província, como também recorda o músico angolano, Santos Júnior:

> Este senhor [Luís Montez], quando realizava estes espetáculos, não se baseava só nos grupos daqui de Luanda. Não. Ele ia para as províncias todas. Ia buscar o "Cabinda Ritmos", ia buscar um grupo na província do Zaire, ia buscar dançarinos na Lunda Sul, Lunda Norte [...] agregava toda essa gente[12].

A programação dos espetáculos poderia ser consultada em periódicos da época, como a revista "Noite e Dia"[13] e o jornal "Tribuna dos Musseques". Este, em particular, foi um periódico idealizado pela polícia política portuguesa (PIDE) que, a partir de 1957, passou a ter delegações em todos os territórios africanos, estabelecendo uma vasta rede de informações (MACQUEEN, 1998, p. 38). A publicação do jornal "Tribuna dos Musseques" correspondia a uma atividade concreta da *ação psicossocial* na colônia. Lançado, primeiramente, em onze de maio de 1967, enquanto um suplemento do jornal "ABC Diário de Angola", sua criação esteve voltada, especificamente, às populações dos musseques[14] de Luanda.

Ao analisarmos as edições da revista "Noite e Dia", referentes aos meses de abril de 1969 a setembro de 1970, pudemos traçar um breve perfil dos participantes do programa naquela época, e concluir que era recorrente a apresentação dos músicos angolanos Belita Palma, Elias Dya Kimuezo, Dionísio Rocha, Jorge Manuel, Luís Visconde, Óscar Neves, Pedro Boa, Roberto Fortes,

11 ELIAS DYA KIMUEZO. Entrevista concedida em 30 de outubro de 2013, na União dos Escritores Angolanos (UEA), Luanda, Angola. Recursos utilizados: gravador e anotações.

12 SANTOS JÚNIOR. Entrevista concedida à autora em 28 de outubro de 2013 na UNAC (União Nacional dos Compositores de Angola), Luanda, Angola. Recursos utilizados: gravador e anotações.

13 Durante a nossa pesquisa no Arquivo Histórico de Luanda tivemos acesso a várias edições da revista "Noite e Dia", sobretudo, as edições que datavam da segunda metade dos anos 1960 e início dos anos 1970. Cumpre lembrarmos que desde a década de 1950 todos os meios de informação de Angola estavam submetidos à censura prévia e com o início da luta de libertação, em 1961, essa ação se intensificou. Assim, em todas as edições das revistas consultadas é possível visualizarmos, logo nas primeiras páginas, a mensagem: "visado pela comissão de censura".

14 "Musseque" é um termo originário do quimbundu, e significa "lugar de areia". Com o tempo passou a designar os bairros pobres da cidade, com casas feitas, geralmente, de papelão e lata. A precariedade das residências e a falta de acesso e usufruto a infraestrutura básica, como luz elétrica e saneamento, são algumas características daquelas habitações (ALVES, 2015).

Rufino, Sofia Rosa, Terezinha, Tonito, Tino Catela, Tony Guimarães, Tony de Melo, Urbano de Castro, Zé da Viola, Zé da Onda e dos conjuntos musicais "África Show", "Águias Reais", "Negoleiros do Ritmo", "Os Kiezos" e "Gienda Ritmo". A performance de grupos, como "Santa Bárbara" e "Os Feijoeiros de Luanda" também era frequente, assim como, a apresentação do "Duo Farrista", com a exibição de esquetes cômicos. Ao consultarmos as matérias sobre o programa "Aquarela Angolana" foi possível identificarmos, ainda, a presença dos músicos Américo Pinto, Vasco Rafael e da cantora portuguesa Silvina de Sá que, aliás, não era a única artista de Portugal a participar do programa, que sempre dedicava um espaço a cantores e cantoras da metrópole em seu quadro "Momento do fado".

Outro programa de variedades que merece destaque é o "Dia do Trabalhador" organizado, também, por Luís Montez. As exibições aconteciam às quintas-feiras, também no "N'gola Cine", e apresentavam o mesmo perfil: primeiramente, músicos e grupos realizavam suas apresentações no show de variedades e, ao final, havia a exibição de filmes. Luís Montez fazia a apresentação dos artistas que integravam o espetáculo, como António Cachimena, Jorge Manuel, Minguito, Nazaré Garrido, Tino Catela e Urbano de Castro, esses, sempre acompanhados pelos grupos "Asa Negra", "Águias Reais" e "Os Kiezos". É destaque, também, nas matérias, a presença do cantor português Bento Monginho e da já citada cantora portuguesa, Silvina de Sá com seu conjunto, "Melodia Ribatejana". Quanto aos filmes, destaca-se a exibição de "As espingardas da desforra"; "Adivinha quem vem para jantar?"; "Hércules, o libertador"; "Paris Istambul"; "Ouro Sangrento" e "Saul e David". Aqui, vale fazermos um parêntese para lembramos que a censura era praticada de maneira distinta nas diferentes regiões da cidade de Luanda. Juliana Bosslet (2014) apresenta, por exemplo, uma correspondência datada em cinco de abril de 1966, onde o subdiretor da PIDE se dirige ao presidente da Comissão de Censura, referindo-se ao filme "Queda do Império Romano". Consta no documento: "Julga-se de interesse que certos filmes, como este, não devem ser apresentados ao público do N'gola Cine, na sua maioria, constituído por africanos menos evoluídos" [15].

O cineteatro "N'gola Cine" era um espaço cultural destinado aos negros da capital[16], todavia, fazia parte da *ação psicossocial* colocar, em um mesmo ambiente, negros, mestiços e brancos, especialmente, para fortalecer a ideologia propagada pelo regime português. As imagens que destacaremos a seguir fazem referência aos programas "Aquarela Angolana" e "Dia do

15 Comissão de Censura à Imprensa. PIDE/DGS. Del. A. Proc. 16.23 B/1. NT. 2133, fls. 06-07 *apud* BOSSLET, 2014, p. 136.

16 Cumpre ressaltarmos que o preço de um bilhete para a entrada no "N'gola Cine" custava em torno de 7$50 (escudos) (M. M. de BRITO JÚNIOR. "Promoção Social" In: *ABC Diário de Angola*. Ano X. Número 3.410. Luanda, 28 de março de 1968, p. 03 apud BOSSLET, 2014, p. 136). Já, no "Cine Restauração" – uma das casas de shows mais abastadas de Luanda -, o valor do bilhete era de 20$00 (escudos), preço equivalente a um dia de trabalho de grande parte dos negros e mestiços da capital (BOSSLET, 2014, p. 136).

Trabalhador" e ilustram o modo como parte da imprensa da época reforçava um ideal, ao inserir, na mesma página, artistas negros e brancos, cantando lado a lado. Na imagem 1, datada em abril de 1969, por exemplo, consta a apresentação da cantora angolana Terezinha, nome habitual nas edições do programa, e Américo Pinto que, naquela noite, interpretou a canção "Livre", versão portuguesa de "*Born Free*"[17], composição de John Barry e Don Black escrita para o filme de mesmo nome. A imagem 2 faz referência a outra apresentação do programa "Aquarela Angolana", desta vez, datada em agosto de 1970. Nela, observamos os cantores angolanos Tonito[18] e Vasco Rafael[19], dividindo a mesma página da revista – lado a lado.

Imagem 1 (à esquerda): Terezinha e Américo Pinto na "Aquarela Angolana", em abril de 1969.
Revista "Noite e Dia", nº 90, 09 de abril de 1969, p. 13.
Imagem 2 (à direita): Tonito e Vasco Rafael se apresentam na "Aquarela Angolana", em agosto de 1970.
Revista "Noite e Dia", nº 159, 12 de agosto de 1970, p. 18.

Na próxima imagem, podemos visualizar a plateia num dia de apresentação no programa "Aquarela Angolana", em abril de 1969. A matéria chama a atenção para a "variedade de público"[20] presente naquele dia, onde homens e mulheres – brancos e negros – dividem os primeiros acentos do cineteatro.

17 As matérias não fornecem informações detalhadas sobre os músicos e se limitam aos relatos das apresentações.
18 Tonito, nome artístico de António Pascoal Fortunato, nasceu em seis de junho de 1940, em Ícolo e Bengo, província de Luanda. Irmão do crítico literário e musical Jomo Fortunato, Tonito foi um dos principais vocalistas do grupo "Kimbandas do Ritmo" durante os anos 1950 e autor de canções, como "*Kurikuté*", famosa na voz de Sara Chaves e "*Undengue Uami*", canção interpretada por Belita Palma. FORTUNATO, Jomo. A alma de Tonito entregue à música. In: *Jornal de Angola*, 28 de novembro de 2011. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_alma_de_tonito_entregue_a_musica. Acesso em 30 mar. 2020.
19 Vasco Rafael Simões de Sá Nogueira nasceu em Angola, província de Moçâmedes, em 1949.
20 Revisa "Noite e Dia", nº 90, 09 de abril de 1969, p. 13.

Imagem 3: Plateia do programa "Aquarela Angola" em abril de 1969
Revisa "Noite e Dia", nº 90, 09 de abril de 1969, p. 13.

Na imagem 4, destacamos a performance do cantor e compositor angolano Urbano de Castro[21] e do cantor português Bento Monginho numa das edições do programa "Dia do Trabalhador" e, na última imagem (5), visualizamos os conjuntos "Negoleiros do Ritmo"[22], de Angola, e "Melodia Ribatejana"[23], de Portugal, numa performance no programa "Aquarela Angolana", em agosto de 1970.

21 O cantor e compositor António Urbano de Castro, mais conhecido como Urbano de Castro, nasceu em 21 de agosto de 1941 no município de Cazenga, província de Luanda. Entre o repertório de composições e gravações do artista destacamos: "Assim vai a moda", "Carnaval chegou", "Comboio", "*Dilangue*", "Fatimita", "*Ginginda*", "*Hima*", "*Kialumingo*", "Lamento de filho", "Margarida", "Maria da horta", "Merengue Joaquina", "*Nvula*", "Deus perdoa", "Rosa Maria", "*Se uala ni ginginda*", "Semba avó", "Semba careca", "*Semba lekalo*", "Lamento de Visconde", "Semba Maria", "Mona", "Rumba negra", "Rumba soba", "Arranjar marido, "*Nzambi iami ngui loloké*", "Mamã está chateada", "*Muxima uolo mbanza*", "Mulata", "Merengue Urbanito", "Adeus perdoa", "Luanda capital", "Rumba muxima", "Malta da rebita", "Merengue Joaquina" e "Mukongo". FORTUNATO, Jomo. Angola: o percurso musical de Urbano de Castro. In: *Jornal de Angola*, 16 de dezembro de 2012. Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o_percurso_musical_de_urbano_de_castro. Acesso em 30 mar. 2020. Nos anos 1970, após a independência, Urbano de Castro integrou o conjunto "FAPLA Povo" e se tornou famoso por compor e interpretar canções de caráter intervencionista. Sobre o tema, indicamos a leitura do artigo ALVES, Amanda Palomo. O 'Agrupamento Kissanguela' e a canção no pós-independência em Angola (1975-1979). *Revista Afro-Ásia*, UFBA, Bahia, Salvador, 2020, nº 60, p. 213-249.

22 O nome "Negoleiros do Ritmo" foi dado por Luís Montez, quando da formação do grupo em meados dos anos 1950. Um de seus principais integrantes foi o cantor e compositor benguelense, Dionísio Rocha, um dos nomes principais na história da música popular angolana. FORTUNATO, Jomo. Voz emblemática dos 'Negoleiros do Ritmo'. In: *Jornal de Angola*, 10 de junho de 2013. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/voz_emblematica_dos_negoleiros_do_ritmo. Acesso em 30 mar. 2020.

23Grupo formado por jovens portugueses em meados dos anos 1950.

Imagem 4: Urbano de Castro e Bento Monginho no "Dia do Trabalhador" – Fev. de 1970
Revista "Noite e Dia", nº 135, 25 de fevereiro de 1970, p. 19.

Imagem 5: "Negoleiros do Ritmo" e "Melodia Ribatejana" no "Aquarela Angolana" em agosto de 1970.
Revista Noite e Dia, nº159, 12 de agosto de 1970, p. 19.

Ao analisarmos os textos e as imagens presentes nas edições do periódico "Noite e Dia" enquanto construções discursivas, historicamente datadas, pudemos aferir que a criação de ambos os programas – "Aquarela Angola" e "Dia do Trabalhador" -, assim como outros que surgiram naquela época[24], buscava levar adiante uma estratégia elaborada pelo Estado colonial, cujo objetivo maior seria controlar os espaços de lazer compartilhados por negros e mestiços e fazer, daqueles espaços, instrumentos de difusão de sua ideologia. Algo que também nos chamou a atenção refere-se ao fato de que a apresentação de alguns músicos nos programas "Aquarela Angolana" e "Dia do Trabalhador" não se restringia a cineteatros como o "N'gola Cine". Artistas portuguesas, como Silvina de Sá, se apresentava no "N'gola Cine" e, também, no "Cine Restauração", especialmente

24 Mesmo com a guerra, eram inaugurados, frequentemente, programas de variedades e casas de espetáculo em Luanda. Esse é o caso do "Kilumba", espetáculo de variedades inaugurado em Viana (município da província de Luanda), no final dos anos 1960. Neste período, acontece, também, o Festival Folclórico das Províncias Portuguesas, organizado pelo CITA e realizado em Portugal (SANTOS, 2012, p. 25).

no programa "Chá das Seis", que falaremos adiante. Por outro lado, músicos considerados "suburbanos" - designação utilizada frequentemente por Fernando Mendes, autor de várias matérias da revista "Noite e Dia" - podiam ser vistos em apresentações nos locais mais requintados da capital angolana, como recorda o músico Firmino Pascoal[25]:

> [...] na mesma festa nós vibrávamos com a música tal do Artur Nunes, a do Sofia Rosa, do David Zé, de Artur Adriano, do Elias dya Kimuezo, do António Paulino, dos Jovens do Prenda, dos Dimba diá Ngola, dos Kiezos, Águias Reais, dos Negoleiros do Ritmo, África Show, Carlos Lamartine, Massano Junior e Urbano de Castro. E em locais como o DUSP-Desportivo União de São Paulo, Marítimo da Ilha de Luanda, Maria da Escarquenha e Ginásio de São Paulo, tínhamos a oportunidade de ver alguns destes cantores[26].

A partir da fala de Firmino Pascoal e da análise das matérias publicadas, particularmente, em "Noite e "Dia", pudemos constatar que artistas portugueses, como Silvina de Sá, cantavam em programas requintados, como o "Chá das Seis" e, também, no "N'gola Cine" - assim como fazia o músico (branco) angolano, Vasco Rafael – e, cantores negros que se apresentavam no "N'gola Cine", podiam ser ouvidos em clubes elegantes da cidade de Luanda. Em outras palavras, podemos depreender que apesar da relação entre negros, mestiços e brancos continuar assentada em critérios desiguais e discriminatórios[27], havia algumas zonas de contato que não se limitavam às casas de espetáculos da capital. Além disto, músicos negros e mestiços, como os do "Duo Ouro Negro" e do emblemático grupo "N'gola Ritmos" também se apresentavam em casas de show, como o "Cine Restauração" e o cine esplanada "Avis", espaços elitizados, destinados à população branca da capital, onde ocorriam as exibições do programa "Chá das Seis" e os Festivais da Canção de Luanda, que falaremos a seguir.

Devemos levar em consideração, contudo, que os músicos negros, citados por Firmino Pascoal, eram artistas representativos da cena musical angolana naquele período, assim como, os músicos do "Duo Ouro Negro" e do conjunto "N'gola Ritmos". Em síntese, não podemos negar que músicos negros e mestiços adentraram nos espaços culturais destinados aos brancos da capital, mas, julgamos importante perceber, também, que aquelas "zonas de contato" precisam ser mensuradas de

25 De pai português e mãe angolana, o músico Firmino Pascoal nasceu no Dondo, cidade ao norte de Angola. Além de músico, Pascoal escreveu matérias para alguns catálogos de coletânea de música africana. Este é o caso dos catálogos *Angola Saudade: 60 e 70*, material produzido por *Difference Entertainment*, editado e distribuído em Portugal por iPlay Som e Imagem Lda, 2009, p. 62-83 e *Memórias de África: as grandes músicas dos anos 60, 70 e 80 – Angola, Cabo Verde, Guiné Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe*. Farol Música, 2008.

26 Depoimento de Firmino Pascoal em "Angola Saudade: 60 e 70". Material produzido por *Difference Entertainment*, Lda – Editado e distribuído em Portugal por iPlay Som e Imagem Lda, 2009, p. 20-21.

27 Como nos lembra Bosslet (2014), negros e mestiços não eram proibidos, por lei, de frequentar os cinemas da chamada "cidade do asfalto", mas, essa segregação se dava com base em critérios econômicos. Como já ressaltamos em nota anterior, o valor de 20$00 (escudos) por uma entrada no cine "Restauração" era equivalente, na maioria dos casos, ao valor de um dia de trabalho da grande maioria da população negra e mestiça da capital (BOSSLET, 2014).

acordo com o contexto da época, e a consequente ideologia propalada pelas autoridades do governo colonial.

"Chá das Seis" e o Festival da Canção de Luanda

> *Angola, minha princesa; Luanda, a minha rainha, com a tua baía debruçada sobre o mar, onde as luzes coloridas, refletidas nas tuas águas, pareciam dançar ao som da música das palmeiras como uma noiva feiticeira, brincando com o coração daqueles já por ti enfeitiçados. Ai que saudades eu tenho de ti Angola (Ondina Teixeira)*[28].

O poema "Saudades de Angola" da compositora e intérprete portuguesa, Ondina Teixeira, nos revela, de maneira nostálgica, uma Luanda habitada por aqueles que puderam usufruir do conforto que a capital proporcionava à pequena burguesia branca da época: uma cidade urbanizada com ruas asfaltadas; construções regulamentadas; estabelecimentos comerciais de qualidade, como *boutiques*, ourivesarias, salões de chá e restaurantes. Na "cidade do asfalto", habitada, majoritariamente, pela população branca europeia (ou dela descendente), havia, também, um público ávido por bons espetáculos de música e de teatro que frequentava, assiduamente, casas de show, como o "Cine Avis" e o "Cine Restauração", onde era exibido, semanalmente, o programa "Chá das Seis". Inaugurado em novembro de 1959, ainda com o nome "Chá das Seis e Meia", era um programa de variedades com orquestra, canções e concursos. O evento exigia certo requinte por parte de quem o frequentava, como relata a jornalista Ana Sofia Fonseca: "Os homens atuam de *smoking*, brilhantina no cabelo e sapatos de verniz, poeira enxotada a trapo macio. O calçado de camurça, esse, é limpo sob o fundo de uma vela. As mulheres cintilam como lantejoulas" (FONSECA, 2009, p. 234). Pelo cineteatro passaram nomes famosos da cena musical portuguesa, como António Silva, Alberto Ribeiro, António Calvário, Fátima Bravo, Helena Tavares, João Villaret, Tony de Matos, Vasco Santana e, também, músicos internacionais, como Charles Aznavour, Alberto Cortêz, Ângela Maria, António Prieto, Ivon Curi, Mara Abrantes e Nelson Ned[29].

No "Cine Restauração" realizou-se, também, em 1957, a primeira aparição pública do "Duo

28 ONDINA TEIXEIRA. "Saudades de Angola". In: "Angola Saudade: 60 e 70". Catálogo. Material produzido por *Difference Entertainment*, Lda – Editado e distribuído em Portugal por iPlay Som e Imagem Lda, 2009, p. 14-17. Ondina Teixeira nasceu em Portugal no ano de 1946, mas, ainda menina, em 1952, foi embora com a família para Luanda. Partiu da cidade no dia 18 de setembro de 1975, no ano em que estoura a guerra civil (FONSECA, 2009, p. 299). A jornalista portuguesa, Ana Sofia Fonseca, ilustra em seu livro o cotidiano de várias famílias portuguesas que haviam se mudado para Luanda. A pesquisadora se vale de inúmeras fontes, como entrevistas, imprensa, memórias publicadas e documentos presentes nos arquivos da PIDE/DGS, na Torre do Tombo.

Ouro Negro", grupo formado por Raul Indipwo e Milo Mac-Mahon[30] em meados dos anos 1950. Embora não possamos negar que a imagem transmitida pela dupla de músicos mestiços ajudou a edificar, nos anos 1960, sobretudo no exterior, a ideia de unidade do império português (CARDÃO, 2017), é indiscutível o sucesso dos músicos e sua importante contribuição para a história da música em Angola. Nas palavras de Marcos Cardão, "ao estabelecer um diálogo com as noções de diáspora e hibridismo, o percurso musical do Duo Ouro Negro escapou à fixidez identitária, nacional e étnica, e traduziu uma história de deslocamentos e reinscrições" (CARDÃO, 2017, p. 174). Com uma produção fonográfica bastante influenciada pela música portuguesa, o duo possui uma linguagem musical híbrida, onde as tradições de Angola sempre estiverem profundamente presentes.

Outro evento que gostaríamos de mencionar é o "Festival da Canção de Luanda", em particular, o festival de 1966. Neste ano, a cantora angolana Sara Chaves[31] sobe ao palco do cineteatro "Avis", junto com o grupo angolano, "N'gola Ritmos"[32] para interpretarem, juntos, "Maria Provocação", composição de Adelino Tavares Silva e Ana Maria de Mascarenhas. Sem dúvida, era uma canção diferente de todas que já haviam concorrido no festival. De acordo com seus compositores, a canção tinha sido feita, propositadamente, para ser acompanhada pelo conjunto "N'gola Ritmos"[33] e, como relata a cantora Sara Chaves, foi ensaiada em segredo:

> Nós ensaiávamos todas as noites. Deslocávamo-nos a casa de um dos elementos do 'N'gola' e ensaiávamos ali, à portas fechadas, pois o Adelino e a Ana Maria faziam questão de que a canção fosse uma surpresa. Só no ensaio geral é que a organização do Festival da Canção ficou a saber da nossa intenção. Isso criou um burburinho nos bastidores, porque não aceitaram bem que o "N'gola Ritmos" fizesse parte do Festival [34].

29 Depoimento de José Manuel Tocha. In: "Angola Saudade: 60 e 70". Catálogo. Material produzido por *Difference Entertainment*, Lda – Editado e distribuído em Portugal por iPlay Som e Imagem Lda, 2009, p. 24-25.

30 Raul José Aires Corte Peres Cruz, Raul Indipwo, nasceu na Chibia, província da Huíla, em 1933 e Emílio Vítor Caldeira Mac Mahon Vitória Pereira, mais conhecido como Milo Mac-Mahon, nasceu em 1940, na cidade do Lubango. O duo chegou a se tornar um trio entre os anos de 1961 a 1963, quando José Alves Monteiro, angolano, natural do Golungo Alto, foi chamado a integrar o duo. É possível visualizarmos uma rara apresentação do trio no link: https://www.youtube.com/watch?v=JLel65NTaCM
Acesso em 30 mar. 2020.

31 Sara Chaves nasceu em Santo António do Zaire (atual Soyo), cidade situada ao norte de Angola. Chaves sempre foi presença assídua nos festivais da canção de Luanda. Embora tenha sido educada nos padrões da cultura portuguesa, a intérprete, a partir do início dos anos 1960, começou a cantar composições dos angolanos Eleutério Sanches e Tonito, e a interpretar canções com importantes nomes e conjuntos da música angolana, como Elias dya Kimuezo, Luís Visconde, "Os "Kiezos", "África Show" e "Negoleiros do Ritmo", sobretudo, nas sessões da "Aguarela Angolana", "Dia do trabalhador", "Chá das Seis", "Kazumbi" e "Noites Africanas" (SILVA, 2010, s/p).

32 Para maiores informações sobre a trajetória do grupo, indicamos o texto: ALVES, Amanda Palomo. Oh, Muxima! A formação da música popular urbana de Angola e o grupo N'gola Ritmos (1940-1950). In: *Revista TEL: Tempo, Espaço, Linguagem*, Irati, v. 7, n.2, p. 193-218, jul./dez.

33 Ana Maria de Mascarenhas em entrevista para o documentário *O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos.* Jorge António, Angola, 2009, aprox. 54 min.

34 Sara Chaves em entrevista para o documentário *O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos*. Jorge António. Angola, 2009, aprox. 54 min. Importante mencionarmos, ainda, que, naquela altura, Sara Chaves já nutria uma amizade com vários integrantes do grupo, particularmente, com Belita Palma, sua grande amiga.

Na noite da apresentação, a performance habitual da "Orquestra do Festival", liderada pelo maestro Eduardo Magalhães, cedeu lugar aos músicos do "N'gola Ritmos", Amadeu Amorim, Zé Maria, Nino Ndongo e Gegé que acompanharam Sara Chaves na interpretação de "Maria provocação". Naquela noite, a canção conquistou dois prêmios: melhor interpretação feminina e melhor letra. A apresentação do conjunto "N'gola Ritmos" nem chegou a ser avaliada pelo júri do festival, que considerou os instrumentos utilizados pelo grupo, como a *dikanza* e a *ngoma*[35], "não passíveis de avaliação técnica" (FORTUNATO, 2014, s/p). Nessa mesma direção, Sara Chaves recorda: "[o júri] disse que os instrumentos [do N'gola] não coincidiam com os da orquestra, por isso, não valiam"[36]. Porém, mesmo com a evidente atitude de discriminação por parte da comissão avaliadora do Festival da Canção de Luanda, a edição de 1966 foi bastante explorada pela mídia impressa da época, ao divulgar a imagem da cantora (branca) Sara Chaves com os músicos do grupo "N'gola Ritmos". Podemos afirmar que havia, claramente, a intenção de reafirmar a ideia de *integração* entre artistas negros e brancos na província, como podemos observar na imagem de capa da edição 129 da "Revista de Angola".

35 A *dikanza* é um instrumento típico de Angola e se assemelha ao reco-reco. Em relação aos instrumentos tradicionais angolanos, o pesquisador e crítico musical, Jomo Fortunato, faz a seguinte distinção: aerofones, instrumentos em que o ar, acionado de modo especial pelo próprio instrumento, é o elemento vibratório. Os cordofones são instrumentos em que vibram a corda ou cordas esticadas. Um exemplo de cordofone é o *hungo*, instrumento monocórdico. Pertencem à classe dos idiofones os instrumentos em que o elemento vibratório é o próprio corpo do instrumento, e, por último, os membrafones, instrumentos em que o elemento vibratório é uma membrana esticada – o tambor africano e a *ngoma* angolana são exemplos clássicos de membrafones. A *ngoma* teve uma função de suma importância ao longo da história da música popular angolana. Trata-se de uma espécie de tambor cilíndrico ou de formato cônico, revestido com pele, preferencialmente de cabra, numa ou nas duas faces (FORTUNATO, Jomo. O cancioneiro tradicional na formação da música popular. In: *Jornal de Angola*, 15 de fevereiro, 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o_cancioneiro_tradicional_na_formacao_da_musica_popular. Acesso em 30 mar. 2020.

36 Depoimento de Sara Chaves *apud* FONSECA, 2009, p. 249.

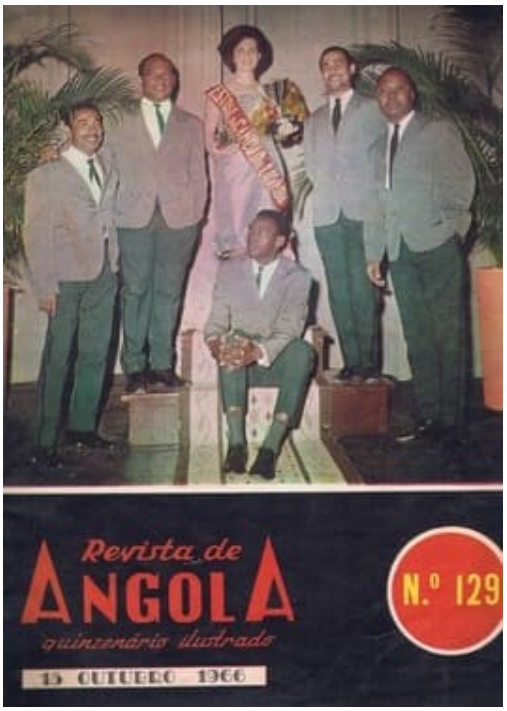


Imagem 6 "Revista de Angola: quinzenário ilustrado", nº129, 15 de outubro de 1966.

No final da década de 1950, o grupo "N'gola Ritmos", que havia sido formado em 1947, entra numa outra fase. Com as prisões[37] de seu líder-fundador, o músico Liceu Vieira Dias, e de Amadeu Amorim, em 1959, e a transferência do músico percussionista Fontinhas para o Moxico (província ao leste de Angola), em 1957, permanecem no grupo, como principais impulsionadores, José Maria (Zé Maria) e Nino Ndongo. Quando Zé Maria é afastado para Lubango (província de Huíla), cumprindo uma ordem da PIDE, se integra ao conjunto Ricardo Vaz Borja (Xodó), José Ferreira (Gegé), José Cordeiro dos Santos (Zé Cordeiro), Belita Palma e Lourdes Van-Dúnem (ALVES, 2015). Durante uma entrevista concedida para o já citado documentário "Tio Liceu e os N'gola Ritmos", Amadeu Amorim recorda que essa é a formação que vai a Lisboa, em meados dos anos 1960, para fazer "apresentações de boa vizinhança", a convite da metrópole, "como se estivessem a dizer: não há nada em Angola! Está tudo bem! Estão aqui, eles, vieram cantar canções da terra e tal"[38]. Ao problematizarmos a fala de Amorim, não podemos negligenciar a repercussão da notoriedade obtida pelo grupo com a viagem à capital portuguesa, afinal, de certa maneira, tal fato implicava uma forma de ascensão social do conjunto. Talvez, possamos inferir que a "memória seletiva" (POLLACK, 1989) do cantor o impeça de interpretar positivamente a viagem do "N'gola

37 Durante os anos 1950, o grupo passou a ser visto com "desconfiança" pelas autoridades coloniais, sobretudo, porque alguns de seus membros estavam politicamente envolvidos com o Movimento para a Independência de Angola (MIA) e, também, com o trabalho de panfletagem no Bairro Operário, bairro onde se concentrou grande parte da movimentação anticolonial de Luanda, antes do início da guerra, em 1961 (ALVES, 2015).

38 AMADEU AMORIM. Entrevista para o documentário *O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos.* Jorge António, Angola, 2009, aprox. 54 min.

Ritmos" à metrópole naquele contexto, pois, é provável que ele compreenda que a imagem do conjunto pudesse ser "maculada", caso fosse vinculada aos feitos ou às pessoas ligadas ao governo. Fato, é que a chegada do grupo à Lisboa foi noticiada por várias mídias impressas da época, entre elas, a revista "Plateia" que publica, em seu número 213, a seguinte nota:

> "N'gola Ritmos" fará ecoar os céus metropolitanos toda a magia das batucadas angolanas, a beleza do seu ritmo estridente e exótico. Mais uma surpresa artística que Angola envia aos seus irmãos metropolitanos. Criando canções baseadas nas lendas do sertão, este conjunto lançou a música do folclore até aos meios civilizados. Esse ritmo dos morros e das florestas entrou, assim, no conhecimento das plateias que, fascinadas, ouvem um novo ritmo. O seu primeiro conjunto tem vida efêmera. Por motivos vários desorganiza-se e desaparece. Nino Rodrigues consegue, com a sua paixão pela música, o seu entusiasmo e o seu dinamismo fazer ressurgir o fabuloso conjunto. O sucesso aumenta em cada atuação do conjunto. Altas entidades apreciam-no, e altas figuras estrangeiras escutam-no surpresas e encantadas ("Plateia", nº 213, Lisboa, 1960's, s/p – autoria não identificada).

Somamos essa sequência discursiva à declaração de Carlos Cruz, apresentador de vários programas da televisão portuguesa nos anos 1960. Ao anunciar a entrada do grupo "N'gola Ritmos" no palco do auditório da RTP (Rádio e Televisão de Portugal), Cruz enuncia:

> N'gola Ritmos, um conjunto, senão, o mais fiel, um dos mais fieis intérpretes do folclore angolano, faz sua primeira apresentação na RTP. Decerto, a música que eles vão interpretar para todos vós vai, com certeza, transmitir-vos o colorido de um folclore muito especial. É um folclore que varia entre dois extremos. Entre a nostalgia e entre um ritmo absolutamente febril. É um folclore que transmite uma aquarela multicor com canoas de pescadores, com palmeiras, com o vermelho das buganvílias, cheias de flores, com todo aquele colorido é que se junta, também, a areia do musseque[39].

Ambas as sequências discursivas nos levam a negar qualquer "transparência" da linguagem, especialmente, quando analisamos os discursos pela historicidade que os constituem. Aliás, ainda na primeira metade do século XX, o filósofo da linguagem, Mikhail Bakhtin, nos alertou para a relação entre linguagem e sociedade, ao afirmar que a linguagem sempre estará ligada a um tempo, a um espaço e à nossa posição diante do mundo (BAKHTIN, 1997; 2006). Com base nos textos destacados – notícia publicada na revisa portuguesa "Plateia" e a fala do apresentador, Carlos Cruz, - notamos que a direção dos sentidos aponta para um imaginário social, onde o "N'gola Ritmos" é associado ao "folclore angolano", a partir do uso dos enunciados: "ritmo estridente e exótico" e

39 CARLOS CRUZ. Transcrição da fala do apresentador, disponível no documentário *O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos.* Jorge António, Angola, 2009, aprox. 54 min.

"magia das batucadas angolanas"[40] (PLATEIA, nº 213, s/p) e, ainda, "transmitir-vos o colorido de um folclore muito especial"[41]. Vale destacarmos, também, a presença da ideia do folclore como algo distante e exótico e, ao mesmo tempo, como, exatamente por isso, ele podia ser agradável aos "meios civilizados", ainda que saído "dos morros e das florestas". Ora, como bem ressalta Mário Rui Silva, o sentido da palavra folclore em África sempre esteve relacionado a algo "pitoresco", "sem significação profunda", utilizado para classificar manifestações, consideradas "menores" pelos europeus (SILVA, 1995, s/p).

Conforme apontamos, o lusotropicalismo foi um instrumento de propaganda do colonialismo português durante os anos 1960, e a análise dos enunciados nos permitem identificar a construção de uma cadeia discursiva que acaba por reforçar a aquela ideologia como, por exemplo, na sequência "Mais uma surpresa artística que Angola envia aos seus **irmãos metropolitanos**" [destaques nossos] (PLATEIA, nº 213, s/p), contribuindo para a consolidação da imagem do português enquanto um povo "tolerante, fraterno e plástico" (CASTELO, 1999, p. 13). No entanto, como também já discutimos, havia uma discrepância entre o "discurso integrador" e a prática, pois, nos territórios colonizados pelos portugueses, não se podia falar em reciprocidade cultural.

Naquela ocasião, o "N'gola Ritmos" interpretou, em quimbundu[42], a canção "Manazinha", uma música característica do carnaval de Angola[43]. A seguir, podemos visualizar a imagem do grupo durante sua apresentação em Lisboa, na década de 1960. Atentemos para a indumentária do grupo, extremamente folclorizada, e para o cenário montado no palco, sugerindo um ambiente repleto de "exotismo".

40 Revista "Plateia", nº 213, Lisboa, 1960's, s/p.

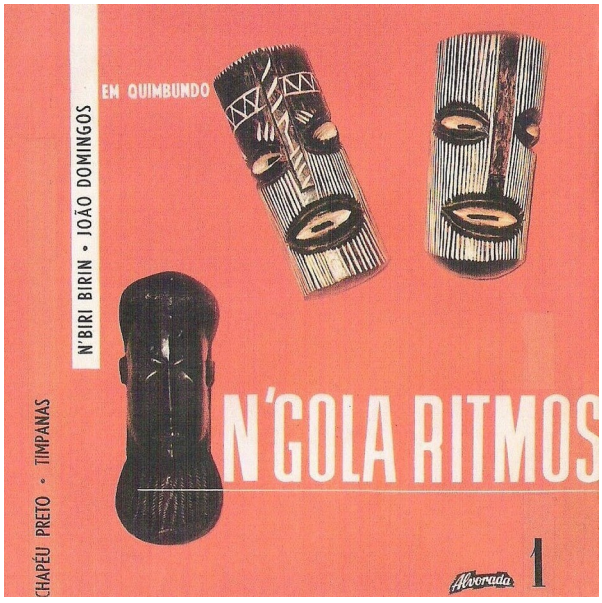
41 CARLOS CRUZ. Transcrição da fala do apresentador, disponível no documentário "O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos". Jorge António, Angola, 2009, aprox. 54 min.

42 Quimbundu é a língua falada pelos povos mbundu, que constituíam a maioria dos habitantes de Luanda. Como nos explica Tony Hodges, Angola possui três grandes grupos etnolinguísticos. Os ovimbundos, cuja língua é o umbundo, concentravam-se, tradicionalmente, nas províncias do Huambo e do Bié, no planalto central. Os mbundus (falantes de quimbundo) predominaram nas regiões constituídas pelas atuais províncias de Bengo, Cuanza Norte, Luanda e Malange e pela parte norte do Cuanza Sul. O terceiro maior grupo étnico é o dos bakongos, que se estabeleceram, principalmente, nas províncias do noroeste, sendo sua língua, o quicongo (HODGES, 2001, p. 44 - 46).

43 Sobre o carnaval de Luanda, sugerimos a leituras dos textos: CARVALHO, Ruy Duarte de. Carnaval de Luanda além do desfile oficial. *Revista Austral*, n. 4, Angola, 1993 e BIRMINGHAM, David. O carnaval em Luanda. *Análise social*, vol. XXV(III), 2ª ed., 1991.

Imagem 7: "Semanário Angolense", Luanda, sete de agosto de 1976, p.1.

Durante a temporada em Lisboa, o "N'gola Ritmos" grava dois *Long Play's*, ambos, pela gravadora portuguesa, Valentim de Carvalho. A composição das capas dos discos, que apresentamos a seguir, é algo a destacar. Podemos verificar que existe uma forte relação das imagens com o contexto da época e, mormente, com os enunciados analisados nas páginas anteriores.



Imagens 8 e 9: capas dos álbuns "N'gola Ritmos", volumes 1 e 2
Acervo particular de Guilherme Lopes dos Santos, Luanda.

Ao tratarmos as capas dos discos como enunciados, questionamo-nos de que modo elas

contribuem para a produção de sentidos. Além de percebermos uma correspondência entre as imagens das capas, a notícia publicada na revista "Platéia" e a fala de Carlos Cruz, notamos, ainda, que os elementos étnicos, característicos da cultura angolana, são destacados de uma maneira objetificada e exótica, contrariando a ideia de uma suposta mudança (progressiva) no modo de olhar para o "outro" e suas singularidades culturais.

A constituição da primeira fase do grupo "N'gola Ritmos", no final dos anos 1940, está diretamente relacionada à preocupação em divulgar a cultura dos antepassados. Com um repertório composto, majoritariamente, por canções de origem popular, os músicos compunham e interpretavam em quimbundu num contexto histórico, onde as línguas africanas eram rejeitadas pelo sistema colonial e marcadas com o "selo da inferioridade" (NETO, 1997, p. 338). A década de 1960 foi um período importante para os músicos da segunda fase do "N'gola Ritmos". Eles gravaram seus únicos discos e participaram ativamente de eventos culturais dentro e fora da África. Ao saírem da cadeia, no final daquela década, os líderes-fundadores Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim, foram obrigados a se apresentarem, recorrentemente, à PIDE. O grupo, cujos integrantes foram envelhecendo, perdeu a vitalidade dos anos anteriores e acabou por se desfazer, provavelmente, no início dos anos 1970. Em 1978, poucos anos após a independência de Angola, o produtor de cinema e artista plástico angolano António Ole dirigiu o filme-documentário "O ritmo do N'gola Ritmos"[44]. A produção, realizada com o apoio do escritor Luandino Vieira, pode ser considerada um dos raros momentos, onde todos os músicos, integrantes do grupo aparecem reunidos.

Considerações finais

> *Nós víamos aqueles espetáculos que existiam como uma diversão para nos tirar a intenção de luta (Aureliano de Oliveira Neves, ex-integrante do conjunto "N'gongo")*[45].

> *Naquela época, eu já gravava algumas canções de caráter revolucionário. E quem gravava era o próprio colonialista (risos). Eles estavam ali na máquina, no gravador, a saborear o som. Depois gravavam e mandavam para Portugal porque as matrizes eram feitas em Portugal e só aqui é que prensavam os discos (Santos Júnior, compositor e intérprete angolano)*[46].

44 ANTÓNIO OLE. "O ritmo do N'gola Ritmos", Angola, 1978, aprox. 1h.
45 AURELIANO DE OLIVEIRA GOMES. Entrevista concedida para o "Projeto Yetu: a nossa música". Disponível em: https://vimeo.com/93179531. Acesso em: 31 mar. 2020.
46 SANTOS JÚNIOR. Entrevista concedida em 28 de outubro de 2013 na UNAC (União Nacional dos Compositores de Angola), Luanda, Angola. Recursos utilizados: gravador e anotações.

A partir do dia quatro de fevereiro de 1961 várias ações são desencadeadas na capital angolana. Na madrugada daquele dia, grupos de homens atacam a esquadra da Polícia de Segurança Pública, a cadeia de São Paulo e a Casa de Reclusão numa tentativa de libertar presos políticos e, também, revelar à Organização das Nações Unidas (e à opinião pública internacional) que, em Angola, havia uma onda de descontentamento com o regime colonial. Na região conhecida como Baixa do Cassanje, situada ao norte de Angola e habitada, majoritariamente, por povos quimbundu e bakongo, ocorreu outro importante exemplo de ação anticolonial, desta vez, encabeçada por camponeses descontentes com as péssimas condições de trabalho nas lavouras de algodão.

Com o início da guerra de libertação em Angola, o governo colonial colocou em prática uma série de estratégias na tentativa de conquistar o apoio das populações nativas e, consequentemente, minimizar a força e a propagação dos movimentos nacionalistas em suas respectivas colônias. Com a entrada de Adriano Moreira ao Ministério do Ultramar foi promulgado um pacote de medidas legislativas inspiradas no lusotropicalismo numa tentativa bastante evidente de o governo português afirmar, cada vez mais, a sua unidade nacional (CASTELO, 2013). Interessante notarmos que se a recepção inicial das teorias freyreanas, particularmente nos anos 1930 e 1940, foi bastante criticada em Portugal, no contexto pós-segunda guerra mundial a questão se modificaria, com a apropriação da ideologia lusotropicalista. Entre as medias adotadas em Angola, destacamos o incentivo à radiofusão com uma programação voltada, quase exclusivamente, à transmissão de músicas angolanas. Sob aquela ótica, foi promovida, também, uma agenda cultural voltada para o entretenimento de negros e mestiços da colônia. O objetivo principal seria "preencher e controlar o tempo livre daquela população" (BOSSLET, 2017, p. 830) e colocar em prática as estratégias contidas no plano de *ação psicossocial.* Surgem, assim, programas de variedades, concursos musicais e festivais da canção. Contudo, para além da compreensão desse contexto, é importante percebermos como a população nativa de Angola soube lidar com aquelas estratégias, tendo em vista a variedade de experiências sociais e a complexidade das dinâmicas políticas e culturais daquele país.

Por fim, cabe destacarmos que a efervescência cultural visível nos anos 1960 (e, até mesmo, no início da década seguinte) se alterou, substancialmente, a partir de 1975, ano da emancipação política de Angola, mas, também, o início da guerra civil no país[47]. O fim dos concursos de música e dos programas de variedades são ações marcantes dessa fase, assim como, o declínio na produção

47 Se, por um lado, a transferência do poder político de Angola passou para as mãos dos nativos, por outro, marcou o início de uma guerra civil travada entre o MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola), a UNITA (União Nacional para a Independência Total de Angola) e a FNLA (Frente Nacional de Libertação de Angola), que passam a defender seus próprios modelos de ação e a formar alianças que pudessem garantir melhores condições naquele cenário de grande disputa. A independência e a guerra civil deram início a uma série de atividades políticas que, cada vez mais, se distanciavam dos desejos e das expectativas de grande parte dos angolanos (ALVES, 2020).

e gravação de discos, especialmente, por conta do fechamento das gravadoras que haviam se instalado na capital. Compositores, cantores e intérpretes angolanos continuaram a produzir música, entretanto, sob condições muito diferentes que nas décadas anteriores. Com a chegada do MPLA ao poder, em 1975, a música popular urbana, sobretudo a de Luanda, se tornou uma importante ferramenta de legitimação política e ideológica do referido movimento (ALVES, 2020). Mas, esta, já é outra história.

Referências

ANDRADE, Mário Pinto de. (Buanga Fele). Qu'est-ce que le 'tropicalismo'. Présence Africaine, v. 9, n. 5, 1955. Artigo disponível, também, no site:
http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04330.008.006. Acesso em 29 mar. 2020.

____. *Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Paris: Jean Pierre Oswald, 1958.

ALVES, Amanda Palomo. *Angolano segue em frente*: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. Tese. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF). Niterói, 2015.

____. O Agrupamento Kissanguela e a canção no pós-independência em Angola (1975-1979). *Revista Afro-Ásia*, UFBA, Bahia, Salvador, 2020 (Artigo no prelo).

BOSSLET, Juliana. *A cidade e a guerra:* relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

____. Lazer em Luanda: o controlo do tempo livre dos trabalhadores e a manutenção da ordem colonial (1961-1975). *Análise Social*, 225, (4.º), 2017, p. 830-847.

BITTENCOURT, Marcelo. Moral e política: a vigilância colonial sobre o esporte angolano. In: NASCIMENTO, Augusto; BITTENCOURT, Marcelo; DOMINGOS, Nunes; MELO, Victor Andrade de (orgs.). *Esporte e lazer na África:* novos olhares. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013, p. 155-178.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.

____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BALANDIER, Georges. *O poder em cena*. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

CANN, John P. *Contra Insurreição em África*: o modo português de fazer a guerra (1961-1974). S. Pedro do Estoril: Edições Atena, 1998.

CASTELO, Cláudia. *O modo português de estar no mundo***:** o lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961). Porto: Edições Afrontamento, 1999.

____. *Passagens para a África*: o povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da

Metrópole. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

____. O luso-tropicalismo e o colonialismo português tardio. *Buala*. 5 de março de 2013.

CABRAL, Amílcar. "Prefácio". In: DAVIDSON, Basil. *A libertação da Guiné*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1975.

CARDÃO, Marcos. Muamba, Banana e Cola. O Duo Ouro Negro e o Tropicalismo Desnacionalizador. *Transnational Africas*: Visual, Material and Sonic Cultures of Lusophone Africa, 2017, p. 174-191.

CLARENCE-SMITH, Gervase. *O III Império Português (1825-1975).* Lisboa: Teorema, 1985.

FORTUNATO, Jomo. A alma de Tonito entregue à música. In: *Jornal de Angola*, 28 de novembro de 2011. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_alma_de_tonito_entregue_a_musica. Acesso em 30 mar. 2020.

____. Angola: o percurso musical de Urbano de Castro. In: *Jornal de Angola,* 16 de dezembro de 2012. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o_percurso_musical_de_urbano_de_castro. Acesso em 30 mar. 2020.

____. Voz emblemática dos 'Negoleiros do Ritmo'. In: *Jornal de Angola*, 10 de junho de 2013. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/voz_emblematica_dos_negoleiros_do_ritmo. Acesso em 30 mar. 2020.

____. "O cancioneiro tradicional na formação da música popular. In: *Jornal de Angola*, 15 de fevereiro, 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o_cancioneiro_tradicional_na_formacao_da_musica_popular. Acesso em 30 mar. 2020

____. Música como resistência à assimilação cultural. In: *Jornal de Angola,* 31 de março de 2014. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/musica_como_resistencia_a_assimilacao_cultural. Acesso em 30 mar. 2020.

FONSECA, Ana Sofia. *Angola, terra prometida*: a vida que os portugueses deixaram. Lisboa: a esfera dos livros, 2009.

HODGES, Tony. *Angola***:** do afro-estalinismo ao capitalismo selvagem. Cascais: Editora Principia, 2001.

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

MACQUEEN, Norrie. *A descolonização da África portuguesa:* a revolução metropolitana e a

dissolução do império. Lisboa: Editorial Inquérito, 1998.

NETO, Maria da Conceição. Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX. *Lusotopie,* 1997, p. 327-359.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*, v. 02, n.3, Rio de Janeiro, 1989, p. 03-15.

SANTOS, Marta. *Elias Dya Kimuezo*: a voz e o percurso de um povo. Braga: O cão que lê, 2012.

SILVA, Mário Rui. Sara Chaves: as chaves dos seus cantos. In: *Revista Austral*, n. 61, 18 de julho de 2010, s/p.

____. Estórias da Música em Angola. *Revista Austral*, n.13, Angola, 1995.

SALAZAR, A. Oliveira. *Entrevistas 1960-1966*. Coimbra: Coimbra Editora, Lda, 1967.

WEZA, José. *O percurso histórico da música urbana luandense*: subsídios para a história da música angolana. SOPOL AS: Luanda, 2007.

ZAU, Filipe. *Lusotropicalismo versus angolanidade*. Texto apresentado no I Encontro Semba Samba, Rio de Janeiro, novembro de 2015. Texto disponível em: https://www.sembasamba.com.br/2015/palestrantes/ Acesso em 30 mar. 2020.