

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

AMANDA PALOMO ALVES

**“ANGOLANO SEGUE EM FRENTE”:
UM PANORAMA DO CENÁRIO MUSICAL URBANO DE ANGOLA
ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1970**

NITERÓI

2015

AMANDA PALOMO ALVES

**“ANGOLANO SEGUE EM FRENTE”:
UM PANORAMA DO CENÁRIO MUSICAL URBANO DE ANGOLA
ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1970**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

Orientador:

Prof. Dr. Marcelo Bittencourt

NITERÓI

2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A474 Alves, Amanda Palomo.
"Angolano segue em frente": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970 / Amanda Palomo Alves. – 2015.
216 f.; il.
Orientador: Marcelo Bittencourt.
Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, 2015.
Bibliografia: f. 203-216.
1. História de Angola. 2. Música. 3. Movimento Popular de Libertação de Angola. I. Bittencourt, Marcelo. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Ciências Humanas e Filosofia. III. Título.
CDD 967.3

AMANDA PALOMO ALVES

**“ANGOLANO SEGUE EM FRENTE”:
UM PANORAMA DO CENÁRIO MUSICAL URBANO DE ANGOLA
ENTRE AS DÉCADAS DE 1940 E 1970**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do título de Doutora em História.

Aprovada em 18 de maio de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Bittencourt – UFF
(orientador)

Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza – UNIOESTE
(examinador externo)

Prof. Dr. Victor Andrade de Melo – UFRJ
(examinador externo)

Prof.^a Dr.^a Andrea Barbosa Marzano – UNIRIO
(examinadora externa)

Prof. Dr. Alexander Lemos de Almeida Gebara – UFF
(examinador interno)

NITERÓI

2015

A Marcelo Monteiro, companheiro amado....

AGRADECIMENTOS

Nestas linhas iniciais, quero deixar registrada a minha gratidão pelo apoio recebido por todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento e a conclusão desta tese. Mesmo consciente da impossibilidade de não cometer injustiças, não hesitarei em mencionar algumas pessoas que colaboraram comigo nessa caminhada.

Sendo assim, inicio agradecendo ao Prof. Marcelo Bittencourt, orientador desta pesquisa. A ele, minha sincera gratidão e apreço pela orientação atenta, incentivo e colaboração durante esses quatro anos de trabalho conjunto. Muito obrigada.

À banca examinadora do exame de qualificação, Professores Alexander Lemos de Almeida Gebara e Alexandre Felipe Fiuza, pela leitura atenta do trabalho e pelas valiosas contribuições e reflexões, fundamentais ao desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço, ainda, ao Professor Alexandre Fiuza pelos documentos, gentilmente, fornecidos.

À banca de defesa final composta pelos Professores Alexander Gebara, Alexandre Fiuza, Andrea Barbosa Marzano e Victor Andrade de Melo, por terem aceitado meu convite e terem se mostrado dispostos a ler o trabalho. Meus sinceros agradecimentos.

Meus sinceros agradecimentos, também, ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense e à Capes, pela bolsa concedida.

À minha singular família pelo constante apreço, estímulo e colaboração expressos em palavras carinhosas e gestos de amor. Aos meus pais e irmãos queridos, agradeço por todo o apoio recebido durante a minha trajetória acadêmica e, acima de tudo, pelo respeito por minhas opções profissionais.

Ao meu companheiro amado, Marcelo Monteiro, pelo carinho e apoio durante todo o percurso.

Aos meus queridos amigos, minha gratidão pela compreensão e respeito por todos os momentos de ausência. Obrigada.

Sou extremamente grata aos músicos, compositores, jornalistas e produtores culturais entrevistados em Luanda. Agradeço pela confiança e pela disposição em terem compartilhado conosco momentos importantes de suas vidas e, também, por terem partilhado fontes valiosas, indispensáveis ao desenvolvimento desta pesquisa.

Ao meu amigo Carlos Teles de Menezes Junior, pelas fontes sonoras e impressas fornecidas, mas, sobretudo, pelas inúmeras conversas e saberes compartilhados. Meus agradecimentos sinceros.

À Marissa Moorman que, desde o início da pesquisa, não hesitou em responder meus e-mails e sempre se mostrou solícita e interessada pelo tema da pesquisa. Muito obrigada.

Às minhas queridas amigas angolanas, Yara Catila dos Santos e Iracelma Maweza dos Santos, por todo o apoio que me deram quando estive em Luanda. Sem vocês tudo teria sido mais difícil. A vocês, e a toda sua família, meus agradecimentos e carinho eternos.

Às minhas queridas “amigas cariocas” Márcia Weber, Karla Pinho e Andrea Vizzotto, por sempre terem me recebido em suas casas com muito carinho e terem me dado apoio e incentivo durante toda a pesquisa. Obrigada por tudo.

À querida Professora Sandra de Cássia Araújo Pelegrini, pelo carinho ofertado durante toda a minha trajetória acadêmica, e reconhecimento por sua competência profissional. Obrigada por tudo.

À minha querida amiga Juliana Alves Fernandes, companheira e importante interlocutora durante as nossas aulas na UFF.

À Ana Claudia Davis e ao Rodrigo Faustino, por terem me auxiliado com dicas preciosas relacionadas ao visto para Angola.

Às minhas queridas amigas Vanessa Pestana e Giovanna Santos Lopes, por terem me auxiliado na escrita do *Abstract* e nas correções ortográficas da tese. Muito obrigada.

Enfim, sou grata a todos que colaboraram com ações, gestos, palavras e pensamentos para que esta pesquisa se realizasse. A todos vocês ofereço minha franca gratidão e carinho eterno.

*Este mundo anda empenhado em me afastar.
Não sei qual a razão, se capricho ou embirração.
Eu não lhe acho razão. Se o mundo a razão me
explica, eu imploro perdão.*

Versos da canção “Este mundo anda empenhado”,
de Liceu Vieira Dias.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS	10
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	12
RESUMO	13
ABSTRACT	14
INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1: A HISTÓRIA DE ANGOLA, SOB O DOMÍNIO COLONIAL, E A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA COMO UMA FORMA DE RESISTÊNCIA E DE VALORIZAÇÃO DA CULTURA NACIONAL ANGOLANA	23
1.1. A segregação colonial em Luanda	25
1.2. O lusotropicalismo em Angola	40
1.3. A resistência pela palavra: a importância da literatura em Angola	43
CAPÍTULO 2: A FORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR URBANA DE ANGOLA E O GRUPO “N’GOLA RITMOS” (1940-1950)	59
2.1. A sociedade luandense dos anos 1940 e 1950	61
2.2. A formação da música popular urbana de Angola	67
2.3. Liceu Vieira Dias e o grupo “N’gola Ritmos”	75
CAPÍTULO 3: MÚSICA, LUSOTROPICALISMO E AÇÃO PSICOSSOCIAL EM ANGOLA (1960-1974)	101
3.1. Anos 1960: o início da guerra	103
3.2. Lusotropicalismo e <i>ação psicossocial</i>	106
3.3. Música, lusotropicalismo e o grupo “N’gola Ritmos”	115
3.3.1. “Aquarela Angolana” e o “Dia do Trabalhador”	123
3.3.2. “Cine Restauração” e o Programa “Chá das Seis”	131
3.3.3. Festival da Canção de Luanda e o grupo “N’gola Ritmos”	137
CAPÍTULO 4: “UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO”: A CANÇÃO NO PÓS-INDEPENDÊNCIA EM ANGOLA	147
4.1. Angola, 1974-1975: o fracasso do governo de transição e o início da guerra civil	149
4.2. Os primeiros anos do pós-independência e a ascensão do “homem novo” angolano	152
4.3. O surgimento do agrupamento “Kissanguela”	160
4.4. O fim do agrupamento “Kissanguela”	191
CONSIDERAÇÕES FINAIS	194
FONTES	197
REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS	203

LISTA DE ABREVIATURAS

ANANGOLA: Associação dos Naturais de Angola

CEA: Centro de Estudos Africanos

CEAA: Centro de Estudos Afro-Asiáticos

CDA: Companhia de Discos de Angola

CEI: Casa dos Estudantes do Império

CEPS: Centro de Estudos Políticos e Sociais

CITA: Centro de Informações e Turismo de Angola

CNC: Conselho Nacional de Cultura

DIP: Departamento de Imprensa e Propaganda

DGS: Direção Geral de Segurança

DIAMANG: Companhia de Diamantes de Angola

FAPLA: Forças Armadas Populares de Libertação de Angola

FNLA: Frente Nacional de Libertação de Angola

FADIANG: Fábrica de Discos de Angola

GEXTO: Grupo Experimental de Teatro

JMPLA: Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola

MPLA: Movimento Popular de Libertação de Angola

MIA: Movimento para a Independência de Angola

MINA: Movimento pela Independência Nacional de Angola

MLNA: Movimento pela Libertação Nacional de Angola

MNIA: Movimento dos Novos Intelectuais de Angola

NEC: Núcleo de Estudos Contemporâneos

OMA: Organização da Mulher Angolana

ONU: Organização das Nações Unidas

OPA: Organização dos Pioneiros de Angola

PCA: Partido Comunista Angolano

PIDE: Polícia Internacional e de Defesa do Estado

PLUAA: Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola

SCCIA: Serviço de Centralização e Coordenação de Informações de Angola

RTP: Rádio e Televisão de Portugal

UNITA: União Nacional para a Independência Total de Angola

UNTA: União Nacional dos Trabalhadores de Angola

UNAC: União Nacional dos Compositores Angolanos

UNPA: União das Populações do Norte de Angola

UPA: União das Populações de Angola

UEA: União dos Escritores Angolanos

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Mapas de Angola na África e Luanda em Angola	26
Lourdes Van-Dúnem, interpretando “ <i>Mon’Ami</i> ”	80
Fontinhas e seu irmão, José de Oliveira Fontes Pereira	83
Apresentação do grupo “N’gola Ritmos” no Bairro Operário em 1956	91
Apresentação do grupo “N’gola Ritmos” em Benguela, em 1957	92
Página da obra “Casa Lusitana” – “muitas raças – uma nação”	110
Capas de discos de Santos Júnior	118
Capa de disco do grupo “ <i>Orchestre Sensationnels</i> ”	121
Capa de disco do grupo “ <i>Orchestre Vivi</i> ”	121
Capa de disco do grupo “MA-4”	121
Capa de disco de Jucas e “Conjunto Merengue”	121
Capa de dois discos do “Conjunto Super Coba”	122
Apresentações de Terezinha e Américo Pinto na “Aquarela Angolana”	126
Apresentações de Tonito e Vasco Rafael na “Aquarela Angolana”	127
Apresentações de Silvina de Sá e Fernanda Ferreirinha na “Aquarela Angolana”	127
Platéia do programa “Aquarela Angola”, em abril de 1969	128
Apresentações de Urbano de Castro e Bento Monginho no “Dia do Trabalhador”	129
Apresentações dos grupos “Negoleiros do Ritmo” e “Melodia Ribatejana”	129
Apresentações de Ondina Teixeira no programa “Chá das seis”	133
Capas de dois discos do “Duo Ouro Negro”	136
Capa da “Revista de Angola” com Sara Chaves e “N’gola Ritmos”	139
Apresentação do grupo “N’gola Ritmos” em Portugal nos anos 1960’s	142
Capas de dois discos do “N’gola Ritmos” gravados pela Valentim de Carvalho	142
Capa do disco “Conjunto N’gola Ritmos” com o selo Decca	143
Apresentação de dança do grupo “Kissanguela”	166
Apresentação de teatro do grupo “Kissanguela”	166
Apresentações de música do grupo “Kissanguela”	167
Apresentações do grupo “Kissanguela”	168
Capa do álbum “A Vitória é Certa”, do “Kissanguela”	171
Capas dos álbuns “Agrupamento Kissanguela” e “Agrupamento Kisangela”	172
Capa do álbum “Progresso, Disciplina, Produção e Estudo”, do “Kissanguela”	172
Capa do álbum “Rumo ao Socialismo”, do “Kissanguela”	172
Capa do álbum “Massacre de Kifangondo” (DIP)	185
Capa do álbum “Angola: a luta continua” (DIP)	185
Capa do álbum “Camarada Presidente”, de Urbano de Castro	186
Capa do álbum “Presidente”, de Mário Gama	187
Capa do álbum “Glória eterna aos nossos heróis”, de Santocas	188

RESUMO

A presente pesquisa objetiva traçar um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. Os recortes temático e cronológico, privilegiados por nós, referem-se à possibilidade de lançarmos novos olhares para a história recente de Angola, valorizando fontes até então pouco apreciadas pela historiografia que trata do estudo daquele país. As fontes coletadas (no Brasil e em Angola) e a literatura consultada durante a pesquisa nos permitiram perceber que a música popular urbana de Angola passou por diferentes fases em sua história. Da mesma forma, destacamos de que maneira a gravação de discos e a realização de programas culturais e festivais da canção revelaram contextos específicos da história recente daquele país. Dito de outro modo, a análise do cenário musical urbano, sobretudo da cidade de Luanda, possibilitou-nos acompanhar momentos importantes da história angolana. Buscamos demonstrar, ainda, que as mensagens impressas nas letras das canções, produzidas naquele período, sinalizam temas como: cultura tradicional, resistência, luta anticolonial e a construção de um novo nacionalismo, proposto pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA).

Palavras-Chave: Angola. História. Música. Anticolonialismo. Lusotropicalismo. MPLA.

ABSTRACT

This research aims to give an overview of the urban music scene in Angola between the 1940s and 1970s. The thematic and chronological cutouts privileged by us refer to the possibility of launching new looks for the recent history of Angola, valuing sources so far little assessed by the historiography that deals with the study of that country. The sources collected (in Brazil and Angola) and the literature consulted during the research allowed us to realize that the popular urban music in Angola went through different stages in its history. Likewise, we highlight how the recording albums, performing cultic programs and song festivals revealed specific contexts of the recent history of the country. In other words, the analysis of the urban music scenario, especially in the city of Luanda, has enabled us to keep track of important moments of the Angolan history. We also demonstrated that the messages printed in the lyrics of the songs - produced in that period - signalize issues such as traditional culture, resistance, anti-colonial struggle and the construction of a new nationalism, proposed by the Angola People's Liberation Movement (MPLA).

Keywords: Angola. History. Music. Anti-colonialism. Lusotropicalism. MPLA.

INTRODUÇÃO

Entendemos que toda pesquisa revela um pouco de nossas vontades e inquietudes. E é neste contexto que se inscreve esta tese. Nela, história e música andam de mãos dadas, buscando apontar novos caminhos para a investigação da história recente de Angola. O trabalho que ora apresentamos, “‘Angolano segue em frente’: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970”¹ sinaliza um interesse particular, que já se delineava com alguma clareza desde o fim de nosso Mestrado, em 2010. A possibilidade de desenvolver uma pesquisa envolvendo música e Angola se mostrou ainda mais instigante quando tivemos acesso a várias canções de músicos angolanos, disponíveis no site do Núcleo de Estudos Contemporâneos da Universidade Federal Fluminense (NEC/UFF)². O leque de possibilidades se ampliou ainda mais a partir dos primeiros contatos estabelecidos com o Prof. Marcelo Bittencourt que, desde o início, mostrou-se interessado pelo tema, compartilhando comigo saberes, fontes e referências bibliográficas indispensáveis ao desenvolvimento desta pesquisa.

A coleta e a análise do material que tivemos acesso nos permitiu perceber que a música popular urbana de Angola passou por diferentes fases em sua história, sobretudo no decorrer da segunda metade do século XX. Assim, apresentar o cenário musical urbano, principalmente da cidade de Luanda, durante o período supracitado, tornou-se o nosso maior objetivo. Sabemos que a história da canção popular angolana nos reserva histórias e nomes de músicos e compositores importantes; mas, por conta dos recortes temático e cronológico, por nós estabelecidos, não puderam ser destacados neste trabalho. Assim, cabe salientar que nossas escolhas foram condicionadas, também, pelas fontes sonoras, impressas e audiovisuais angariadas durante nosso percurso.

Já assinalamos que ao nos debruçarmos sobre o cenário musical urbano de Angola indicamos novas possibilidades para a investigação da história recente daquele país. Desde o início da pesquisa pudemos notar que grande parte dos trabalhos dedicados ao estudo de Angola pouco priorizam (e valorizam) a musicalidade. Além da importância do nome de Jomo Fortunato³, crítico musical e pesquisador angolano que, nos últimos anos, vem se

¹“Angolano segue em frente” é uma composição do músico angolano Teta Lando, gravada no álbum **Independência**. CDA, Angola, 1974.

²Site do Núcleo de Estudos Contemporâneos da UFF (NEC/UFF): www.historia.uff.br/nec/.

³Jomo Fortunato escreve todas as semanas para o Semanário “Jornal de Angola”. Dele, destacamos os artigos “Processo de formação da música popular angolana”. **Jornal de Angola**, 19 de outubro de 2009; “A importância

dedicando a recuperar a trajetória dos principais representantes da música popular angolana. Destacamos, também, o importante trabalho de Marissa J. Moorman, historiadora estadunidense e autora da obra *“Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recente times”*⁴.

Em linhas gerais, Marissa Moorman busca apresentar aspectos relacionados ao nacionalismo angolano numa perspectiva cultural, valendo-se da música como um agente fundamental. A autora investiga a relação entre política e cultura no período colonial tardio em Angola, examinando a maneira como os angolanos utilizaram a música para “imaginar a nação”. Ao tomar como referência o conceito de “capitalismo impresso”, formulado por Benedict Anderson em “Comunidades Imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo”, Moorman utiliza a noção de “capitalismo sonoro” a fim de explicitar o modo como a rádio e a indústria de gravação de discos foram elementos importantes naquele contexto. A pesquisadora descreve como os músicos e os consumidores de música construíram, sobretudo em Luanda, caminhos particulares para se “imaginar a nação”⁵. O trabalho de Marissa Moorman foi uma referência fundamental para nós. Todavia, diferentemente da pesquisadora estadunidense, propomos, nesta tese, traçar um panorama do cenário musical urbano de Angola durante os anos de 1940 a 1970, elegendo nomes de compositores, intérpretes e conjuntos musicais que se destacaram durante esse período.

Em relação ao Brasil, tivemos acesso à pesquisa do historiador Carlos Teles de Menezes Júnior, que defendeu sua monografia intitulada “O nacionalismo musical angolano” no Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em História da África da Universidade Cândido Mendes⁶. Carlos Teles, além de refletir sobre a música angolana, é um colecionador de discos daquele período, tendo cedido grande parte do acervo que compõe o site do NEC referenciado anteriormente.

Ao elegermos o cenário musical urbano de Angola entre os anos de 1940 a 1970 como o nosso objeto de investigação, é importante lembrarmos que até um período relativamente recente a canção foi alvo de estudos fragmentados, dentro de uma perspectiva

dos agrupamentos musicais na consolidação e evolução do ritmo semba”. **Jornal de Angola**, 26 de outubro de 2009 e “A modernidade estética da música angolana”. **Jornal de Angola**, 16 de novembro de 2009. Todos os artigos podem ser consultados no site: <http://jornaldeangola.sapo.ao>. Recentemente, tivemos acesso ao trabalho do pesquisador luandense José Weza. Trata-se da obra **O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana**. SOPOL SA. Luanda, 2007.

⁴MOORMAN, Marissa Jean. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2008.

⁵*Idem*, p. 2-3.

⁶MENEZES JUNIOR, Carlos Teles de. **O nacionalismo musical angolano**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em História da África da Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 1998.

de isolamento dos fatos musicais de seus contextos sociais⁷. Ora, tomar a canção, apenas, como uma atividade estética reduz, consideravelmente, o seu significado. Conforme explica Alberto Ikeda⁸, tal mentalidade esteve associada a um processo histórico de construção ideológica que determinava a forma de criação, percepção e uso do objeto sonoro. Nesta direção, José Geraldo Vinci de Moraes assinala que artistas, gêneros, estilos e escolas “sucediavam-se mecanicamente, refletindo e reproduzindo uma postura bastante conservadora no quadro da historiografia contemporânea”⁹ que, de modo recorrente, desenvolveu-se destacando alguns aspectos deste discurso ordenador ao privilegiar, por exemplo, “a biografia do ‘grande artista’, compreendendo-o como uma figura ‘extraordinária’ e única capaz de realizar a obra”¹⁰.

Análises como esta, descrita por Moraes, tendiam a conceber a obra de arte fora do tempo e da história, algo bastante comum à historiografia tradicional. Felizmente, pesquisadores de várias áreas, especialmente historiadores, têm-se voltado para o campo da música, ultrapassando tais perspectivas¹¹. Sob esta ótica, nossa proposta de trabalho aponta para a possibilidade e, principalmente, para a viabilidade do historiador tratar a canção como uma importante fonte documental; afinal, como bem recordam Juan Pablo González y Cláudio Rolle:

La historia es una disciplina de interpretación, que se basa en la mediación de fuentes, en la adecuada comprensión de éstas y en la formulación de propuestas de ordenamiento de los datos que nos proporcionan, dando un sentido al acontecer. Este trabajo también se debe realizar con fuentes sonoras, con música como testimonio del sentir de una época de sus gustos y deseos, de sus tensiones y formas de expresión¹².

⁷Sabemos que uma das contribuições mais expressivas da Nova História se refere à noção de documento. Ao buscar cientificidade, historiadores do século XIX tomavam como critério de pesquisa o alcance da suposta “verdade dos fatos”, a qual se poderia chegar mediante a observação minuciosa de documentos escritos, tomados como “autênticos”. Aliás, a obra clássica “Introdução aos Estudos Históricos”, de Charles Victor Langlois (1863-1929) e Charles Seignobos (1854-1942) é bastante significativa para compreendermos este contexto. A Nova História, por sua vez, colaborou para a ampliação do conceito de fontes, objetos e métodos de investigação. Ao considerar escritos de todos os tipos como fontes: canções, cartas, produtos de escavações arqueológicas, documentos orais, fotografias, filmes, receitas culinárias, entre outros, expandiu as possibilidades de pesquisa, rompendo as barreiras que tornavam frágeis as explicações históricas.

⁸IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música política**: imanência do social. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 1995, p. 10-12.

⁹MORAES, José G. Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 205-206.

¹⁰*Idem*, p. 206.

¹¹Interessante observarmos o aumento gradativo no número de Simpósios Temáticos em eventos científicos (sobretudo, na área de História) dedicados à relação entre História e Música.

¹²GONZÁLEZ, Juan Pablo González; ROLLE, Cláudio. “Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular”. **Revista de História da Universidade de São Paulo**, nº157, 2º semestre de 2007, p. 43.

Neste âmbito, é importante destacarmos, também, a obra coletiva “*Histoire de France*”, especialmente o sexto volume – “*Notre siècle (1918-1991)*” – em que René Rémond, com a colaboração de Jean-François Sirinelli, assinala:

[...] toda atividade criadora, dentro de sua recepção em um grupo dado, revela a emoção e o gosto, que são eles mesmos também objetos da história. E esta criação se enraíza a todo o momento em um terreno social e político com o qual ela mantém relações de duplo sentido¹³.

Todos esses apontamentos nos levaram a compreender que a canção oferece um conjunto de possibilidades de investigação particularmente rico¹⁴. Assim, ao atentarmos para o cenário musical angolano das décadas de quarenta a setenta do século XX, pudemos depreender que toda canção está inserida em uma historicidade específica e se evidencia pelo contexto social que a incorpora e a identifica.

No decorrer do trabalho, buscaremos demonstrar que as mensagens impressas nas letras das canções, produzidas naquele período, sinalizam temas, como: cultura tradicional, resistência, luta anticolonial e a construção de um novo nacionalismo, proposto pelo Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Do mesmo modo, procuraremos destacar de que forma a gravação de discos e a realização de programas culturais e festivais da canção revelaram contextos específicos da história recente de Angola. Em outras palavras, o cenário musical urbano, sobretudo luandense, permitiu-nos acompanhar momentos importantes da história daquele país.

Apesar de reconhecermos a importância das fontes coletadas no Brasil, uma viagem a Angola se tornou indispensável. Aqui, no Brasil, tivemos acesso ao já citado acervo fonográfico disponível no NEC; pesquisamos edições de alguns periódicos angolanos no Centro de Estudos Afro-Asiáticos (CEAA), da Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, e tivemos acesso, também, ao material de imprensa do acervo particular do Prof. Marcelo Bittencourt.

Durante nossa pesquisa de campo, realizada na cidade de Luanda entre os meses de outubro e novembro de 2013, consultamos o acervo do Arquivo Histórico Nacional de Luanda, em especial exemplares das revistas “Noite e Dia” e “Notícia”; visitamos o acervo da

¹³RÉMOND, René; SIRINELLI, Jean-François. “Notre siècle 1918-1991”. In: FAVIER, Jean (Dir.). *Histoire de France*. Paris: Fayard, 1985, p. 243.

¹⁴Como esclarece Ikeda, não se trata de negar o aspecto sensível artístico da obra, mas constatar a mudança de significado e da função da obra musical de um interesse apenas estético, muitas vezes, fragmentado, e que desconsidera as reais dimensionalidades da presença da música na sociedade (IKEDA, *op.cit.*, p. 8-9).

Rádio “Vial” na busca por novas canções e, também, capas de discos e realizamos entrevistas com músicos, compositores, jornalistas e produtores culturais. Entrevistamos o pesquisador e crítico musical Jomo Fortunato; a escritora e autora da biografia sobre Elias Dya Kimuezo, Marta Santos; o compositor Xabanu e os compositores e intérpretes Belmiro Carlos “Nito”, Calabeto, Carlos Burity, Cirineu Bastos, Elias Dya Kimuezo, Manuelito, Ruy Mingas, Santocas e Santos Júnior. Recolhemos, ainda, os depoimentos informais de Analtino Santos, jornalista e crítico musical; Gualter Rodrigues, radialista e pesquisador musical; Francisco Pedro “Keth”, cineasta e produtor cultural e Mauro Leandro Guerreiro de Almeida, produtor musical e um dos proprietários da Rádio “Vial”.

Infelizmente, por conta de entraves burocráticos, não pudemos consultar o acervo da Rádio Nacional. A desorganização do acervo disponível no Arquivo Histórico Nacional de Luanda, como a falta de catalogação do material e as dificuldades para a reprodução de seu acervo foram alguns dos obstáculos enfrentados por nós durante a viagem, assim como a falta de tradutores para as canções compostas em quimbundu¹⁵. Todavia, as dificuldades mencionadas foram amenizadas pelas amizades estabelecidas e pelos laços de confiabilidade conquistados em Angola. É preciso destacar o modo gentil como os músicos entrevistados nos receberam em suas casas - ou nos lugares onde ocorreram as respectivas entrevistas -, compartilhando conosco suas memórias, seus discos e fotografias de seu acervo pessoal.

É necessário salientar, contudo, que ao tomarmos a produção fonográfica e a trajetória artística de músicos angolanos como elementos determinantes para a realização desta pesquisa, sabemos que o uso da canção nos reserva alguns procedimentos teóricos e metodológicos importantes. Em primeiro lugar, é preciso atentar para o momento histórico no qual o sujeito que compõe/interpreta a canção está inserido. Datado historicamente, ele é portador de uma bagagem cultural e recebe influências dos acontecimentos políticos, sociais e culturais de seu tempo. Assim, a articulação entre texto e contexto se mostra indispensável, afinal, “canção alguma é uma ilha voltada para dentro de si”¹⁶. Esta frase nos ajuda a compreender que a canção é dotada de características próprias e está vinculada ao universo sociocultural do compositor e do intérprete e acaba assumindo, inevitavelmente, “a singularidade e as características próprias do autor e de seu universo cultural”¹⁷.

¹⁵No período referente à pesquisa, canções foram interpretadas em quase todas as línguas locais angolanas, mas o quimbundu foi predominante.

¹⁶PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. In: **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – Dossiê História e Música, n.º. 9. Uberlândia, MG: EDUFU jul./dez. 2004, p. 26.

¹⁷MORAES, *op.cit.*, p. 211.

Nesta direção, reconhecemos que um dos maiores desafios da investigação é o de lidar com os códigos da linguagem musical, porém, “mesmo não sendo músico ou musicólogo com formação apropriada e específica, o historiador pode compreender aspectos gerais da linguagem musical e criar seus próprios critérios, balizas e limites para a manipulação da documentação”¹⁸. Um primeiro passo, talvez, seja refletirmos sobre a postura interdisciplinar que o pesquisador em história e música deve assumir, pois, como bem alertou Marc Bloch: “Se não é possível um mesmo homem (historiador) alcançar a multiplicidade de competências, devemos considerar uma aliança de técnicas praticadas por eruditos diferentes”¹⁹.

É importante ressaltar que nossa investigação está pautada na confrontação das canções com as demais fontes coletadas em Luanda: entrevistas, matérias de jornais e revistas, documentários, capas de discos e fotografias. Todas foram analisadas enquanto construções discursivas historicamente datadas. Como pudemos notar, a complementaridade das fontes foi muito bem vinda durante a nossa pesquisa. Ademais, na esteira de Fenelon, Cruz e Peixoto²⁰, “buscamos refletir sobre o significado social dessas fontes, explorando suas possibilidades, avaliando seus limites, indagando sobre as relações sociais, políticas e ideológicas inscritas no processo mesmo de sua produção”. Portanto, consideramos que nossas fontes expressam sujeitos históricos que, por sua vez, estão inseridos num contexto específico e numa complexa rede de relações e acontecimentos.

Ao seguirmos as trilhas destas concepções, estruturamos a tese em quatro capítulos. O primeiro deles, intitulado “A história de Angola, sob o domínio colonial, e a importância da literatura como uma forma de resistência e de valorização da cultura nacional angolana” aponta importantes características do colonialismo em Angola, sobretudo, na cidade de Luanda. Para tanto, debruçamo-nos em apresentar o modo como a sociedade colonial estava dividida, enfatizando a segregação social que ela propunha. Iniciamos, num segundo momento, uma discussão sobre o lusotropicalismo (aprofundada no terceiro capítulo da tese), informando que o lusotropicalismo foi um componente essencial da ideologia colonial portuguesa. Demonstramos que, se por um lado, as teses de Gilberto Freyre foram bastante criticadas pelos adeptos do regime português durante os anos 1930 e 1940, no contexto

¹⁸ *Idem*, p. 210.

¹⁹ BLOCH, Marc. **Apologia da História**: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

²⁰ FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria e PEIXOTO, Maria do R. Cunha. “Introdução: muitas memórias, outras histórias”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de e KHOURY, Yara Aun. (orgs.). **Muitas memórias, outras histórias** São Paulo: Olho d’Água, 2004, p. 10.

posterior à Segunda Guerra Mundial, tal reação se modificaria com a apropriação das teorias do sociólogo brasileiro pelas autoridades coloniais.

Na última parte do capítulo destacamos a literatura em Angola enquanto uma importante forma de resistência e de valorização da cultura nacional no país. Para tal, apontamos o surgimento de uma geração de escritores preocupada em denunciar a condição de opressão a que a nação angolana estava submetida. Esses escritores se envolveram com a revista “Mensagem” e com os movimentos “Vamos Descobrir Angola!”, lançado em 1948 pelo poeta Viriato Cruz, e com o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA). Cabe informar, também, que a nossa opção em discutir a literatura se justifica pela importância dos escritores e poetas angolanos em recuperar a tradição oral do passado, haja vista que, com o passar do tempo, os poemas e provérbios começaram a receber melodias e as composições aceitas como produções coletivas no interior da sociedade. Este processo foi um passo fundamental na formação da música popular angolana. Além disso, para os poetas daquela geração, musicar um poema passou a ser uma maneira inovadora de trazer, para a oralidade, seus sonhos, ideais e aspirações.

No segundo capítulo da tese, “A formação da música popular urbana de Angola e o grupo ‘N’gola Ritmos’ (1940-1950)” nos deteremos, especialmente, nas décadas de 1940 e 1950. Em um primeiro momento, assinalaremos alguns aspectos da sociedade luandense no período supracitado, ressaltando que a persistente e ampliada segregação abrangia os espaços de convivência, como cinemas, bares e restaurantes. Em seguida, dissertaremos sobre a formação da música popular urbana de Angola, em especial a de Luanda, destacando particularidades de sua constituição. Acentuaremos que as “turmas” e os grupos de carnaval foram fundamentais naquele contexto, pois constituíram a origem de grande parte dos conjuntos musicais que vieram a se destacar nas cidades angolanas. Por fim, abordaremos o surgimento do grupo “N’gola Ritmos”, evidenciando que o conjunto e seu fundador, Liceu Vieira Dias, tiveram um papel fundamental no que se refere à valorização da cultura nacional. Nossa opção em destacar o “N’gola Ritmos” e Liceu Vieira Dias se deve ao fato de julgarmos proeminente sua posição de liderança naquele contexto. Considerado pioneiro da modernidade estética da música popular urbana de Angola, no sentido das propostas inovadoras e de estilização do cancionário, o grupo elaborava seu repertório de maneira singular, valorizando canções de origem popular, compostas, majoritariamente, na língua quimbundu.

No terceiro capítulo da tese, “Música, lusotropicalismo e *ação psicossocial* em Angola (1960-1974)”, trataremos de outro momento da história da música popular urbana de

Angola, que se dá a partir dos anos 1960. Num primeiro momento, destacaremos que uma nova fase de luta acontece no país a partir do dia quatro de fevereiro de 1961, quando ações armadas anticoloniais são desencadeadas em Luanda. Em seguida, apontaremos que, com o início da guerra colonial, o governo e as Forças Armadas Portuguesas sentem a necessidade de desenvolver iniciativas para angariar o apoio entre as populações subjugadas ao colonialismo português e, também, reduzir a propagação dos movimentos nacionalistas na colônia. Demonstraremos que as autoridades coloniais buscaram imprimir um novo modelo para o governo com a nomeação de Adriano Moreira. Neste contexto, ganha destaque as ideias do lusotropicalismo e a chamada *ação psicossocial*. Assinalaremos que foi desenvolvida uma agenda de entretenimento e diversão voltada às populações da província e apontaremos como a canção, a radiodifusão, a gravação de discos e os programas de variedades foram instrumentos utilizados pelos agentes da *ação psicossocial* para reafirmar a ideologia lusotropicalista. Por fim, abordaremos a atuação do grupo “N’gola Ritmos” em Portugal, nos anos 1960.

Com a emancipação política e o comando do país a cargo do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), a partir de novembro de 1975, dá-se o início de outra fase da música popular urbana de Angola, tema do último capítulo de nossa tese. Buscaremos, num primeiro momento, apontar características importantes referentes aos primeiros anos do pós-independência em Angola para, em seguida, demonstrar que a canção foi um dos possíveis caminhos para a divulgação do novo projeto político do MPLA. Apresentaremos o surgimento do “Agrupamento Kissanguela”, destacando a produção fonográfica do grupo, assim como as capas dos álbuns, fotografias e os depoimentos de alguns de seus membros fundadores. Destacaremos, também, a análise das letras das canções gravadas pelo conjunto. Gostaríamos de chamar a atenção, ainda, para o ineditismo de parte das fontes apresentadas neste capítulo, como as fotografias do grupo “Kissanguela”, do acervo pessoal de seu ex-integrante, Santos Júnior.

Enfim, após apresentarmos uma breve explanação acerca do nosso percurso durante a pesquisa, e o modo como a tese está estruturada, informamos ao leitor que, nas páginas a seguir, propomo-nos apresentar um pouco da história da canção urbana de Angola que, conforme já mencionamos no início desta Introdução, ainda carece de maior visibilidade e investimento por parte da historiografia.

CAPÍTULO 1

A HISTÓRIA DE ANGOLA, SOB O DOMÍNIO COLONIAL, E A IMPORTÂNCIA DA LITERATURA COMO UMA FORMA DE RESISTÊNCIA E DE VALORIZAÇÃO DA CULTURA NACIONAL ANGOLANA

A proposta deste capítulo é apontar importantes características do colonialismo em Angola, sobretudo, na cidade Luanda. Para tanto, nos debruçaremos em apresentar o modo como a sociedade colonial estava dividida, enfatizando a segregação social e racial que ela propunha. Iniciaremos, num segundo momento, uma discussão sobre o lusotropicalismo, informando que ele foi um componente essencial da ideologia colonial portuguesa. Demonstramos que, se por um lado, as teorias de Gilberto Freyre foram bastante criticadas pelos adeptos do regime português durante os anos 1930 e 1940, no contexto posterior à Segunda Guerra Mundial, tal reação se modificaria com a sua apropriação pelas autoridades coloniais. Por fim, destacaremos a literatura angolana enquanto uma importante forma de resistência e de valorização da cultura nacional no país. Para tal, apontaremos o surgimento de uma geração de escritores preocupada em denunciar a condição de opressão a qual a nação angolana estava submetida. Esses escritores estavam envolvidos com a revista “Mensagem” e com os movimentos “Vamos Descobrir Angola!”, lançado em 1948 pelo poeta Viriato Cruz, e com o Movimento dos Novos Intelectuais de Angola (MNIA). Nossa opção em discutir a literatura justifica-se, também, pela importância dos escritores e poetas angolanos em recuperar a tradição oral do passado, haja vista que, com o passar do tempo, os poemas e provérbios começaram a receber melodias e as composições aceitas como produções coletivas no interior da sociedade. Este processo foi um importante passo na formação da música popular angolana. Além disto, para os poetas daquela geração, musicar um poema passou a ser uma maneira inovadora de trazer, para a oralidade, seus sonhos, ideais e aspirações.

*Mas espera só quando esse comboio malandro
descarrilar e os brancos chamarem os pretos p'ra
empurrar. Eu vou, mas não empurro...*

“Castigo pro comboio malandro”, poema de António
Jacinto.

1.1. A chegada dos portugueses e a segregação colonial em Angola

De acordo com Franz-Wilhelm Heimer²¹, a sociedade angolana é o resultado de um processo concreto de colonização. Angola, território habitado por diferentes sociedades, onde uma metrópole europeia – ela própria economicamente dependente de outras metrópoles europeias - organizou-se num “intercâmbio desigual” (nas palavras de Heimer) cujas formas variaram ao longo do tempo e levaram à criação, no território angolano, de uma sociedade colonial com uma crescente dinâmica própria.

O impacto da presença portuguesa sobre as sociedades africanas variou de acordo com a sua localização geográfica e com o tipo de interação que se estabeleceu com aquelas sociedades ao longo dos séculos. Portugal, país favorecido por uma posição geográfica ao longo da costa atlântica, iniciou o processo de expansão no século XV, enviando navios rumo ao sul, navegando em torno da costa atlântica da África. Prata e escravos eram dois dos principais objetivos da penetração portuguesa em Angola. As feitorias portuguesas da costa tiveram a função de postos de embarque para o tráfico de escravos, assim, a extensão e o tipo de presença lusitana em Angola estavam determinados, quase exclusivamente, pela economia escravista, principalmente, a cidade de Luanda, cuja história tem estreita relação com o tráfico de escravos.

Luanda foi fundada em 1576 pelo donatário português, Paulo Dias de Novais. Localizada na costa centro-ocidental do continente africano, a região onde foi estabelecida a cidade era ocupada por uma população formada, predominantemente, por ambundos, falantes do quimbundo. Abaixo, apresentamos dois mapas, onde podemos visualizar a localização de Angola no continente africano e onde está situada a cidade de Luanda naquele país:

²¹HEIMER, Franz-Wilhelm. “Estrutura social e descolonização em Angola”. In: **Estudos e Debates**. Lisboa, p. 623-628. Artigo disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223893641S4fXU7py7Oh19YJ3.pdf>
Acesso em: 28-04-14.



Mapa de Angola disponível em:

<http://global.britannica.com/EBchecked/topic/25137/Angola>

Acesso em: 24/02/2015



Mapa de Luanda disponível em:

<http://www.portalangop.co.ao/>

Acesso em: 24/02/2015

De acordo com o escritor e sociólogo angolano Pepetela:

Luanda foi, durante três séculos, uma feitoria dedicada quase exclusivamente ao tráfico de escravos. Era o centro do poder político de uma colônia constituída por uma faixa de território-litoral com duas cidades-porto, Luanda e Benguela, e um corredor de presídios ao longo do Cuanza para o interior²².

Luanda se constituiu, também, como um centro militar, aonde chegavam as novas tropas da metrópole e de onde elas partiam para o interior. O abastecimento de escravos, destinados majoritariamente para o Brasil, era feito com a mediação dos sobas, autoridades tradicionais dos sobados existentes no entorno de Luanda²³.

O tráfico de escravos marcou a própria fisionomia da cidade. Conforme Pepetela²⁴, durante o século XVII havia a “cidade alta”, onde se fixou a chefia política, militar e religiosa, os serviços administrativos e judiciais. Este espaço era o centro do poder temporal e espiritual, com uma quantidade considerável de igrejas e conventos. A “cidade baixa”, por sua

²²PEPETELA. “Breve resenha do crescimento de Luanda”. *Estudos Afro-Asiáticos*, nº32, dezembro de 1997, p. 239.

²³MARZANO, Andrea. “*Filhos da terra*: identidade e conflitos sociais em Luanda”. In: *Estudos Africanos*: múltiplas abordagens. Niterói: Editora da UFF, p. 30; DIAS, Jill. “Uma questão de identidade: respostas intelectuais às transformações econômicas no seio da elite crioula da Angola portuguesa entre 1870 e 1930”. *Revista Internacional de Estudos Africanos*, nº1, Lisboa, jan.-jun., 1984, p. 62-63.

²⁴PEPETELA, *op.cit.*, p. 239.

vez, era a parte comercial, onde se juntavam as tabernas e estalagens que apoiavam a atividade do porto, os entrepostos comerciais e algumas oficinas, mas era, sobretudo, onde ficavam as residências dos traficantes. Em outras palavras, essa divisão da cidade em “cidade alta” e “cidade baixa” representa a própria consolidação do projeto colonial, com a estratificação social que o projeto propunha.

Devido ao pouco interesse dos cidadãos da metrópole em emigrarem para “tão inóspitas paragens”²⁵, a coroa portuguesa tenta povoar a cidade, enviando para lá criminosos de delito comum e, também, condenados de “delitos religiosos”, o que significava, na época, judeus e protestantes. A consequência social direta foi a quase inexistência de mulheres europeias e, portanto, uma forte mestiçagem desde os primeiros tempos da colônia, com implicações culturais muito importantes²⁶. Marcelo Bittencourt²⁷ argumenta que a ideia de que Angola era uma terra imprópria para as mulheres - devido ao clima e às doenças existentes - se estendeu até o início do século XX. Outro fator importante foi o fato de que grande parte dos colonos que embarcavam para Angola, muitas vezes, não possuíam condições financeiras para trazerem suas mulheres. Contudo, é importante ressaltar que a precária presença portuguesa durante os séculos XVII e XVIII favoreceu o surgimento de elites profundamente miscigenadas cultural e racialmente.

Esse grupo era composto por indivíduos nascidos em Portugal, Angola e Brasil e se dedicavam, especialmente, ao comércio atlântico de escravos. Essa elite africana, formada por negros e mestiços, fortalecia, cada vez mais, seus vínculos com a cultura europeia. Segundo Andrea Marzano²⁸, o topo da pirâmide social luandense era composto, até o século XIX, por um pequeno número de colonos e por um segmento de negros e mestiços nascidos em Angola, que falavam a língua portuguesa (além do quimbundo), vestiam-se à europeia, professavam a fé católica e habitavam casas de cimento. Ou seja, demonstravam que estavam inseridos em um universo de códigos culturais europeus. A autora explica que essa elite se dedicava ao comércio, ocupava cargos públicos na restrita administração colonial, tinha funções eclesiásticas e assumia postos no Exército. Os negros e mestiços que dela faziam parte usufruíam dos direitos civis e políticos da metrópole.

²⁵*Idem*, p. 238.

²⁶*Idem*, p. 238-239.

²⁷BITTENCOURT, Marcelo. **As linhas que formam o “EME”**: um estudo sobre a criação do Movimento Popular de Libertação de Angola. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 1996, p. 22-23.

²⁸MARZANO, *op.cit.*, p. 32-34.

Marcelo Bittencourt²⁹ aponta que foi se estabelecendo, neste contexto, um lento processo de síntese cultural ocorrido na colônia ao longo de vários séculos e que recebeu o nome de “cultura crioula”. Conforme o autor:

[...] Cultura crioula é uma forma muito ampla de interpenetração, em graus variados, de aspectos culturais de origem africana – comumente chamados de “tradicionais” – com os de origem europeia – que recebem o nome de “modernos”. Essa interpenetração se fará presente na forma de falar o português, na utilização de vocábulos quimbundos que traduzem hábitos bem específicos do cotidiano, no ritmo da música, no jeito de dançar muito próprio, no vestuário, na representação reivindicatória, na organização familiar, nas cerimônias religiosas, no cuidado com a educação, em festas populares como o carnaval – espaço não só de lazer, mas também de confabulação política – na culinária, entre outras³⁰.

Podemos considerar que o primeiro esforço teórico acerca do hibridismo cultural dessas elites crioulas foi o texto de Mário António de Oliveira, “Luanda, ilha crioula”³¹, de 1968. Segundo seu autor, a cidade de Luanda seria dotada de uma cultura “fundamentalmente diferente da que a circundava” por conta da presença portuguesa e das características dos colonizadores. Oliveira afirma que a sociedade crioula seria fruto de pequenos núcleos populacionais resultantes da penetração portuguesa em África. Tal penetração, contudo, estaria restrita a uma faixa litorânea pontuada por portos para o comércio de escravos, além de uma pequena inserção nas margens do rio Cuanza, através da construção de presídios e o estabelecimento de mercados ou feiras. A presença crioula teria se consolidado nessas regiões a partir do século XVII e Luanda constituiria o local privilegiado por seus elementos³².

Andrea Marzano³³ destaca que ao definir a “crioulidade” como resultado da ausência de racismo na ação colonial portuguesa, Mário António de Oliveira sintetizava a imagem apresentada até o final do século XIX, pelo aparato legislativo metropolitano, que ainda não assumia a ideia de raça como traço essencial de distinção entre as populações das colônias. Embora a noção de raça fosse, de fato, fundamental no processo de dominação colonial, baseado na caracterização dos brancos como os condutores da civilização, a elaboração de uma legislação racista só atingira diretamente as elites crioulas nas duas primeiras décadas do século XX, através, por exemplo, da proibição do acesso de negros aos cargos mais elevados

²⁹BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 39; 46-47.

³⁰*Idem*, p. 97.

³¹OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. **Luanda, “ilha” crioula**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968, p. 13-62.

³²*Idem*, p. 13-18.

³³MARZANO, *op. cit.*, p. 41.

da administração pública. A autora conclui que Oliveira apresentou uma imagem extremamente positiva da presença portuguesa em Angola. Em outras palavras, o surgimento do fenômeno da “crioulidade” em Luanda seria resultado do “caráter benevolente da colonização portuguesa em África”³⁴. Para Marcelo Bittencourt³⁵, o “mundo crioulo” apresentado por Mário António - como sendo capaz de permitir a ascensão social e financeira independentemente da cor do indivíduo – impulsionou a construção de um cenário de “democracia racial”. Ainda neste capítulo e, também nos próximos, veremos que o governo de Salazar utilizou tal concepção, em meados do século XX, como prova do “caráter excepcional do povo português”, referente ao relacionamento racial³⁶.

Conforme aponta Marzano³⁷, autores como Jill Dias³⁸, Marcelo Bittencourt³⁹ e Eugénia Rodrigues⁴⁰ renovariam o interesse e os debates sobre a “crioulidade” em Angola. Para aqueles autores, o surgimento das elites crioulas se explicaria pela precocidade e pela fragilidade da presença portuguesa em Angola. Ao invés de revelar a suposta benevolência do colonialismo português, sua existência permitiria visualizar os conflitos da sociedade colonial. Como explica Marzano, de modo geral, os trabalhos apontam para a existência de três categorias sociais:

Os “colonos” seriam os portugueses recém-chegados e seus descendentes brancos, mesmo que nascidos em Angola. “Colono” não era, entretanto, uma autodesignação, pois situados no topo da hierarquia social, eles não precisavam de nenhuma nomenclatura para reforçar sua identidade e seus direitos frente aos outros grupos. Os “filhos da terra” ou “filhos do país” eram autodesignações dos negros e mestiços nascidos em Angola que dominavam a língua portuguesa e outros códigos culturais europeus. “Indígenas” e “gentios”⁴¹ eram expressões usadas por portugueses e crioulos

³⁴ *Idem*, p. 34-35.

³⁵ BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 52.

³⁶ Escrito e publicado em 1968, o texto de Mário António acabaria assumindo a função de legitimar a presença portuguesa no continente. Por esse motivo, o conceito e os estudos sobre a “crioulidade” sofreram severas críticas dos opositores do regime ditatorial e do colonialismo português, tanto no continente africano quanto na Europa. Tais críticas se intensificariam após a Revolução dos Cravos e a independência das colônias portuguesa na África, condenando o estudo de Mário António e o interesse pela “crioulidade” ao ostracismo. Em 1955 Mário António fundou, junto com Viriato da Cruz, António Jacinto e Ilídio Machado, o efêmero Partido Comunista de Angola. Por esse motivo, sua trajetória posterior foi apontada como exemplo de traição à luta angolana, tornando ainda mais severas as críticas à sua produção intelectual, sobretudo, na década de 1970. A partir dos anos 1980, sua obra passou a ser revisitada. MARZANO, *op.cit.*, p.36; 41.

³⁷ *Idem*, p. 36-37.

³⁸ DIAS, *op.cit.*

³⁹ BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996.

⁴⁰ RODRIGUES, Eugénia. “As associações de nativos em Angola: o lazer militante em prol dos angolanos”. **Estudos Afro-Asiáticos**, nº37, Rio de Janeiro, jul 2000.

⁴¹ A designação “indígena” começou a se afirmar nas últimas décadas do século XIX e no início do XX. *Idem*, p. 37.

para nomear os africanos negros que não dominavam os códigos culturais europeus⁴².

Importante constar, no entanto, que a formação da “crioulidade” estava estreitamente relacionada ao comércio de escravos, que levaria traficantes, mestres de navios negreiros e os próprios cativos a desenvolverem um hibridismo cultural que permitiria a mobilidade em meio aos códigos europeus e africanos⁴³. As mudanças começam com a imposição de barreiras ao comércio atlântico de escravos que foi acompanhada de um considerável aumento da população total de Luanda. Neste contexto, já no fim do século XIX, ocorre um aumento da imigração portuguesa. Segundo Gerald Bender, a população branca salta de 1.832, em 1845, para 9.198, em 1900⁴⁴. O aumento da presença de escravos em Luanda, que não mais eram comercializados pelo Atlântico, significou, evidentemente, um maior número de recém-chegados do interior que, além de trazerem consigo os valores próprios das culturas nativas, não dominavam a língua portuguesa nem outros códigos culturais europeus⁴⁵. Deve ser ressaltado, ainda, que o fim do tráfico acarretou na migração de um elevado número de negros e mestiços livres para a cidade. Esses indivíduos viviam, até então, próximos a presídios e feiras e eram os responsáveis pela intermediação de tal comércio.

Além das consequências advindas com o fim do tráfico, multiplicaram-se as queixas de discriminação contra os crioulos nas nomeações para cargos administrativos na colônia, com o favorecimento de candidatos vindos da metrópole. Essa disputa se acirrava na medida em que aumentava o número de colonos portugueses⁴⁶. Assim como G. Bender, Fernando Mourão também nos apresenta números importantes que revelam o aumento da população branca na colônia: em 1920 essa população era de 20.700 pessoas e, em 1924 passou para 36.192, com um aumento real de 15.492 pessoas⁴⁷. Podemos concluir que o número cada vez maior de portugueses em Angola era consequência do início do processo de consolidação do sistema colonial. Segundo Christine Messiant, o desdobramento disso para os crioulos foi que os não brancos do grupo “perderam a sua posição econômica e foram então marginalizados

⁴²MARZANO, *op.cit.*, p. 36-38.

⁴³*Idem*, p. 39-40.

⁴⁴BENDER, Gerald. **Angola sob o domínio Português: mito e realidade**. Luanda: Nzila, 2009, p.115-118.

⁴⁵MARZANO, *op.cit.*, p. 42-43. Podemos adiantar que a cultura musical luandense é fruto desses vários encontros. Os diversos grupos populacionais que chegaram a Luanda, provenientes de várias regiões de Angola, traziam consigo o seu próprio universo cultural e na medida em que o tempo avançava iam se adaptando às novas realidades. SILVA, Mário Rui. “Estórias da Música em Angola”. In: **Revista Austral**, número 16, Angola, 1996, p. 33.

⁴⁶*Idem*, p. 56.

⁴⁷MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **Continuidades e discontinuidades de um processo colonial através de uma leitura de Luanda: uma interpretação do desenho urbano**. São Paulo: Terceira Margem, 2006, p. 39.

das posições sociais ocupadas no aparato colonial, enquanto eram excluídos dos matrimônios e das relações sociais entre adultos com os brancos”⁴⁸.

O fim do tráfico de escravos alterou, também, a disposição da cidade de Luanda. Como já apontamos, em meados do século XIX, Luanda já era dividida em dois planos principais: “a cidade baixa”, próxima ao mar, onde se instalava a área comercial e as casas dos traficantes e a “cidade alta” sediada pelo poder administrativo, militar, judiciário e religioso. Com o fim do tráfico, comerciantes, funcionários metropolitanos e demais colonos, buscando transformar a cidade baixa em área residencial, expulsaram o que definiam como “gentio” para a parte alta da cidade, em especial, para a zona desabitada e coberta de areia da cidade de Luanda, onde cresciam os musseques⁴⁹.

O ingresso cada vez maior de colonos portugueses em Angola reduzia as possibilidades de ascensão social dos crioulos. Nas primeiras décadas do século XX, o crescimento econômico do país, com base na produção de açúcar e café, daria um novo impulso à imigração de portugueses. Como seria de se esperar, tal situação tornaria ainda mais tensa a relação entre crioulos e colonos. Os novos colonos passaram a controlar a vida em Luanda e lentamente provocaram, através do crescimento da cidade e da especulação imobiliária, a expulsão de crioulos e demais africanos para os musseques⁵⁰.

⁴⁸MESSIANT, Christine. *Social and political background to the “democratization” and the peace process in Angola*. Leiden, *African Studies Centre/Seminar Democratization in Angola*, 1992, p. 16 Citada por BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 55.

⁴⁹MARZANO, *op.cit.*, p. 44. “Musseque” é um termo originário do quimbundu e significa “lugar de areia”. Com o tempo passou a designar os bairros pobres com casas feitas, geralmente, de papelão e lata. A precariedade das residências e a falta de acesso e usufruto de uma infraestrutura básica, como luz elétrica, saneamento e água encanada, são algumas características destas habitações. De acordo com Ramiro Ladeiro Monteiro, “musseque, grafia já aportuguesada, é termo originário do quimbundu, sendo etimologicamente constituído pelo prefixo “um” (lugar) e pelo radical “seke” (areia). Portanto, lugar ou terreno arenoso [...]. Núcleos de cubatas nesses terrenos construídos por indivíduos que, devido a expansão da cidade, se viram forçados a deixar a área urbana”. MONTEIRO, Ramiro Ladeiro. **A família nos musseques de Luanda**: subsídios para o seu estudo. Luanda: Fundo de Acção Social no Trabalho em Angola, 1973, pp. 53-54. Citado por BOSSLET, Juliana Cordeiro de Farias. **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, p. 28. Veremos com maiores detalhes nos próximos capítulos, que os musseques foram espaços de transição entre o universo rural e a cidade e transformaram-se num “laboratório textual das canções que foram absorvidas pelas expectativas do ambiente cultural urbano”. FORTUNATO, Jomo. “Processo de formação da música popular angolana”. **Jornal de Angola**, 2009. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/17/35/processo_de_formacao_da_musica_popular_angolana. Acesso em: 14/07/12.

⁵⁰Por conta da especulação imobiliária, consequência da crescente urbanização e a tendência de imigrantes metropolitanos em se fixarem nos centros urbanos, sobretudo em Luanda, os custos de moradia nas áreas mais próximas ao centro da capital tornaram-se mais altos do que as médias de salário que, no contexto colonial, variavam de acordo com o grupo a que se destinavam. A diferença consequente do poder de compra para cada grupo originou uma gradual expulsão dos naturais de Angola para as regiões mais afastadas do centro e, consequentemente, para os musseques (BOSSLET, *op.cit.*, p. 30). A autora explica que a própria Câmara Municipal de Luanda contribuiu para a transferência de negros e mestiços para áreas menos valorizadas. A Câmara apropriava-se de um discurso higienista, alegando que era em nome do saneamento urbano que pessoas eram tiradas de suas casas e transferidas para locais mais distantes (p. 30).

Este novo contexto trouxe sérias implicações para as elites crioulas, que começaram a se organizar para defender seus direitos adquiridos ao longo de três séculos. Aliás, tanto Jill Dias, como Marcelo Bittencourt focalizaram as elites crioulas em busca das primeiras críticas à dominação portuguesa em Angola, anteriores à formação dos movimentos de libertação⁵¹. Para Bittencourt, “é na camada crioula que irá surgir o questionamento do colonialismo. Percebendo não só sua importância, com a independência, mas a possibilidade de, afastado o colonialista, reacender econômica, política e socialmente”⁵². Como resposta a todas essas mudanças, os crioulos mais seriamente atingidos passaram a contestar as novas orientações da metrópole. O veículo utilizado foi a imprensa luandense, iniciada em 1845, com a publicação do “Boletim do Governo Geral da Província de Angola”⁵³. O conteúdo destes jornais informava, entre outros assuntos, o despreparo dos colonos que estavam adquirindo os cargos e o prestígio da camada crioula⁵⁴. Sobre isto, Jill Dias⁵⁵ argumenta que se pode reconstituir seu pensamento, lendo, especialmente, artigos publicados na imprensa luandense, cujos participantes simbolizavam uma parcela da intelectualidade urbana, sobretudo da capital. As influências intelectuais vinham da Europa e da América, principalmente do Brasil, e foram decisivas no “renascer” do interesse pela expressão oral e escrita da língua e da literatura em Angola. Dias aponta que dois brasileiros e um angolano (educado no Brasil) se destacaram entre as pessoas que, em Luanda, se interessavam pelo quimbundu. Foram eles os responsáveis pela publicação de uma gramática que incluía exemplos de literatura popular tradicional, em 1864. Além disto, o texto acabou por corroborar “a importância do quimbundu na vida quotidiana da colônia, apesar da legislação colonial, que pretendia substituí-lo pelo português”⁵⁶.

Nas décadas iniciais do século XX se destacaram, também em Luanda, vários grupos associativos, dentre eles, a Liga Angolana e a Associação dos Naturais de Angola (Anangola).

⁵¹MARZANO, *op.cit.*, p. 37-38.

⁵²BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 70.

⁵³*Idem*, p. 57. Segundo Bittencourt, durante o século XIX surgiram, aproximadamente, quarenta e nove jornais somente na cidade de Luanda (p.57).

⁵⁴Os habitantes crioulos da colônia portuguesa constituíam uma elite que, devido a seus níveis mais elevados de riqueza e de educação, ocupava uma posição privilegiada em relação à maioria da população.

⁵⁵DIAS, *op.cit.*, p. 75-76. Importante constar que Angola constituiu um local de exílio para os perseguidos, vítimas das guerras civis e revoluções ocorridas em Portugal e no Brasil. A constante presença de tais pessoas em Luanda contribuiu para disseminar novas ideias entre os crioulos, reforçando a sua consciência política. As influências culturais do movimento “romântico” europeu também foram importantes no processo de redescoberta, pelas famílias crioulas, da sua identidade cultural e política. Vale dizer, ainda, que o revivalismo romântico na Alemanha, “com sua ênfase no valor das tradições populares como reveladoras do gênio criativo de um povo”, estimulou o interesse mundial pelo folclore africano (p. 76).

⁵⁶*Idem*, p. 76-77. Um decreto de 14 de agosto de 1845 impunha o português como língua oficial da colônia e tornava obrigatório o seu ensino. Certamente, na mesma altura, alguns membros da intelectualidade crioula já tentavam afirmar uma identidade cultural baseada na língua quimbundu (p. 77).

Andrea Marzano e Jill Dias⁵⁷ assinalam que entre 1910 e 1930, as elites angolenses estiveram envolvidas em mais de uma dúzia de associações recreativas, culturais e de ajuda mútua, quase sempre fundadas por pequenos funcionários coloniais e artífices. As mais conhecidas delas, a Liga Angolana e o Grêmio ou Centro Africano, foram oficializadas em seis e vinte de março de 1913, respectivamente. Em 1922, porém, a Liga Angolana e o Grêmio Africano foram fechados sob a acusação de conspiração separatista⁵⁸. Em 1925, foi autorizada a reconstituição da Liga, dando origem à fundação, em 1930, da Liga Nacional Africana.

Jill Dias argumenta que

embora pouco se saiba sobre os objetivos de tais associações, fundadas por membros da elite crioula de Luanda antes de 1910, parece provável que tenham intensificado suas atividades e adquirido uma maior consciência em resposta à gradativa concorrência dos brancos e à dispersão da comunidade crioula para regiões menos valorizadas de Luanda, resultante dos planos de urbanização do governo⁵⁹.

A hostilidade dos brancos recém-chegados à colônia em relação aos membros das famílias crioulas cresceu na proporção de seu aumento em número, intensificando, cada vez mais, a competição pela obtenção de empregos, terras, mão-de-obra e outros recursos econômicos.

Ao dissertar sobre a Liga Angolana, Dias⁶⁰ assevera que $\frac{3}{4}$ de seus membros pertenciam às categorias profissionais menos instruídas e menos privilegiadas da sociedade. A associação era, em grande parte, composta por mestiços mais escuros e por negros, incluindo uma porcentagem muito maior de naturais de distritos e vilas do interior, como Malange, Dondo ou Catete. Não surpreende a estudiosa que a Liga era vista pelos membros do Grêmio Africano como uma aglomeração de gente de “baixa classe” e, segundo Dias, isto até justifica o fato de a Liga só ter contado com o apoio de 2% dos habitantes considerados “civilizados”. Esta foi uma das razões que fizeram com que a Liga tomasse uma série de medidas na escolha de seus membros, procurando excluir categorias sociais ainda menos favorecidas, que pudessem “baixar” o prestígio da associação.

As sociedades recreativas crioulas, fundadas neste período, cumpriram a importante missão de propagandear, coletivamente, as aspirações dos crioulos à civilização ocidental,

⁵⁷MARZANO, *op.cit.*, p. 52 e DIAS, *op.cit.*, p. 90.

⁵⁸Em 1922, Norton de Matos (alto-comissário da metrópole) suspendeu as atividades da Liga, deportando vários de seus membros.

⁵⁹DIAS, *op.cit.*, p. 90-91.

⁶⁰*Idem*, p. 91-93.

algo que justificaria sua aceitação enquanto “cidadãos portugueses e civilizados”⁶¹. Porém, apesar de todos os esforços, o racismo e as vantagens dos colonos acabaram promovendo uma subalternização dessas antigas elites crioulas. Ao avançar, de fato, com o projeto colonial em Angola, Portugal elaborou uma legislação para controlar todo esse processo.

Após a conquista portuguesa de boa parte do território, no final da década de 1920, se estabeleceu, de forma definitiva, a distinção oficial da população. Este processo implicou na classificação e delimitação dos espaços mais amplos da sociedade colonial angolana, surgindo, assim, os “civilizados” e os “indígenas” que incluíam, de um lado, os brancos, mulatos e negros “assimilados”, por terem “absorvido padrões civilizados de conduta”, e de outro lado, os “indígenas” que, por não terem alcançado tais padrões, permaneceriam sujeitos às arbitrariedades coloniais, como a proibição da posse da terra e o trabalho forçado. Ao pensarmos na situação colonial em África, é preciso ter em mente que a dominação foi imposta por uma minoria estrangeira em nome de uma superioridade étnica e cultural. Sob esta ótica, Carlos Serrano⁶² declara que na relação de dominação, a identidade do outro é determinada pelo dominador. O colonizador buscava estabelecer classificações como as de “indígena”, “nativo” ou “assimilado”, prescrevendo categorias de identidade e definindo o caráter da relação de si próprio com os que estavam na situação de dominados.

A partir de então, grande parte dos crioulos, para manterem uma condição diferenciada dos demais negros, precisavam alcançar a condição de “assimilados”, em outras palavras, teriam que atingir o estatuto jurídico de africano civilizado. Os mestiços e negros que quisessem alcançar aquela condição deveriam se submeter a um exame realizado por funcionários coloniais, que analisavam o grau de “civilidade” dos candidatos. Em 1938, surge o regulamento do recenseamento e cobrança do imposto indígena, que orienta a passagem da condição de “indígena” à condição de “assimilado”. As condições impostas seriam:

- 1º: ter abandonado inteiramente os usos e costumes da raça negra;
- 2º: falar, ler e escrever corretamente a língua portuguesa;
- 3º: adotar a monogamia e

⁶¹Como bem nos alerta Jill Dias, somente nos anos 1940 as ideias da “negritude”, divulgadas por Léopold Senghor e Aimé Césaire começaram, de modo efetivo, a modificar as perspectivas culturais políticas da elite intelectual crioula de Angola. Embora as preocupações de tal elite tivessem, de fato, um objetivo mais universalista no sentido de “civilizar” a população em geral (por meio dos programas de educação, por exemplo), os seus membros continuavam se sentindo isolados e inseguros na busca por apoio político, através de uma aliança com o povo. Apenas após a Segunda Guerra Mundial esta tendência adquire maior expressividade através da influência das ideias socialistas. *Idem*, p. 93.

⁶²SERRANO, Carlos. **Angola: nascimento de uma nação** – um estudo sobre a construção da identidade nacional. Luanda: Edições Kilombelembe, 2008, p. 47.

4º: exercer profissão, arte ou ofício compatível com a civilização europeia ou ter rendimentos que sejam suficientes para prover aos seus alimentos, compreendendo sustento, habitação e vestuário, para si e para sua família⁶³.

O regulamento seria substituído dezesseis anos depois (em 1954), com as seguintes reformulações das condições de assimilação. Conforme o Art. 56º:

Pode perder a condição de indígena e adquirir a cidadania o indivíduo que prove satisfazer cumulativamente aos requisitos seguintes:

- a) Ter mais de dezoito anos;
- b) Falar corretamente a língua portuguesa;
- c) Exercer profissão arte ou ofício de que aufera rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas de família a seu cargo ou possuir bens suficientes para o mesmo fim;
- d) Ter bom comportamento ou ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses;
- e) Não ter sido notado como refratário ao serviço militar nem dado como desertor⁶⁴.

O documento de 1954 pode ser entendido como um esforço, por parte dos ideólogos do regime colonial português, de valorizar a proposta de assimilação e integração, característica do contexto liberal e abolicionista de meados do século XIX⁶⁵. Todavia, a “assimilação” se constituía numa barreira jurídica e cultural à ascensão social da maioria da população negra. O racismo tornou a assimilação uma contradição. Mesmo aceito pela legislação portuguesa, o negro, ainda que assimilado, seria sempre o “outro”, mesmo que atingisse todos aqueles requisitos necessários à assimilação⁶⁶.

A política assimilacionista portuguesa se baseava numa suposta missão civilizatória do povo português em África⁶⁷. A intenção era de impor aos africanos os hábitos e costumes

⁶³Relatório de Conferência dos Governadores da Província de Angola – Maio de 1938. Luanda: Conselho de Governadores, Apenso nº1 – AHU, Sala 3, maço 1730. Doc. Datilografado. Citado por NORÉ, Alfredo e ADÃO Áurea. “O ensino colonial destinado aos ‘indígenas’ de Angola: antecedentes do ensino rudimentar instituído pelo Estado Novo”. **Revista Lusófona de Educação**. Número 1, Portugal, 2003, p. 104. O artigo constitui uma abordagem de um aspecto peculiar da história da educação colonial portuguesa – o ensino destinado aos “indígenas” de Angola, nas primeiras décadas do século XX.

⁶⁴Decreto nº 39666, de 30 de maio de 1954. Citado por NORÉ e ADÃO, *op.cit.*, p. 104.

⁶⁵MARZANO, *op. cit.*, p. 53-54.

⁶⁶No momento da extinção do Estatuto do Indigenato, em 1961, o número de assimilados não ultrapassava 1% da população não branca de Angola. Ideólogos do regime argumentavam que muitos indígenas optavam por não requerer o estatuto de assimilado, uma vez que isto significaria abrir mão de benefícios materiais. BOSSLET, *op.cit.*, p. 40.

⁶⁷Uma vez conquistados os territórios, a ideologia colonial revestiu-se de uma linguagem mais paternalista: “A missão civilizadora, a Europa salvando a África de si mesma, isto é, da barbárie, das guerras intestinas, das doenças endémicas, do atraso tecnológico e moral. Exploravam-se os africanos, mas para o seu bem, trazendo-os

portugueses e a desigualdade, perante a lei, 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. Nesta perspectiva, ser “indígena” ou “assimilado” determinava muito da vida do africano. O “indígena” estava sujeito ao trabalho forçado; obrigado pelo Estado ao pagamento de um imposto de soberania; não tinha direito à propriedade privada e nem acesso direto a uma escola do Estado, sem antes passar pelas missões cristãs. Para ele, instituiu-se, em 1926, a obrigatoriedade da “caderneta indígena”. Tratava-se de um documento de identificação, na qual deveria constar todas as informações relevantes para a administração colonial. De acordo com o “Regulamento de Identificação dos indígenas”, publicado em 21 de fevereiro de 1948: “todos os ‘indígenas’ do sexo masculino, maiores de dezesseis anos, são obrigados a munir-se de uma caderneta de identificação e registro de trabalho, denominado caderneta indígena e de um distintivo metálico de identificação”⁶⁸.

Sob a ótica de Maria da Conceição Neto⁶⁹, o “Estatuto do Indigenato” (instituído em 1926 e tendo vigorado até 1961 em Angola) contribuía para salvaguardar os privilégios “naturais” dos imigrantes europeus e, simultaneamente, para criar clivagens sociais entre os colonizados. As pessoas “deslocadas” do contexto social que se pretendia estruturar foram produto da marginalização imposta pelo próprio sistema vigente que os manteve fora dele. No caso de Angola, o critério foi o da imposição de uma cultura considerada dominante sobre as outras, tidas como inferiores. As categorias “inferior”, “atrasado” ou “primitivo” são exemplos do modo como era caracterizado o nativo “indígena” africano de Angola, Guiné e Moçambique. Frantz Fanon⁷⁰ entendia o racismo como elemento central, operador psíquico da dualidade entre o colonizador e o colonizado, entre o branco e o negro. Esse sistema, segundo ele, seria o alicerce fundamental para a manutenção da dominação europeia sobre os demais povos, pois o europeu teria no inconsciente da coletividade o que chamou de “complexo de autoridade”, em outras palavras, a ideia de si mesmo como um tipo superior de homem. Ademais, a dominação e a hegemonia exercidas neste contexto tinham como suporte ideologias raciais que legitimavam como biológicas, as diferenças históricas e sociais. Como

para a civilização”. NETO, Maria da Conceição. “Ideologias, contradições e mistificações da colonização de Angola no século XX”. *Lusotopie*, 1997, p. 340.

⁶⁸NORÉ e ADÃO, *op.cit.*, p. 103. O controle dos nativos “indígenas” era feito por meio da constituição do processo de identificação, composto por ficha onomástica, folha individual, boletim dactiloscópico e folha de cadastro policial e criminal, a arquivar nos serviços administrativos e do porte obrigatório da caderneta e do distintivo metálico, ambos com numeração única e pessoal. *Idem*, p. 121-122.

⁶⁹NETO, *op.cit.*, p. 347.

⁷⁰FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006, p. 52-58.

podemos verificar, a relação colonial era marcada por uma profunda diferenciação entre colonizadores e colonizados e neste contexto o racismo foi o mecanismo delimitador de tal condição⁷¹. Em Luanda, a noção de raça tornou-se um forte fator segregador da sociedade e essas barreiras raciais se intensificaram com o aumento da imigração de colonos nas primeiras décadas do século XX.

Todos os fatores que apresentamos são fundamentais para pensarmos a maneira como se dava a exploração de um grupo pelo outro e como este grupo contestava e reagia a tal exploração. A percepção de tal complexidade é um caminho, inclusive, para não nos tornarmos reféns do discurso reducionista, que dividia a sociedade colonial entre “colonizadores” e “colonizados” ou, ainda, nas categorias “dominados” ou “explorados”. Fredrick Cooper⁷² problematiza a simplificação da análise das sociedades africanas com base em oposições rigorosas como as de “colonizador-colonizado”, “dominador-dominado” e atenta para os perigos relacionados ao uso de categorias fixas e dicotômicas, tão comum à ideologia colonial. Conforme o estudioso:

O risco de explorar o binário colonial está em sua redução, seja através de novas variações dicotômicas - “o moderno versus tradicional”, seja pela inversão – “o imperialista destruidor versus a tolerante comunidade de vítimas”. A dificuldade está em confrontar o poder gerado pela expansão europeia, sem supor que esta foi a única causa, e investigar o conflito entre diferentes formas de organização social, sem considerá-las autossustentáveis e autônomas. Os binários colonizador/colonizado, ocidente/não-ocidente e dominação/resistência, são mecanismos úteis para iniciar o estudo de questões de poder, mas acabam limitando a pesquisa sobre a forma exata pela qual o poder é difundido e as formas como esse poder é engajado, contestado, desviado e apropriado⁷³.

Sob a ótica de Cooper, esses binômios levam à subestimação da capacidade de ação dos africanos face ao regime colonial. A sugestão do autor é que enxerguemos além de

⁷¹BITTENCOURT, Marcelo. “Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola”. In: MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo e NASCIMENTO, Augusto (org.). **Mais do que um jogo: o esporte e o continente africano**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010, p. 08.

⁷²COOPER, Frederick. “Conflito e conexão: repensando a história colonial da África”. **Anos 90**. Porto Alegre, v. 15, nº27, p. 21-73 jul. 2008, p.22. O artigo faz parte de um esforço para apresentar uma análise comparativa de historiografia da Ásia, América Latina e África. Neste sentido, o grupo de Estudos Subalternos tem produzido uma importante análise de regiões que já foram colonizadas, colocando em destaque seus processos de construção histórica. Esse grupo de historiadores colocou em dúvida as próprias narrativas, suas fontes, suas bases teóricas e a posição de sujeito dos historiadores. Os estudiosos envolvidos com o projeto realizaram uma abordagem um pouco diferenciada, pois analisaram as contribuições dos Estudos Subalternos para uma perspectiva historiográfica mais abrangente, demonstrando claramente a marcada tensão presente em seus textos entre os esforços para recuperar a história e a função do subalterno. Analisaram, também, sua própria produção discursiva, percebendo como as categorias coloniais de conhecimento nivelaram as experiências multifacetadas das populações coloniais (p.22).

⁷³*Idem*, p. 22-23.

categorizações fixas e reducionistas, de modo a não isolarmos o ator social de seu contexto. Desta maneira, nos parece que a tensão é um importante ponto de partida para investigarmos as experiências coloniais em Angola. Luanda, por exemplo, era uma cidade repleta de contradições. O cotidiano colonial angolano, durante os anos 1950, permitia a convivência entre negros, mestiços e brancos em vários espaços, o que não significou, no entendimento de Bittencourt⁷⁴, um abrandamento do racismo, muito pelo contrário, as categorias raciais foram fortalecidas como um mecanismo de demarcação social, onde a cor da pele era um elemento decisivo para se definir os lugares sociais e as hierarquias que elas implicavam.

Como já expusemos, a intensificação da imigração deslocou muitos negros e mestiços para os musseques. Parcela dessa população pertencia a uma elite crioula, que passou a conviver com os chamados “novos assimilados”⁷⁵ e com os “indígenas”. A partir dos anos 1940, com o crescimento urbano de Luanda, ocorreu um aumento da tensão racial de forma ainda mais aguda do que aquela que já se verificava desde os anos 1920. Durante toda a sua história, Luanda sempre foi um polo de concentração e irradiação da população branca. O maior incremento da transferência de cidadãos da metrópole, a partir dos anos 1950, e o advento da indústria em Luanda são alguns dos elementos responsáveis pela intensificação desse crescimento e dessa concentração populacional. Mourão nos traz os seguintes dados: em 1900, para uma população total de 9.197 brancos, 37.8% (3.479) encontrava-se em Luanda. Em 1940, esse percentual se reduz a 21.4%, voltando a crescer a partir de 1950, 1960 e 1970, quando a população de brancos passa para 26.6%, 32.2% e 45.0%, respectivamente, atingindo seu ápice em 1970⁷⁶.

Muitas dessas pessoas encontraram moradia nos musseques, junto aos negros e mestiços, fossem eles indígenas ou assimilados. Deste modo, podemos ter uma noção da complexidade da vida cotidiana nos musseques, que reuniam pessoas de diversos segmentos sociais, níveis educacionais, etnias, etc. Por outro lado, como argumenta Juliana Bosslet⁷⁷, a intensificação da imigração de portugueses e a migração de angolanos de outras partes da colônia para Luanda contribuíram para a construção de certa ideia de coesão, marcada pela

⁷⁴BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 9; 22.

⁷⁵Os “novos assimilados” seriam fruto de um novo momento da colonização portuguesa em Angola. Com a expansão do colonialismo português e do estabelecimento de uma nova dinâmica econômica em meados do século XX, ocorrerá uma incorporação de mão-de-obra e o conseqüente aumento das principais cidades de Angola. Muitos destes indivíduos irão obter o estatuto de assimilado. Christine Messiant, na tentativa de diferenciá-los dos antigos crioulos, denomina-os “novos assimilados”, partindo, portanto, de uma perspectiva cultural. Esse grupo seria o resultado da política de assimilação lusotropicalista, implementada por Portugal após a Segunda Guerra Mundial. BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 93; MESSIANT, *op.cit.*, p. 16-17.

⁷⁶MOURÃO, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁷BOSSLET, *op.cit.*, p. 42.

necessidade de sobrevivência em um ambiente urbano muitas vezes hostil, como os musseques. Vários fatores contribuíram para a criação e fortalecimento de vínculos entre homens e mulheres, seja através da língua ou pelo local de origem daquelas pessoas. A tendência dos recém-chegados era buscar abrigo junto aos parentes e conhecidos. Esta tendência era comum, também, por parte dos metropolitanos, que formavam as suas redes de contato e facilitavam a vinda de seus conterrâneos, fornecendo-lhes, por exemplo, a “carta de chamada”⁷⁸.

A perda de privilégio e de status por parte da elite crioula e dos “novos assimilados” e a sua conseqüente expulsão para regiões periféricas de Luanda foram fundamentais para a identidade de parte desse grupo com os demais negros e mestiços que viviam em situações precárias nos musseques. A marginalização dos africanos e sua expulsão do centro da cidade geraram, como resposta, uma espécie de valorização de uma cultura propriamente angolana. Mourão⁷⁹ chamou esse movimento de “noção de angolanidade”. Segundo ele, esta noção é fruto de um processo de síntese transétnica e transcultural e emerge da cultura urbana luandense, que sofre intervenções graduais ao longo do período colonial. A entrada maciça de brancos em Angola, principalmente em Luanda, gerou, nos termos de Mourão, uma espécie de “resistência nos musseques”, onde o sentido de “angolanidade” se fazia cada vez mais presente.

Com as mudanças econômicas implementadas por Portugal na década de 1950 e, de forma mais profunda, na década de 1960, o cenário angolano sofrerá novas mudanças. A difusão e o crescimento da economia capitalista em decorrência de novos investimentos, como foi o advento do setor industrial, serão acompanhadas por uma legislação que irá, num primeiro momento, incentivar o processo de assimilação, para depois, abolir o indigenato. Bittencourt⁸⁰ aponta que esta nova orientação política estava apoiada nas ideias lusotropicalistas e tinha uma visão preventiva no sentido de desestabilizar a movimentação de pequenos grupos urbanos, com pretensões anticoloniais. Conforme argumenta Maria da Conceição Neto, um erro da história colonialista em África é o de caracterizar os processos de colonização de modo generalizado, pois cada um deles teria uma característica geral própria, seja no aspecto político, administrativo ou econômico. A autora alerta para a necessidade de

⁷⁸A partir dos anos 1930, o Estado português criou obstáculos à emigração para a colônia de indivíduos pobres e sem garantias profissionais. Por este motivo, passou a exigir uma “carta de chamada” como comprovação de colocação profissional ou de presença de familiares na província a que se dirigia. Segundo Ana Sofia Fonseca, a carta, requisito obrigatório para embarcar, era difícil de conseguir. Só conseguia quem tinha na colônia, parente ou amigo que lhe fizesse o convite. FONSECA, Ana Sofia. **Angola, terra prometida: a vida que os portugueses deixaram**. Lisboa: a esfera dos livros, 2009, p. 21.

⁷⁹MOURÃO, *op.cit.*, p. 22-23.

⁸⁰BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p.24.

analisarmos as doutrinas e, também, as contradições da aplicação de tais doutrinas em situações específicas. Desta maneira, abordaremos, a seguir, o lusotropicalismo, componente essencial da ideologia colonial portuguesa, cujo discurso demonstrava-se incompatível com a sociedade colonial e com a existência de um “Estatuto do Indigenato”.

1.2 O lusotropicalismo em Angola

Como aponta Cláudia Castelo em sua obra “O modo português de estar no mundo: o lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)”⁸¹, um breve percurso pela obra do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre nos permite constatar que os fundamentos do lusotropicalismo são lançados em seu livro “Casa Grande e Senzala”⁸², cuja primeira edição é de 1933. Em 1953, Freyre publica “Um brasileiro em terras portuguesas”⁸³, obra onde ele utiliza, pela primeira vez, o conceito de lusotropicalismo. Posteriormente, ele irá escrever mais duas obras específicas sobre a temática: “Integração portuguesa nos trópicos”⁸⁴ e “O luso e o trópico”⁸⁵. Estes dois livros são “encomendados” e publicados por organismos do Estado português⁸⁶.

O lusotropicalismo foi muito elogiado pelos adeptos do regime salazarista, mas, vale lembrar, que o conceito não fora incorporado de imediato pelo regime português em África. Maria da Conceição Neto⁸⁷ nos explica que somente em 1957 “Casa-grande e Senzala”

⁸¹CASTELO, Cláudia. **O modo português de estar no mundo: o lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)**. Edições Afrontamento, 1999. De acordo com a autora, “O modo português de estar no mundo” é um conceito introduzido no discurso acadêmico português, durante os anos 1950, por Adriano Moreira. O conceito pressupõe que o povo português possuiria uma maneira particular (e específica) de se relacionar com os outros povos, culturas e espaços físicos. Essa “maneira particular” do português seria, de modo geral, qualificada com adjetivos positivos, como “tolerante”, “plástica”, “humana”, “fraterna” e “cristã” (p. 13). O recorte temporal privilegiado por Castelo – 1933 a 1961 - está relacionado ao percurso de estruturação do lusotropicalismo: o ano de 1931 corresponde à data de publicação de “Casa-Grande e Senzala”, obra onde são lançados os fundamentos da doutrina lusotropicalista e 1961 indica o ano de publicação de “O Luso e o Trópico”, livro em que, nas palavras de Castelo, “a doutrina surge no seu estado ‘acabado’”.

⁸²FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Editora Global, 2003. As ideias do lusotropicalismo já poderiam ser observadas, também, em “O mundo que o português criou”, obra de Gilberto Freyre publicada em 1940. FREYRE, Gilberto. **O Mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940. Conforme CASTELO, *op.cit.*, p. 28-29

⁸³FREYRE, Gilberto. **Um brasileiro em terras portuguesas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

⁸⁴FREYRE, Gilberto. **Integração portuguesa nos trópicos**. Lisboa. Junta de Investigações do Ultramar, 1958.

⁸⁵FREYRE, Gilberto. **O Luso e o Trópico**. Lisboa. Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1961.

⁸⁶CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 25; 37.

⁸⁷NETO, *op.cit.*, p. 327. A autora lembra que a tradução espanhola da obra é de 1942, a inglesa de 1946 e a francesa é de 1953.

conquistaria uma edição em Portugal. Durante os anos 1930 e 1940 o Estado Novo português rejeitou as teses de Freyre devido à importância que o autor conferia à mestiçagem biológica e cultural, à herança árabe e africana na gênese do povo português e das sociedades criadas pela colonização lusa. Afinal, como nos alerta Castelo,

numa época onde o racismo se desenvolve nos Estados Unidos, na Alemanha e no Brasil, as correntes dominantes consideravam a “mistura de raças” uma das causas principais da “degeneração” do povo brasileiro, Freyre valoriza a mestiçagem e vê nela um processo positivo de constituição do tipo ideal de homem moderno para os trópicos⁸⁸.

Além disto, não podemos nos esquecer de que em 1930 Salazar elabora um decreto que inclui em seu projeto político para as colônias o “Ato Colonial” que, de modo geral, reafirma a vocação e o direito histórico de Portugal à colonização, conforme atestam os artigos segundo e terceiro do documento:

É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que neles se compreendem, exercendo também a influencia moral que lhes é adstrita pelo Padroado do Oriente (art. 2º).

[...] os domínios ultramarinos de Portugal denominam-se colônias e constituem o Império Colonial Português (art. 3º)⁸⁹.

Se a recepção inicial das teorias freyreanas em Portugal, durante os anos 1930 e 1940, foi bastante criticada, no contexto do pós-segunda guerra mundial tal reação se modificaria com a apropriação do lusotropicalismo pelo regime. No capítulo terceiro, voltaremos a esta discussão mais detalhadamente, contudo, de imediato, vale mencionar que esta mudança de atitude, por parte do governo português, não estava alheia à conjuntura internacional, sobretudo no período posterior à Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, um dos maiores objetivos dos adeptos do lusotropicalismo seria o de encontrar argumentos

⁸⁸CASTELO, Cláudia. “Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre”. *Blog de História Lusófona*, Ano VI, setembro de 2011, p. 261-262; 272. Vale destacarmos que Franz Boas foi a principal referência intelectual de Gilberto Freyre. Com Boas, Gilberto Freyre aprendeu a “considerar fundamental a diferença entre raça e cultura” e “a discriminar entre os efeitos de relações puramente genéticas e os de influências sociais, de herança cultural e de meio”. Gilberto Freyre em Prefácio à obra “Casa Grande e Senzala”, *op.cit.*, p.29-54. Ademais, a utilização das teses culturalistas de Franz Boas permitiu ao sociólogo brasileiro repensar (e questionar) a ideia de que as características sociais ligadas à “raça” eram transferidas hereditariamente. A partir de então, a cultura, gerada pela mestiçagem, seria a questão proeminente. CASTELO, *op.cit.*, 1999, p. 21; 27.

⁸⁹CASTELO, *op.cit.*, 1999, p. 45-46.

(supostamente científicos) que pudessem legitimar a presença de Portugal em África⁹⁰. Assim, o lusotropicalismo acabou por servir aos interesses do regime ditatorial e colonialista português, como assevera Maria da Conceição Neto,

Tratou-se, verdadeiramente, de uma ideologia, uma vez que não se limitou a formulações e reflexões teóricas em círculos restritos, mas produziu um conjunto de convicções básicas que impregnaram a maneira de ver o mundo e as atitudes individuais e coletivas de diferentes grupos sociais. Tal ideologia, centrada na superioridade do “homem branco”, legitimou as guerras de conquista, a exploração a favor da metrópole, a sujeição das maiorias colonizadas, e tornou “natural” aos olhos dos colonizadores a desigualdade de direitos e a discriminação racial⁹¹.

A adesão de vários académicos portugueses ao lusotropicalismo buscava esconder, em alguns casos, uma consciência crítica ao que, de fato, se passava nas colónias portuguesas: “era uma tentativa de turvar a grande distância que separava a ação colonial da teoria lusotropical”⁹². Castelo complementa, explicando que, paradoxalmente, é no período posterior ao início das lutas de libertação nacional nas colónias africanas⁹³ que o Estado colonial português procura inculcar o antirracismo nos portugueses e conformar o comportamento dos funcionários administrativos e dos colonos ao ideário lusotropicalista.

Ora, como sabemos, a colonização portuguesa, na primeira metade do século XX, foi segregacionista, gerando sociedades onde a cor da pele era um dos fatores determinantes da posição social dos indivíduos. Esta suposta “harmonia racial”, reivindicada pelo colonialismo português, definitivamente, não existiu. Neste contexto, as formas de reivindicação foram várias, dentre elas, a produção literária de protesto, através da qual jovens intelectuais começaram a conscientizar parte da população dentro das raras possibilidades legais existentes. Eles utilizaram a língua, através da literatura e do jornalismo nativista, na busca por uma nova mensagem, consolidada num sentimento nacional e numa consciência política nacionalista. É o que discutiremos a seguir.

⁹⁰CASTELO, Cláudia. “O lusotropicalismo e o colonialismo português tardio”. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>, s/p. Acesso em: 24/03/14.

⁹¹NETO, *op.cit.*, p. 339. A importância do lusotropicalismo para o colonialismo português fez com que Gerald Bender afirmasse que, para entendermos a colonização portuguesa em Angola, seria preciso entender Gilberto Freyre. BENDER, *op.cit.*, p. 27.

⁹²CASTELO, *op.cit.*, 2011, p. 272.

⁹³Em Angola a guerra de libertação nacional tem início em 1961. Na Guiné Bissau e em Moçambique esse processo se inicia em 1963 e 1964, respectivamente.

1.3 A resistência pela palavra: a importância da literatura em Angola

Nas palavras de Laura Padilha, a segunda metade do século XX passa a conhecer, em Angola, um movimento de problematização e resistência cultural, quando se buscou reafirmar a diferença da “angolanidade” por tanto tempo marginalizada pelos aparatos ideológicos do colonizador. Neste período, coube às produções literárias “o papel fundamental de difundir e sedimentar essa busca de alteridade na cena simbólica angolana”⁹⁴. Articula-se, então, segundo a autora, uma fala literária que busca “superar a fragmentação do dilacerado corpo nacional”, restabelecendo-se, desse modo, não uma unidade perdida, mas uma espécie de “unificação em torno de ideias comuns”, que movessem a história para outro sentido⁹⁵.

Ao olharmos para os países de colonização portuguesa poderemos observar que os vários séculos de contato, e mesmo de presença de Portugal em África, são marcados por diversas formas de resistência, dentre elas, a produção literária. Carlos Serrano⁹⁶ argumenta que o processo histórico de reconquista de uma identidade cultural é uma etapa histórica dentro do processo de descolonização da África, quando se impõe uma nova etapa de libertação necessária à conquista de autonomia do próprio discurso, tal como é expresso por uma minoria de intelectuais africanos no processo de resistência cultural à dominação estrangeira:

Essa tomada de consciência pelo homem colonizado de seus valores e de formas de resistência cultural e a não aceitação da situação colonial não são suficientes para *inserir-lo na História*, a não ser a partir do momento em que se dá uma ruptura com a sociedade dominante, o que só pode ocorrer através de uma consciência coletiva e a partir de um projeto comum a toda sociedade, ou seja, na construção de uma identidade nacional e, portanto, de uma história comum a todos os dominados⁹⁷.

Conforme já expusemos, são nos centros urbanos que nascem - através de jornais escritos por intelectuais africanos - as primeiras denúncias à dominação colonial. Posteriormente, duas associações foram importantes neste contexto: a Liga Nacional Africana e o Grêmio Africano, ambas formadas a partir de 1929. Através delas (e de outras organizações com esse perfil cultural e, também, esportivo), surgem as condições necessárias para alguns indivíduos iniciarem um processo de luta e de conscientização dentro dessas

⁹⁴PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra**: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007, p. 17.

⁹⁵*Idem*, p. 18.

⁹⁶SERRANO, *op.cit.*, p. 51.

⁹⁷*Idem*.

associações legais, ainda que atuando de forma clandestina, buscando estabelecer linhas de ação que pudessem conduzir à formação de uma consciência nacional.

Paralelamente a essa luta política, em grande medida delimitada pelas áreas urbanas coloniais, grupos de estudantes das diversas colônias que tinham emigrado para Portugal a fim de realizar seus estudos universitários (dada a ausência de instituições em suas regiões de origem) também se organizaram em torno de associações culturais legais na metrópole. Durante os anos 1940 e 1950 jovens angolanos se reuniam em Lisboa com demais estudantes das colônias de Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe com o objetivo de formarem organizações que discutissem a situação colonial. Em 1951 surge em Lisboa o Centro de Estudos Africanos (CEA), que reuniu os principais futuros líderes dos movimentos pela descolonização das colônias portuguesas: Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Francisco José Tenreiro e Mário Pinto de Andrade. O governo salazarista pôs fim às atividades do Centro, mas não findou os encontros daqueles estudantes que deram continuidade à luta política anticolonial na Casa dos Estudantes do Império (CEI)⁹⁸, através de uma intensa atividade cultural de reabilitação do patrimônio histórico e cultural de seus povos.

Marcelo Bittencourt afirma que uma forma de driblar a censura e as limitações impostas pela ditadura foi a construção de uma visão nacionalista da cultura com o objetivo de: “recuperar o patrimônio africano, sistematicamente relegado pelas autoridades coloniais ao esquecimento, por meio da fundação de revistas e jornais culturais”⁹⁹. O autor argumenta que na passagem da etapa de divulgação cultural para o momento de criação e organização de pequenos grupos de ação política clandestina, a influência do pensamento de orientação marxista foi fundamental. Ele era transmitido aos angolanos independentistas através de trabalhadores marítimos exilados do regime e por intermédio de estrangeiros. O material a que tinham acesso incluía panfletos, revistas brasileiras e romances de escritores identificados com o marxismo, como Jorge Amado e Graciliano Ramos. Estas publicações forneceram a

⁹⁸A casa dos Estudantes do Império (CEI) era uma instituição acolhedora não só de angolanos, mas, também, de indivíduos oriundos das outras colônias portuguesas. A casa acabaria sendo reconhecida nos anos 1960 como um berço dos nacionalismos africanos (BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 18). Cláudia Castelo aponta que o regime do Estado Novo esperava que a CEI contribuísse para o fortalecimento da mentalidade imperial e do “sentimento da portugalidade” entre os estudantes das colônias. Ao invés disto, desde cedo, a Casa despertou em seus membros uma consciência crítica sobre a ditadura e o sistema colonial e uma vontade de descobrir e valorizar as culturas dos povos colonizados. A CEI foi encerrada por decisão governamental em 1965, depois de sua sede ter sido invadida pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE). CASTELO, Cláudia. **A Casa dos Estudantes do Império**: lugar de memória anticolonial. Texto produzido pelo Instituto de Investigação Científica e Tropical. Lisboa, s/d, p. 02.

⁹⁹BITTENCOURT, Marcelo. Angola: tradição, modernidade e cultura política. In: REIS, Daniel A.; MATTOS, Hebe; OLIVEIRA, João P.; MORAES, Luís Edmundo S. e RIDENTI, Marcelo (orgs). **Tradições e Modernidades**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010, p. 134.

base para as discussões políticas dos grupos independentistas, muitos deles, inclusive, já organizados de forma clandestina¹⁰⁰.

Desta maneira, a juventude de Angola buscou uma nova mensagem, consolidada num sentimento nacional e numa consciência política nacionalista. Neste período, destaca-se o surgimento de uma geração de escritores preocupada em denunciar a condição de opressão a que a nação angolana estava submetida. Em 1948, uma parcela da jovem intelectualidade luandense procurou se expressar por meio de poesia e textos literários que reivindicavam os valores culturais negados pelo colonialismo. É deste período o nascimento da revista “Mensagem” e do movimento “Vamos Descobrir Angola!”, lançado pelo poeta Viriato da Cruz¹⁰¹. O primeiro número da revista “Mensagem”, datado em 1951, é dedicado aos jovens de Angola. No volume, seus autores elencam os objetivos do movimento e sinalizam suas propostas:

O nosso programa elenca um conjunto de objetivos que esta mocidade pretende: valorização e afirmação da cultura angolana; criar e levar a cultura de Angola além-fronteiras, na voz altissonante dos nossos poetas e escritores, através de um conjunto de atividades às quais se propõe a realizarem-se, tais como: concursos literários, exposição de artes plásticas; início de uma larga campanha de alfabetização dos ‘indígenas’; publicação periódica da revista Mensagem (de arte e cultura); realização de palestras, conferências, recitais e saraus literário-artísticos; criação de cursos livres de divulgação artística, literária ou científica; fundação de escolas primárias, médias e técnicas; criação de bibliotecas¹⁰².

Com o apoio da Associação dos Naturais de Angola (ANANGOLA), os escritores envolvidos nesse movimento concentraram-se no projeto de recuperar e valorizar a cultura angolana pelo texto literário. Porém, mais do que um projeto de reação ao “apagamento cultural” imposto pelo colonialismo, os intelectuais envolvidos com o projeto deixaram explícito o comprometimento político, adotando um discurso contra hegemônico. Viriato da Cruz, explica:

O movimento deveria retomar o espírito combativo dos escritores africanos dos fins do século XIX e dos princípios do atual. Esse movimento combatia

¹⁰⁰*Idem*, p. 137.

¹⁰¹Viriato da Cruz nasceu em Luanda, em 1928, e morreu exilado na China em 1973. Foi um dos promotores do Movimento dos Novos Intelectuais de Angola e da revista Mensagem. Publicou um livro de poemas, editado em 1961. Ele dinamizou a luta pela libertação de Angola e foi um dos fundadores do MPLA. Em 1964 entra em dissidência com outros membros da direção do movimento e vai para a China.

¹⁰²Vários autores. **Revista Mensagem**, nº1, 1951, p. 1-2. Citado por LARANJEIRA, José L. Pires e SANTOS, Diogo Emanuel Gonçalves Nogueira. “A Mensagem Angolana (1951): o contributo da geração Mensagem no panorama literário angolano”, s/p. Texto disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/95684764/A-Mensagem-Angolana-1951>. Acesso em 25/02/15.

o respeito exagerado pelos valores culturais do Ocidente; incitava os jovens a redescobrir Angola em todos os seus aspectos através de um trabalho coletivo e organizado; exortava a produzir para o povo; solicitava o estudo das modernas correntes culturais estrangeiras, mas com o fim de repensar e nacionalizar as suas criações tidas como positivas e válidas; exigia a expressão dos interesses populares e da autêntica natureza africana, mas sem que se fizesse nenhuma concessão à sede de exotismo colonialista. Tudo deveria basear-se na inteligência, na vontade, na razão e no senso estético africano¹⁰³.

Norberto Costa¹⁰⁴ em matéria publicada no “Jornal Cultura” afirma que a geração da “Mensagem” foi uma geração na qual militaram poetas, contistas e ensaístas, como o já citado Viriato da Cruz, Antônio Jacinto, Agostinho Neto, Alda Lara, Aires de Almeida Santos, Mário Pinto de Andrade, Mário Antônio, entre outros. Para os poetas Viriato da Cruz e Antônio Jacinto, a influência vinha, sobretudo, da literatura brasileira, através dos poetas modernistas Mário de Andrade e Manuel Bandeira e de escritores, como José Lins do Rego e Jorge Amado. Aliás, segundo Rita Chaves, Jorge Amado preenche uma lacuna, uma vez que nem a literatura colonial, nem a literatura portuguesa estavam atentas aos problemas vivenciados pelos países africanos. A literatura colonial investia no contrário e a literatura portuguesa – mesmo àquela de cunho social – continuava ignorando o problema colonial, a discriminação e outras questões que preocupavam os africanos. Neste contexto,

Jorge Amado chega com uma literatura voltada para os pobres, excluídos, injustiçados e também com o componente racial (em entrevista a José Craveirinha: “pela primeira vez nós víamos personagens negros representados como personagens e com personagens-protagonistas, víamos a mulher negra compreendida na sua beleza”). Jorge Amado devolve a dignidade aos negros na literatura que outras produções tinham roubado. Jorge Amado cria, no fundo, personagens e ambientes que são familiares para uma África que ansiava por referências que não as coloniais¹⁰⁵.

Segundo Chaves, Jorge Amado foi, sem dúvida, uma das grandes fontes de inspiração da geração literária da “Mensagem”. A autora explica que toda a literatura colonial centrava, por exemplo, a questão do espaço no mato, ignorando a vida nas cidades africanas. Jorge Amado recupera isto. Ele trabalhava com o espaço rural, mas, também, com o espaço urbano, no caso, a cidade de Salvador.

¹⁰³Viriato da Cruz *apud* SERRANO, *op.cit.*, p. 134.

¹⁰⁴COSTA, Norberto. “A geração de Mensagem’: cruzamentos, confluências e influências literárias”. **Jornal Cultura**. Angola, 07 a 20 de janeiro de 2013, p. 12-13.

¹⁰⁵CHAVES, Rita. **O Chá**. Número 1, 2ª série, Ano 01, 2012, p. 10-11.

Em 1950, surge o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” (MNIA). De acordo com Carlos Everdosa¹⁰⁶, as criações poéticas dos escritores envolvidos nesta geração estão carregadas de um saudosismo pelo paraíso perdido da infância e pela sua antiga cidade. Por outro lado, a sua cidade, a cidade que eles adoravam e que havia sido o cenário de suas brincadeiras, dos seus sonhos e as testemunhas de seus primeiros amores, começou, rapidamente, a transfigurar, tomando uma fisionomia diferente, criada pelo seu desenvolvimento e pelos costumes que lhes impunham os novos habitantes que a invadiam. O desaparecimento da antiga cidade (dos sonhos e brincadeiras), acompanhado da destruição dos lugares sagrados da infância passada, é um tema recorrente, como no poema “Infância”, de Tomás Jorge: “Hoje/A cidade está cheia de forasteiros/De desconhecidos por todas as esquinas/De atitudes vincadamente aburguesadas”¹⁰⁷.

Uma das características fundamentais da poesia do movimento era ser uma poesia social. Nesta perspectiva, destacamos textos, como “Mamá negra”, de Viriato da Cruz, “Poema da alienação”, de Antônio Jacinto e “*Muimbu ua Sabalu*” (“Canção de Sabalu”), de Mário de Andrade. Este poema é a primeira tentativa de utilização integral do quimbundu na literatura angolana, como podemos notar:

Mon'etu ua kasule
A mu tumisa ku S. Tomé
Kexiriê ni madukumentu
Aiué!

Mon'etu uaririle
Mama uasalukile
Aiué!
A mu tumisa ku S. Tomé

Mon'etu uai kiá
Uai um purá iá
Aiué!
A mu tumisa ku S. Tomé
Mon'etu a mu butu
K'atena ku mu kuta
Aiué!
A mu tumisa ku S. Tomé!

Mon'etu uolo banza
O'xi é o'nzo ié
A mu tuma kukalakala

¹⁰⁶EVERDOSA, Carlos. “A década de 50. O movimento dos novos intelectuais de Angola: ‘Mensagem’ e ‘Cultura’”. In: **Roteiro da Literatura Angolana**. Lisboa: Edições 70, p. 116.

¹⁰⁷JORGE, Tomás. Citado por EVERDOSA, *op.cit.*, p. 116-117.

Olo um tala, olo um tala.

*-Mama, muene uondó vutuka
Ah! Ngongo ietu iondó biluka
Aiué
A mu tumisa ku S. Tomé*

*Mon'etu k'avutuké
Kalunga ua mu rié
Aiué!
A mu tumisa ku S. Tomé¹⁰⁸.*

O poema retrata o sofrimento de uma mãe que chora pelo desaparecimento do filho, enviado como mão-de-obra forçada para as plantações de São Tomé¹⁰⁹. Em relação à utilização do quimbundu¹¹⁰ no poema, não podemos esquecer que as línguas nativas de Angola, como o quimbundu, foram marginalizadas e marcadas com o “selo da inferioridade” durante o período colonial¹¹¹. Segundo Padilha, o fato de serem tais línguas percebidas como “bárbaras e/ou exóticas”, na visão do colonizador, inaugura uma questão fundamental para esse, ou seja, “a imperiosa necessidade de dotar o colonizado de uma língua cristã, com a qual se dilatasse, ao mesmo tempo, a fé e o império”¹¹². Nesta perspectiva, “civilizar” o negro implicava, necessariamente, fazer dele um falante da língua portuguesa.

¹⁰⁸ ANDRADE, Mário de. Citado por EVERDOSA, *op.cit.*, p. 121-122. O poema recebeu a melodia do cantor e compositor angolano Ruy Mingas, que gravou a canção em seu CD “Memórias”, de 2006. A tradução é a seguinte: Canção de Sabalu: Nosso filho caçula/Mandaram-no pra São Tomé/Não tinha documentos/Aiué! /Nosso filho chorou/Mamã enlouqueceu/Aiué! Mandaram-no pra São Tomé/Nosso filho já partiu/Partiu no porão deles/Aiué! Mandaram-no pra São Tomé /Cortaram-lhe os cabelos/Não puderam amarrá-lo/Aiué!Mandaram-no pra São Tomé/Nosso filho está a pensar/Na sua terra, na sua casa/Mandaram-no trabalhar/Estão a mirá-lo, a mirá-lo/ Mamã, ele há de voltar/Ah! A nossa sorte há de voltar/Aiué! Mandaram-no pra São Tomé./Nosso filho não voltou/A morte levou-o /Aiué! Mandaram-no pra São Tomé. Tradução disponível em: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04326.001.002#12>. Acesso em 20/12/2013.

¹⁰⁹ Com a diminuição das exportações de escravos, os comerciantes luandenses passaram a se interessar em fazer um novo comércio com o interior, baseado no marfim, na cera e na borracha. Outro caminho encontrado, o mais lucrativo, talvez, foi a exportação de mão-de-obra forçada para as plantações de São Tomé. O temor à exportação pelos chamados “serviçais” era muito grande devido à certeza de que não mais retornariam daquelas plantações de café. Além disso, eram conhecidos os maus tratos e os perigos de não se sobreviver à viagem. BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 45; 54 e TORRES, Adelino. **O império português entre o real e o imaginário**. Lisboa: Escher, 1991, p. 217. Citado por BITTENCOURT, *op.cit.* 1996, p. 54.

¹¹⁰ Quimbundu é a língua falada pelos povos mbundu, que constituíam a maioria dos habitantes de Luanda. Como nos explica Tony Rodges, 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, Tony. **Angola: do afro-estalinismo ao capitalismo selvagem**. Cascais: Editora Principia, 2001, p. 44-46.

¹¹¹ NETO, *op.cit.*, p. 338.

¹¹² PADILHA, *op.cit.* p. 27.

Outro poema com teor denunciante que gostaríamos de citar é “*Monangamba*”¹¹³, escrito por Antônio Jacinto¹¹⁴, um dos nomes mais representativos do MNIA e da revista “*Mensagem*”:

Naquela roça grande
 não tem chuva
 é o suor do meu rosto
 que rega as plantações.

Naquela roça grande
 tem café maduro
 e aquele vermelho-cereja
 são gotas do meu sangue
 feitas seiva.

O café vai ser torrado
 pisado, torturado,
 vai ficar negro,
 negro da cor do contratado!¹¹⁵

Perguntem às aves que cantam,
 aos regatos de alegre serpentear
 e ao vento forte do sertão:

Quem se levanta cedo?
 Quem vai à *tonga*?¹¹⁶
 Quem traz pela estrada longa
 a tipoia ou o cacho de dendê?

Quem capina, quem paga recebe desdém
 fubá podre, peixe podre,
 pano ruim, cinquenta angolares¹¹⁷
 "porrada se refilares"?

Quem faz o milho crescer?

¹¹³JACINTO, António. **Poemas**. Luanda: Edições Maianga, 2004. O poema recebeu a melodia do cantor e compositor angolano Ruy Mingas, que gravou a canção no CD “Angola por Ruy Mingas”, em 1994.

¹¹⁴O poeta Antônio Jacinto do Amaral Martins, mais conhecido como Antônio Jacinto, nasceu em Golungo Alto, Angola, em 1924. Em 1961, publicou seu primeiro livro, intitulado “Poemas”. Naquele mesmo ano, o poeta foi preso pela Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) e enviado para o campo de concentração do Tarrafal, em Cabo Verde, onde saiu, apenas, em 1972.

¹¹⁵De acordo com Bittencourt, “o trabalho contratado nada mais era que uma forma sutil de enquadramento do trabalho forçado. O colono ou empresário agrícola solicitava um número determinado de trabalhadores ao administrador e, a partir daí, os cipaiois – força policial formada por “indígenas” – se dirigiam às aldeias e faziam a recolha dos trabalhadores” (BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 78). Essa forma de trabalho constituiu, por muito tempo, a base da produção em Angola.

¹¹⁶Do quimbundu: campo por lavrar; terreno; plantação, campina.

¹¹⁷Angolar foi a unidade monetária que vigorou em Angola até 1956. Pelo decreto número 37.086, de seis de outubro de 1948, foram emitidas cédulas com valores de 1 e 2,50 angolares; o angolar foi posto em circulação pelo Decreto número 15.449, de nove de maio de 1928. Um angolar equivalia a 1\$25 escudos. NORÉ e ADÃO, *op.cit.*, p. 122.

e os laranjais florescerem?
 Quem dá dinheiro para o patrão comprar
 máquinas, carros, senhoras?
 E cabeças de pretos para os motores?

Quem faz o branco prosperar?
 ter barriga grande, ter dinheiro?
 Quem?

E as aves que cantam,
 os regatos de alegre serpentear
 e o vento forte do sertão
 responderão:

"*Monangambééé*"¹¹⁸!

Para Alfredo Margarido, o poema de Antônio Jacinto pressupõe

o exame das essências do contrato e, também, a soma das alienações parciais que acabam por lhe desenvolver a consciência da sua miséria. O poema de Antônio Jacinto pretende, naturalmente, ultrapassar o plano do descritivo, embora aprofundado, e apresenta-se como um trabalho de encorajamento, de educação, que o incita a desafiar as leis que o reduzem a uma servidão¹¹⁹.

Ao abordar o tema da violência, Antônio Jacinto explora a linguagem poética, recorrendo à metáfora e à ironia para denunciar a violência e a tensão social existente entre colono e colonizado. No decorrer do poema o colonizado passa a problematizar a sua própria posição diante da sociedade. Tal tomada de consciência do eu-lírico pode ser observada pela utilização de orações interrogativas durante o poema, através da repetição do pronome “quem” no transcorrer do texto. “Quem se levanta cedo?”; “Quem vai à tonga?”; “Quem faz o milho crescer e o branco prosperar?” São interrogações que desafiam a dinâmica da sociedade colonial, tão marcadamente violenta e exploradora. Como bem destacou Rosely Z. B. Lopes¹²⁰ podemos perceber, inclusive, a atitude de ironia perante os questionamentos feitos pelo eu lírico do poema, afinal, até mesmo as aves, os regatos e o vento são capazes de responder: “*Monangambééé...*”! Opõem-se, segundo a autora, aquilo que cabe ao trabalhador e aquilo que recebe o patrão: enquanto ao primeiro é oferecido fubá podre, peixe podre, pano

¹¹⁸Do quimbundu: contratado.

¹¹⁹MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980, p. 279.

¹²⁰LOPES, Rosely Zenker Barbosa. “A poesia de Antônio Jacinto”. **Crioula**: revista eletrônica dos alunos de pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa da Universidade de São Paulo, nº1, 2007, p. 5.

ruim; ao segundo é reservado dinheiro, máquinas, carros, senhoras. Neste caso, a distinção não se estabelece, apenas, pela diferença entre os bens materiais, mas, também, por elementos, como humilhação e sentimento de superioridade¹²¹.

Com a intenção de fundar uma literatura que expressasse envolvimento com o contexto sócio-político colonial, muitos escritores angolanos procuraram distanciar as suas produções literárias dos padrões europeus, recusando o texto estereotipado que lhe foi imposto pelo colonizador. Pensar numa literatura “essencialmente angolana”, conforme afirma Alfredo Margarido, distanciada dos moldes impostos pela cultura eurocêntrica, deixava evidente o caráter combativo que permeava os ideais dos escritores angolanos desta fase:

A história da literatura angolana segue em parte a evolução da política da metrópole portuguesa até 1961. Pode, portanto, ser dividida primeiramente em dois grandes períodos, o primeiro testemunhando uma situação de dependência, onde o imaginário, ao mesmo tempo em que possui características nacionais próprias, se submetia a modelos estrangeiros. As formas, bem como os conteúdos, eram muitas vezes uma reelaboração dos dados metropolitanos. Poder-se-ia dizer que toda a poesia angolana se referia, quer implícita quer explicitamente, a um modelo europeu. Na segunda fase, que é assinalada pelo nascimento duma consciência nacional, cuja contestação do colonialismo era o dado principal, tanto nas formas como nos temas [...] possuíam uma organização própria, essencialmente angolana¹²².

O contexto histórico, a situação sócio-política e a expressão literária angolana são, portanto, aspectos profundamente imbricados. Na tentativa de valorizar a cultura nacional, os escritores dessa geração passaram a escrever sobre as questões específicas vivenciadas em Angola, como o combate ao colonialismo. Recusando de maneira contundente os padrões europeus, que até então tinham sido o eixo regulador das produções literárias angolanas coloniais, a poesia e a prosa reconfiguraram-se e começaram a apresentar profundas transformações, não só nas temáticas abordadas, como também na estrutura textual. Segundo Margarido¹²³, a utilização das estruturas poéticas portuguesas por escritores e poetas angolanos, como Viriato da Cruz, seria para “as violentar”, impondo-lhes uma construção angolana. A mudança não seria apenas temática. O recurso ao quimbundu, assim como as deformações fonéticas do português, por exemplo, sinalizam a busca por uma semântica

¹²¹ *Idem.*

¹²² MARGARIDO, *op.cit.*, p. 331.

¹²³ *Idem*, p. 339.

angolana. Nas palavras de Rita Chaves, "ao evitar os procedimentos que conduziriam ao exótico e/ou ao pitoresco, os poetas optam pela aproximação com a terra e a cultura angolanas numa relação produtiva que afasta a clichêização"¹²⁴. Assim, a partir da década de 1950, começa a ganhar destaque, nas palavras de Tania Macêdo, “tudo que traz o traço da alteridade angolana”:

A colônia começa a tornar-se sujeito de sua história. Iniciam-se aqui os movimentos em prol da autonomia com o engajamento decisivo dos letrados. Esse momento engendra uma literatura cuja marca é a tensão entre a negação dos modelos técnico-formais do colonizador e a fundação de uma nova escrita, cujo traço é a proposta de nacionalismo: no vocabulário, nas situações retratadas, no novo ângulo com que é focalizada a relação colônia/metrópole [...] ¹²⁵.

Em 1951, o MNIA realizava seu primeiro (e último) concurso literário. Num sarau cultural proclamaram-se os vencedores do concurso e recitaram-se poemas premiados. Do poeta Maurício Gomes, porém, não foi permitida, pelas autoridades da época, a leitura de seu poema “Bandeira”, escrito em 1951, que citamos na íntegra:

Somos um povo à parte
 Desprezado
 Incompreendido
 Um povo que lutou e foi vencido.
 Por isso, em meu canto de fé,
 Clamo e proponho, Negro,
 Que a nossa bandeira
 Seja um pano negro,
 Negro da cor da noite sem luar...
 Sobre essa escuridão de luto e de pesar,
 Da cor da nossa cor,
 Escreve, irmão,
 Com a tua mão rude e vacilante
 - Mas forte –
 A palavra-força: União!
 Traça depois, teimosamente,
 Estas palavras basilares,
 Edificantes: Trabalho, Instrução, Educação.
 E com letras de ouro,
 Esplêndidos,
 (A mão mais firme já)
 Escreve, negro,
 Civilização, Progresso, Riqueza.

¹²⁴CHAVES, Rita. **A formação do romance angolano**: entre intenções e gestos. São Paulo: FBLP; Via Atlântica, 1999, p. 46.

¹²⁵MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora da UNESP; Luanda: Nzila, 2008, p. 33-34.

Em caracteres róseos
 Esboça comovido
 A palavra-chave da Vida: Amor!
 Com letras brancas
 Desenha com amor
 A palavra sublime: Paz!
 A seguir,
 A vermelho-vivo,
 A vermelho-sangue,
 Com tinta feita de negros corpos desfeitos
 Em luta que vamos travar,
 A vermelho-vivo
 Cor do nosso sangue amassado.
 E misturado com lágrimas de sangue,
 Lágrimas por escravos choradas,
 Escreve, Negro, firme e confiante,
 Com letras todas maiúsculas,
 A palavra suprema
 (Ideal eterno,
 Nobre ideal
 Da Humanidade atribulada,
 Que por ela vem sofrendo).
 Escreve, Negro,
 Escreve, irmão,
 A palavra suprema: LIBERDADE!
 À volta dessas palavras-alavancadas
 Semeia estrela às mãos-cheias,
 Todas rútilas,
 Todas de primeira grandeza,
 Estrelas belas de nossa Esperança
 Estrelas lindas da nossa Fé
 Estrelas que serão certeza na nossa BANDEIRA!¹²⁶

O segundo número revista “Mensagem” compreendia, aproximadamente, cinquenta páginas, contendo textos de autores fundamentais de Angola e, também, moçambicanos, como José Craveirinha e Noémia de Sousa¹²⁷. Um texto de Bandeira Duarte inaugura o volume, onde constam, ainda, os poemas “Uma negra convertida”, de Mário António e “Estrela Pequeninina”, de Maurício de Almeida Gomes¹²⁸. “Estrela pequeninina”, de Almeida Gomes, foi publicado no lugar do poema “Bandeira” que a censura barrou. Como pudemos observar no texto descrito acima, o poema antecipava as cores que iriam representar a

¹²⁶GOMES, Maurício. Citado por EVERDOSA, *op.cit.*, p. 121-124.

¹²⁷A inserção de autores de outra colônia seria algo inédito, se comparado ao primeiro volume do periódico.

¹²⁸Revista Mensagem, nº1, 1951, p. 2. Citado por LARANJEIRA, José L. Pires e SANTOS, Diogo Emanuel Gonçalves Nogueira. “A Mensagem Angolana (1951): o contributo da geração Mensagem no panorama literário angolano”, s/p. Texto disponível em:

<https://pt.scribd.com/doc/95684764/A-Mensagem-Angolana-1951>. Acesso em: 25/02/15.

bandeira do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA), onde as palavras “LIBERDADE” e “BANDEIRA”, escrita em letras garrafais, ganham destaque.

O MNIA foi alvo da repressão policial e a revista “Mensagem” findou suas atividades precocemente, com a publicação do seu segundo número¹²⁹. Importante constar, que a revista e os movimentos literários não possuíam um programa político de luta contra as autoridades coloniais, mas foram fundamentais enquanto elementos mobilizadores e de conscientização daqueles que futuramente iriam encabeçar a luta anticolonial. Apesar do pouco tempo de atividade foi, essencialmente através da poesia, que aquele grupo de jovens, em meados do século XX, se impôs e contribuiu para a história da literatura angolana. Como sabemos, a literatura constitui uma percepção histórico-cultural a partir das escolhas discursivo-ideológicas de seus autores¹³⁰. Assim, a obra produzida pelos escritores do MNIA procurou refletir o cotidiano dos nativos de Angola, valorizando as suas línguas, costumes e crenças.

Para alcançar os objetivos propostos pelo movimento, os escritores daquela fase se envolveram em uma série de atividades culturais, como campanhas de alfabetização, fundação de escolas e bibliotecas, criação de concursos literários e lançamento de revistas. O empenho dos envolvidos se torna ainda mais expressivo se pensarmos que a palavra escrita chegava, naquela época, a uma parcela ínfima da população de Angola, ademais, o índice de analfabetismo na colônia era muito elevado¹³¹. Nesta perspectiva, os escritores do MNIA encontraram uma importante alternativa, que foi a de “pintar o texto literário com harmonia, melodias e ritmos”¹³² para que os textos pudessem atingir, de maneira direta, a população. No

¹²⁹Apesar de sua curta existência, a revista “Mensagem” representou um verdadeiro símbolo de contestação ao regime vigente. Desmembrada e extinta a geração de “Mensagem”, com as suas principais figuras engajadas na luta política (aberta ou clandestina), novos jovens escritores surgem, especialmente, na Sociedade Cultural de Angola, na Associação dos Naturais de Angola e na Casa dos Estudantes do Império. Em 1957, a Sociedade Cultural de Angola reinicia a publicação de seu jornal “Cultura”. Durante dois anos, período que foi permitida a duração do jornal, publicaram-se doze números, contendo textos científicos e literários escritos, exclusivamente, por autores angolanos (EVERDOSA, *op.cit.*, p.126-128).

¹³⁰Sobre isto, não podemos deixar de citar Mikhail Bakhtin. O filósofo da linguagem observou que a língua sofria influências do contexto social, da ideologia dominante e da luta de classes. Para ele, a linguagem é, ao mesmo tempo, produto e produtora de ideologias, pois sempre estará ligada a um tempo, a um espaço e à minha posição diante do mundo. Em outras palavras, a linguagem significa. Cf. YAGUELLO, Marina. Introdução. In: BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Hucitec, 2006, p. 16.

¹³¹Em 1958, o número de analfabetos (entre negros e mestiços) em Angola situava-se em 4.009.911, o que representava 96,7% da população total. Anuário Estatístico de Angola. 1958. Luanda. Ano XXIV, p. 19-21. Citado por NORÉ e ADÃO, *op.cit.*, p. 105. O elevado número de analfabetos atingia, também, os portugueses, dado que não surpreende se levarmos em conta o alto índice de analfabetismo existente em Portugal. Em 1950, aproximadamente, 44% dos brancos adultos ou em idade escolar residentes em Angola eram analfabetos. NETO, *op.cit.*, p. 347.

¹³²SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. “A pintura do poema ‘Castigo pro comboio malandro’ de Antônio Jacinto: domínio musical e da linguagem como forma de encenar a construção da nacionalidade”. **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 16, nº31, 2012, p. 141-142.

entendimento de Emanuela F. F. Silva¹³³, a produção poética da “geração de 50” pode ser considerada um esforço em combinar poesia e ritmo sincopado. Para os poetas daquela geração, musicar um poema passou a ser uma nova maneira de trazer, para a oralidade, seus sonhos e ideais. Um exemplo deste esforço pode ser percebido no poema “Castigo pro comboio malandro”¹³⁴, de Antônio Jacinto:

Esse comboio malandro passa
 passa sempre c'oa força dele
 ué-ué-ué; hi-hi-hi; te-que-tem te-que-tem
 O comboio malandro passa
 nas janelas, muita gente
 ah boa viagée, adeus homée
 n'ganas bonitas
 quintandeiras de lenço encarnado
 levam cana no Luanda p'ra vender
 hi-hi-hi
 naquele vagon de grades tem bois
 mú-mú-mú.
 Tem outro igual
 com este dos bois
 leva gente muita gente como eu
 cheio de poeira gente triste
 gente triste como os bois
 gente que vai no contrato.

Tem bois que morre no viagée
 mas um preto não morre
 canta como é criança
mulondé iakessoa!
uadibalée, uadibalée, uadibalée, uadibalée
 esse comboio malandro
 sozinho na estrada de ferro passa
 passa sem respeito
 ué-ué, hi-hi
 com muito fumo no trás
 tem-que-tem tem-que-tem.

Comboio malandro
 o fogo que sai no corpo dele
 vai no capim e queima
 vai nas casas,
 vai nas casas dos preto e queima
 esse comboio malandro
 esse comboio

¹³³ *Idem*, p. 142.

¹³⁴ O poema recebeu a melodia do músico e compositor Fausto Bordalo e foi gravado em seu álbum “A Preto e Branco”, de 1989. O cantor Fausto Bordalo é de origem angolana. Nascido em novembro de 1948, ele é considerado, pelos críticos musicais de Portugal, um dos mais importantes compositores ainda em atividade no país. Cf. FIUZA, *op.cit.*, p. 181. Nesse link é possível assistirmos a uma apresentação do músico, interpretando “Castigo pro comboio malandro”: <https://www.youtube.com/watch?v=P8YLCjpNs-Q>. Acesso em 27/03/15.

esse comboio malandro
já queimou o meu milho.

Se na lavra do milho
tem pacaças
eu faço armadilhas no chão
se na lavra tem Kiombos
eu tiro espingarda de Kimbundo
e mato neles!

Mas se vai lá fogo
de comboio malandro deixa
ué-ué-ué, tem-que-tem tem-que-tem
só fica fumo
muito fumo mesmo... ué-ué-ué

Mas espera só
quando esse comboio malandro descarrilar
e os brancos chamar os pretos p'ra empurrar
eu vou... mas não empurro.

Nem com o chicote
finjo só que faço força
comboio malandro
você vai ver só o castigo
vai dormir mesmo no meio do caminho!
você vai ver só o castigo
vai dormir mesmo no meio do caminho!
ué-ué-ué!¹³⁵

A partir da leitura do texto podemos verificar que existe uma tentativa do autor em assumir os recursos que valorizam a sonoridade, seja pelo uso da mistura das línguas portuguesa e quimbundu, seja pela repetição de palavras ou pelo uso intencional de onomatopeias: “ué-ué-ué; tem-que-tem-tem-que-tem”. Todos esses elementos somados contribuem para dar “harmonia e ritmo” ao poema, auxiliando na percepção do leitor-ouvinte que passa a compreender de outra maneira a poesia de Antônio Jacinto, cuja obra reflete, esteticamente, os ideais do MNIA¹³⁶.

Viriato da Cruz também é um nome importante dentro do MNIA, aliás, ele foi o primeiro teorizador e ativista do movimento. O escritor nasceu em Porto Amboim, Angola,

¹³⁵JACINTO, António. **Poemas**. Luanda: Edições Maianga, 1961.

¹³⁶SILVA, *op.cit.*, p. 142; 146. Quando o músico Fausto Bordalo interpreta o poema “Castigo pro comboio malandro”, ele hibridiza o domínio da linguagem e o da música. Este movimento gera, segundo Emanuela Silva, o *blend space* que se faz pela mistura dos dois domínios - o musical e o da linguagem, trazendo para o leitor-ouvinte uma “imagem sensório-cognitiva” muito mais abrangente. Cf. SILVA, *op.cit.*, p.146.

em 1928 e vários de seus poemas foram musicados, entre eles, “*Makezu*”¹³⁷, canção interpretada pelo músico Ruy Mingas¹³⁸ e pelo grupo “N’gola Ritmos”¹³⁹:

“*Kwa kyé!*¹⁴⁰ *Makezu, Makezwé...*”!

O pregão da avó Ximinha
É mesmo como os seus panos,
Já não tem a cor berrante
Que tinha nos outros anos.

Avó Xima está velhinha,
Mas de manhã,
manhãzinha,
Pede licença ao reumático
E num passo nada prático
Rasga estradinhas na areia...

Lá vai para um cajueiro
Que se levanta altaneiro
No roteiro dos caminhos
Das gentes que vão pr'a Baixa.

Nem criados, nem pedreiros
Nem alegres lavadeiras
Dessa nova geração
Das "venidas de alcatrão"
Ouvem o fraco pregão
Da velhinha quitandeira.
“*Kwa kyé! Makezu, Makezwé!*”.

O poema nos conta a história da “Avó Ximinha”, uma matriarca angolana, quitandeira e vendedora de *makezu*. Os povos que viviam afastados dos grandes centros de Angola costumavam comer o *makezu* logo quando amanhecia, mas, a “nova geração”, apontada no poema, parece interferir na tradição local e mal ouvem o pregão “da velhinha quitandeira”. Outra característica a destacar é a utilização do bilinguismo que, assim como em Viriato da Cruz, é algo constante na obra de grande parte dos poetas angolanos envolvidos com o MNIA.

Todo esse processo de busca por uma “expressão linguística angolana” culminará na preocupação em recuperar a tradição oral do passado. Sabemos que são vários os

¹³⁷ *Makezu*, em quimbundu, significa noz-de-cola. As nozes de cola são elementos religiosos muito importantes para os povos da região, fazendo parte de várias atividades da vida cotidiana daquela população.

¹³⁸ Ruy Mingas. “Memórias” 2006.

¹³⁹ “*Makezu*”. **N’gola Ritmos**. Trilha sonora do Documentário “O ritmo do N’gola Ritmos”, de António Ole, 1978. 1 CD, faixa 03. O músico brasileiro Martinho da Vila também fez uma interpretação do poema de Viriato da Cruz. A canção “*Makezu*” foi gravada no álbum “3.0 Turbinado”, pela Sony Music, em 1998.

¹⁴⁰ Do quimbundu: amanheceu.

pesquisadores que constataram que os múltiplos saberes nas sociedades africanas são apreendidos por meio da palavra. As narrativas orais, como mitos, provérbios, poemas e saberes científicos, persistiram, mesmo após a adoção da escrita alfabética, sob os fundamentos da oralidade. Para Amadou Hampaté Ba¹⁴¹, as sociedades africanas são “sociedades da palavra”. Os valores e/ou as práticas comunitárias são a base do processo de produção oral angolana, cuja função é, predominante, social¹⁴².

Ao pensarmos na musicalidade africana, perceberemos que ela se inscreve nos espaços da comunidade, pois possibilita e instaura formas de sociabilidade. A música surge, neste caso, como um elemento essencial nas reuniões comunitárias e coletivas. Em Angola, a música tradicional, do espaço rural, caracterizava-se, essencialmente, pelo anonimato na composição, ou seja, a noção de autoria era anulada pelo tempo. Com o passar do tempo, os poemas e os provérbios começaram a receber melodia, e as composições musicais aceitas como produções coletivas no interior das comunidades e transmitidas oralmente, de geração em geração¹⁴³. Isto se torna ainda mais representativo se considerarmos o alto índice de analfabetismo na colônia. Neste contexto, a atuação do grupo “N’gola Ritmos” foi fundamental. Seus integrantes desempenharam um papel de grande importância na formação da música popular urbana de Angola e na valorização da cultura nacional. Este será o tema do nosso próximo capítulo.

¹⁴¹HAMPATÉ BA, Amadou. “A tradição viva”. In: J. KI-ZERBO (org.). **História geral da África I**. São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980, p. 167-212.

¹⁴²PADILHA, *op.cit.*, p. 123-124.

¹⁴³FORTUNATO, Jomo. “Processo de formação da música popular angolana”. **Jornal de Angola**, 2009.

Disponível no site:

http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/processo_de_formacao_da_musica_popular_angolana. Acesso em: 14/07/12.

CAPÍTULO 2

A FORMAÇÃO DA MÚSICA POPULAR URBANA DE ANGOLA E O GRUPO “N’GOLA RITMOS” (1940-1950)

Neste capítulo, nos deteremos, especialmente, nas décadas de 1940 e 1950. Em um primeiro momento, destacaremos alguns aspectos da sociedade luandense no período supracitado, ressaltando que a persistente e ampliada segregação abrangia os espaços de convivência, como cinemas, bares e restaurantes. Em seguida, dissertaremos sobre a formação da música popular urbana de Angola, em especial a de Luanda, destacando importantes particularidades de sua constituição. Acentuaremos que as “turmas” e os grupos carnavalescos foram fundamentais naquele contexto, pois constituíram a origem de grande parte dos conjuntos musicais que vieram a se destacar nas cidades angolanas. Por fim, dissertaremos sobre o surgimento do grupo “N’gola Ritmos”, evidenciando que o conjunto e seu fundador, Liceu Vieira Dias, tiveram um papel fundamental no que se refere à valorização da cultura nacional. Nossa preferência em destacar o grupo se deve ao fato de julgarmos proeminente sua posição de liderança naquele contexto. Considerado pioneiro da modernidade estética da música popular urbana de Angola, no sentido das propostas inovadoras e de estilização do cancionário, o “N’gola Ritmos” elaborava o seu repertório com canções de origem popular, compostas, majoritariamente, na língua quimbundu. Apontaremos que este dado revela a intenção explícita de divulgar a cultura dos seus antepassados num período onde as canções tradicionais e as línguas africanas eram rejeitadas pelo sistema colonial e marcadas com o “selo da inferioridade”.

Birin Birin, Ngongo yamyé
Birin Birin, Ngongo yamyé
Wa tambula a wanga Wibula ze
Birin Birin, Ngongo yamyé.

Versos da canção “*Birin Birin*”, de Liceu
Vieira Dias.

2.1. A sociedade luandense dos anos 1940 e 1950

Como assinalamos no capítulo anterior, no início dos anos 1940 Luanda continuava a crescer e a atrair imigrantes das mais diversas áreas da colônia e, também, da metrópole. Na capital, vivia quase a metade da população urbana de Angola¹⁴⁴. A efetiva política de ocupação portuguesa das colônias, implementada pela ditadura salazarista, gerou um aumento da densidade urbana nas cidades angolanas. Segundo Cláudia Castelo, em 1940, 50,56% da população branca estava nas cidades, em 1950, esta percentagem passou para 57,66%¹⁴⁵. As localidades com maior presença europeia eram Luanda, Huambo, Benguela, Huíla, Bié, Moçamedes e Cuanza-Sul¹⁴⁶.

Luanda embranquecia rapidamente e a chegada daquele contingente populacional provocou um redesenho demográfico na cidade. Para dar conta desse crescimento vertiginoso, as autoridades locais contrataram, em 1942, os urbanistas Étienne de Gröer e David Moreira da Silva para realizarem o primeiro plano de urbanização para a cidade. A estratégia desenvolvida por eles tinha como objetivo desconstruir a concepção defensiva e comercial, comum nas cidades coloniais litorâneas desde o século XVIII, criando cinco aglomerados-satélites, que envolveriam a cidade. A intenção deliberada do governo português era, justamente, afastar os indígenas dos centros urbanos para as zonas periféricas¹⁴⁷.

Neste contexto, os musseques, constantemente ampliados pela chegada dos novos imigrantes, passaram a ser excluídos da área central de Luanda e empurrados, cada vez mais, para o planalto¹⁴⁸. A própria Câmara Municipal de Luanda, inclusive, contribuiu para a transferência de negros e mestiços para áreas menos valorizadas. Um exemplo deste processo,

¹⁴⁴C. Messiant assinala que por volta dos anos 1960 aproximadamente 80% da população de Luanda era natural do interior de Angola e mais da metade residia na cidade há poucos anos, sendo, em sua grande maioria, originária de regiões, onde a língua quimbundu era predominante. MESSIANT, Christine. “*Luanda (1945-1961): colonisés, société coloniale et engagement nationaliste*”. In: CAHEN, Michel (org.). *Bourgs et Villes em Afrique Lusophone*. Paris: Laboratoire Tiers – Monde Afrique, 1989.

¹⁴⁵Em 1950, Luanda apresentava um crescimento de mais de 108, 52% da população oriunda de Portugal. CASTELO, Cláudia. **Passagens para a África: o povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da Metrópole**. Porto: Edições Afrontamento, 2007, p. 220.

¹⁴⁶De acordo com Ilídio do Amaral, entre 1940 e 1950 Luanda tornou-se uma cidade atraente para os imigrantes, sobretudo, para àqueles da zona rural de Angola. Alguns dados importantes que contribuíram para esse processo foram: o início de uma política de investimentos financeiros, o impulso às plantações de café, cujas cotações alcançaram valores elevados no mercado internacional, a intensificação da exploração mineira, a abertura de novas instalações portuárias de Luanda, o surgimento de um grande número de estabelecimentos industriais, a modernização dos transportes e a abertura de estradas. AMARAL, Ilídio do. “Luanda e seus muceques: problemas de geografia urbana”. *Finisterra*, XVIII, nº36, Lisboa, 1983, p. 299-300.

¹⁴⁷NASCIMENTO, Washington Santos. **Gentes do Mato: os “novos assimilados” em Luanda (1926-1961)**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História. São Paulo, 2013, p. 130 e FONTE, Maria Manuela A. da. **Urbanismo e Arquitectura em Angola: de Norton de Matos à Revolução**. Doutoramento em Planemaneto Ubanístico. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 86.

¹⁴⁸AMARAL, *op.cit.*, p. 298-299.

como assinala Juliana Bosslet¹⁴⁹, foi a desapropriação contínua, a partir dos anos 1940, dos moradores do bairro “Ingombotas”¹⁵⁰ para atender às necessidades de urbanização, devido ao crescimento da população branca da capital. A Câmara Municipal apropriava-se de um discurso higienista, alegando que era em nome do saneamento urbano que aquelas pessoas eram retiradas de suas casas e transferidas para locais distantes. Essa população foi, em grande parte, assentada no Bairro Operário¹⁵¹, onde as condições de vida eram bem mais difíceis.

Com base em todo este processo, é possível verificar a separação racial, mas, também, de classe, que estava se estabelecendo na capital, através da própria urbanização da cidade¹⁵². Nesse cenário, onde as tensões sociais e raciais¹⁵³ se intensificavam, significativamente, os portugueses recém-chegados concorriam com a elite crioula, com os “novos assimilados” (e até mesmo com os indígenas) em várias atividades econômicas e, em alguns casos, até mesmo nos musseques. Os imigrantes portugueses, mesmo quando não apresentavam qualquer formação escolar ou profissional, em função do componente racial, eram considerados “superiores” no desempenho dos mais variados tipos de atividade. Sobre isto, Cláudia Castelo complementa:

Mesmo nos lugares mais modestos, os naturais das colônias estavam a ser substituídos por metropolitanos. Em Angola, nos hotéis e restaurantes, por exemplo, apenas os antigos estabelecimentos, como o Hotel Paris, o Hotel Central, o Grande Hotel de Luanda, o Café Gelo, a Cervejaria Biker a Portugália, o Baleizão e pouco mais mantinham ao seu serviço de mesa pessoal negro¹⁵⁴.

¹⁴⁹BOSSLET, *op.cit.*, p. 30.

¹⁵⁰Parte da elite angolana que habitava no bairro “Ingombotas” era pertencente à famílias tradicionais de Angola, como os Van-Dúnem, os Mingas e os Vieira Dias. Pertencer ao bairro “Ingombotas” era, até então, um fator de distinção social. NASCIMENTO, *op.cit.*, p. 132.

¹⁵¹Bairro construído no início do século XX. O nome dado ao bairro refere-se, provavelmente, ao fato de seus primeiros moradores terem sido operários do Caminho de Ferro de Luanda e da Condução de Água. SANTOS, Jacques Arlindo dos. **ABC do Bê Ô**. Luanda: Edições CC, 1999, p. 44.

¹⁵²Como já demonstramos anteriormente, esta separação racial tem início entre finais do século XIX e as décadas de 1910 e 1920, com o efetivo povoamento de Angola por portugueses. Por volta de 1898 havia, aproximadamente, 6000 brancos vivendo em Luanda e no interior leste, até Malange (em 1850, este número era de 1000). O acelerado crescimento econômico da colônia no primeiro quartel do século XX levou que o número de colonos brancos em Luanda triplicasse, atingindo quase 20.000 em meados de 1920. DIAS, *op.cit.*, p. 72.

¹⁵³Cumprer ressaltar que as segregações existentes em Luanda incidiam, também, sobre outros africanos, como os cabo-verdianos e são tomenses. No que se refere aos cabo-verdianos, sua presença efetiva se deu a partir dos anos 1940, com o crescimento econômico de Angola, em decorrência das produções de café e algodão. NASCIMENTO, *op.cit.*, p.143.

¹⁵⁴CASTELO, *op.cit.*, 2007, p. 327.

Sob a ótica de Maria da Conceição Neto, a imigração europeia, acentuada nos anos cinquenta do século XX, retirou, não apenas, o espaço econômico e social dos nativos (rurais e urbanos), mas facilitou, também, o aumento da segregação racial. Tal segregação incluía os espaços de convivência das grandes cidades, como os cinemas, por exemplo. Naquele período, aliás, existiam cinemas para brancos, crioulos e “novos assimilados”, como o “Nacional” (localizado no centro de Luanda) e salas para os “indígenas”, como o “Cine Colonial”, localizado no Bairro Operário. Miguel Gomes¹⁵⁵ aponta que no “Cine Benguela”, por exemplo, havia uma zona reservada aos “indígenas”, que não poderiam assistir a todos os filmes. Nos cartazes de muitos deles estava explícito: “Interdito a indígenas”.

Segundo Marissa Moorman¹⁵⁶, quando um cinema permitia a entrada de todos, a segregação se dava na distribuição dos assentos: os “indígenas” ficavam nos bancos mais próximos à tela; logo atrás deles, nas cadeiras, sentavam-se os “crioulos” empobrecidos ou os “novos assimilados” e nos assentos mais modernos, muitas vezes estofados, ficavam os crioulos mais ricos e os portugueses. Para cada uma dessas seções o valor do bilhete era diferente, conforme recorda Jacques Arlindo dos Santos¹⁵⁷ ao relatar que no “Cine Colonial” eram vendidos ao público três classes de bilhetes: àqueles destinados aos brancos, aos assimilados e “indígenas” que tinham, respectivamente, a classificação de “superiores”, “plateias” e “gerais”.

As tensões de ordem racial também estavam presentes entre os angolanos negros e mestiços, como podemos ver no caso da Anangola, ainda que este fosse apenas o novo nome para o antigo Grêmio Africano, fundado em 1913. Juliana Bosslet¹⁵⁸ argumenta que a associação foi, muitas vezes, caracterizada enquanto elitista, pois era composta, basicamente, por mestiços e alguns negros bem posicionados na sociedade. Todavia, durante os anos cinquenta do século XX ocorreram mudanças expressivas na associação, através de uma ação voltada às camadas menos favorecidas, com a criação de postos médicos, escolas de corte e costura e de datilografia.

O Departamento Cultural da Anangola produzia, quinzenalmente, o “Jornal de Angola”. No editorial do seu primeiro número, datado em 21 de novembro de 1953, o jornal

¹⁵⁵GOMES, Miguel. “Cinema dos tempos que já lá vão...” In: **Revista Austral**, nº 80. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cidade/cinema-dos-tempos-que-ja-la-vaio>. Acesso em 20/06/14.

¹⁵⁶MOORMAN, Marissa. “Of westerns, women and war: re-situating angolan cinema and nation”. *Research in African Literatures*, vol 3, nº3, 2001, s/p.

¹⁵⁷SANTOS, *op.cit.*, p. 65.

¹⁵⁸BOSSLET, *op.cit.*, p. 46-48.

se apresentava como “sequência da revista ‘Mensagem’”¹⁵⁹. Conforme esboçamos no capítulo anterior, a revista “Mensagem” foi criada em 1951 e pode ser considerada uma importante tentativa de maior expressão na busca pela reabilitação dos valores angolanos. Nesta direção, o “Jornal de Angola” ansiava, frequentemente, exaltar o que seria “especificamente africano” ou angolano, em conformidade, com o movimento “Vamos Descobrir Angola!”¹⁶⁰, que tratamos, também, no capítulo anterior. Várias de suas edições, aliás, enalteciam os poetas africanos, dando destaque àqueles que participaram do movimento.

Em duas edições do jornal (fevereiro e março de 1954), encontramos matérias que falam sobre os grupos musicais angolanos “N’gola Ritmos” e “Garda e seu Conjunto”¹⁶¹:

Têm aparecido publicamente, em Luanda, dois conjuntos musicais formados por angolanos: “Garda e o seu conjunto” e “N’gola Ritmos”. Qualquer deles tem recebido aplausos da assistência que os vê tocar melodias de vários “climas” com predominância para as de sabor retintamente africano. Ora, são precisamente estas que mais agradam. Será para este campo que os seus componentes terão de enveredar. Para ouvirmos músicas europeias ou americanas temos nós as retransmissões feitas pela Rádio e as que vemos nos documentários do Cinema, e aquelas executadas pelas orquestras locais. Há que promover a maior divulgação da nossa música. Os dois agrupamentos musicais deverão promover a seleção dos seus repertórios, dedicando a programação de músicas de ambivalência africana [...]. Os dois agrupamentos podem desde já contar com o nosso patrocínio. Que o nosso estímulo lhes sirva de guia, de estrela e de esperança para os triunfos do futuro¹⁶².

Em Angola, temos de aproveitar, enquanto é tempo, os restos do folclore musical. Sim, os restos, porque dentro de dez ou quinze anos, tudo terá desaparecido, levado pela invasão do progresso, do europeísmo e pela sanha desenvolvida da incúria e do esquecimento¹⁶³.

¹⁵⁹“Editorial”. *Jornal de Angola*. Anangola. Luanda, 21 de novembro de 1953, ano 1, número 1, p. 1. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 48. A Anangola era considerada uma associação de mestiços e a maior parte deste grupo era legalmente assimilada. Bosslet conclui que seu público-alvo era composto por naturais de Angola com certo nível intelectual e educacional, envolvidos com temas culturais em geral, mas, especialmente, com a literatura (p.48).

¹⁶⁰*Idem*, p. 50.

¹⁶¹Garda, nome artístico da cantora, compositora e instrumentista Ildegarda de Oliveira, nasceu em 20 de fevereiro de 1931, em Luanda. O grupo “Garda e seu conjunto” foi fundado em 1956 por Garda, Horácio Júnior, Alberto de Oliveira e Fernando Perez do Amaral. Em 1958 o grupo grava, pela Valentim de Carvalho, “*Madya Kandimba*”, o primeiro disco de vinil a chegar em Luanda. Garda esteve próxima de figuras marcantes da música angolana, como Liceu Vieira Dias e Nino Ndongo (integrantes-fundadores do “N’gola Ritmos”), Ruy Legot, Voto Neves, Eleutério Sanches e Alba Clington. FORTUNATO, Jomo. “Garda e seu Conjunto”. In: **Jornal de Angola**, 11 de julho de 2011. Disponível em:

<http://angola-luanda-pitigrili.com/who%E2%80%99s-who/g/garda>. Acesso em 13/08/14.

¹⁶²“Um conselho aos agrupamentos ‘Garda e seu conjunto’ e ‘N’gola Ritmos’”. **Jornal de Angola**. Anangola. Luanda, 31 de março de 1954, p.4. Não foi possível identificarmos a autoria do texto.

¹⁶³“Salvemos o que ainda resta do folclore de origem angolana”. **Jornal de Angola**. Anangola. Luanda, 28 de fevereiro de 1954, p. 4. Não foi possível identificarmos a autoria da matéria.

Analizamos várias edições do “Jornal de Angola” (em especial, as matérias datadas entre os anos de 1953 e 1961) e pudemos concluir que são raras as matérias dedicadas à música angolana. O trecho dos artigos que destacamos acima foram um dos poucos momentos em que o jornal deu ênfase a músicos nativos de Angola, em detrimento de músicos internacionais, dando destaque aos portugueses e compositores clássicos da música instrumental, como Johann S. Bach e F. Chopin, que aparecem com maior frequência no periódico. De todo modo, fica evidente que as matérias, apesar de raras, expressam a necessidade de maior divulgação da música nacional de Angola.

Algo importante a destacar é que a Anangola tinha entre seus associados um grupo de jovens que pretendia, através da associação, reunir pessoas em torno de uma ideia nacionalista e de independência. Neste sentido, devemos levar em consideração que, devido a ausência de um espaço formal para a disputa política, algumas associações culturais, como a Anangola, adotaram a função de estabelecer esse contato entre a sociedade civil e a sociedade política. A partir de 1961, a associação começou a sofrer forte perseguição por parte da PIDE¹⁶⁴ e em 1965 já não publicava mais o seu jornal¹⁶⁵.

Gostaríamos de fazer menção, também, ao clube Botafogo, fundado em 1951 no “Bairro Indígena”¹⁶⁶. Ao dissertar sobre o clube, Marcelo Bittencourt aponta:

[...] o Botafogo era considerado um “clube de musseque” e em sua direção estavam Manuel dos Santos, Antônio Contreiras da Costa, Aristides Van-Dúnem, Lopo do Nascimento, Armando Correia de Azevedo, Vítor Hugo, Adriano dos Santos, entre outros. Sua localização, no bairro Indígena de Luanda, reunia uma razoável quantidade de indivíduos oriundos de localidades do interior de Angola, permitindo o cruzamento de gerações e regiões. O clube tinha um serviço de assistência gratuita para consultas médicas e um serviço de alfabetização. Sua concentração, na área esportiva, estava limitada, quase exclusivamente, ao futebol, mas oferecia, também, atividades recreativas, serviços de alfabetização, consultas médicas e atividades para crianças¹⁶⁷.

¹⁶⁴Polícia Internacional e de Defesa do Estado. A PIDE era a polícia política do Estado Novo Português. Como informa Bittencourt, a PIDE se instala em Luanda na segunda metade dos anos 1950. O objetivo, segundo o autor, seria “investigar e sustar as movimentações de angolanos empenhados na divulgação de panfletos anticoloniais e reunidos em torno de pequenos grupos ligados a várias organizações políticas”. BITTENCOURT, Marcelo. **Estamos juntos: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)**. 2002. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Pós-Graduação em História, Niterói, 2002, pp. 28; 52-53.

¹⁶⁵BOSSLET, *op.cit.*, p. 52; 63.

¹⁶⁶O “Bairro Indígena” é definido por Marissa Moorman como um bairro formado por um grupo de “assimilados em decadência e indígenas em ascendência que, na escala social, se localizavam entre a elite colonial e os indígenas mais empobrecidos”. MOORMAN, *op.cit.*, 2008, p. 70. No entanto, vale lembrar que, como os demais musseques, o Bairro Indígena sofreu as consequências da intensificação da imigração de portugueses e naturais de Angola para Luanda e da radicalização da segregação racial que se seguiu. Era, portanto, um bairro heterogêneo.

¹⁶⁷BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 11.

Para Marissa Moorman¹⁶⁸, as atividades do Botafogo eram mais acessíveis aos moradores do “Bairro Indígena” (assim como aos dos musseques vizinhos) do que as publicações de associações como a Anangola. Para fazer parte do grupo era preciso pagar uma mensalidade, mas, era possível, também, participar das atividades recreativas e dos bailes através da compra de tíquetes a preços acessíveis.

Com o tempo, o Botafogo foi se transformando em um espaço de encontro, de discussão política e, até mesmo, para alguns de seus adeptos, de trabalho clandestino¹⁶⁹. Por volta de finais dos anos 1950, a atuação política clandestina dos membros do Botafogo tornou-se ainda mais intensa e o clube passou a servir de “cobertura” para tais atividades. De acordo com Adriano dos Santos, um dos diretores do clube naquela altura, era uma ação restrita aos musseques e orientada para a conscientização:

Elaborávamos panfletos, distribuíamos panfletos pelos bairros na calada da noite. Seguíamos em grupos de dois elementos a distribuir panfletos, atirando pelos quintais, por baixo das portas. Era esse tipo de chamada de consciência da população. A denunciar atitudes de violência das autoridades coloniais, das deportações que se faziam para São Tomé, as injustiças que eram cometidas nos postos de trabalho¹⁷⁰.

Foi através do Botafogo que Adriano dos Santos, assim como outros de seus companheiros, ingressaram em reuniões clandestinas, muitas delas, inclusive, lideradas pelo poeta Viriato da Cruz. Nos anos 1950, ele, António Jacinto, Ilídio Machado e Mário António de Oliveira fundaram o Partido Comunista Angolano (PCA) para onde migraram alguns membros do clube. O PCA acaba se desmembrando em inúmeras células, entre as quais destacamos o Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUA), o Movimento para a Independência de Angola (MIA), o Movimento pela Independência Nacional de Angola (MINA), o Movimento pela Libertação Nacional de Angola (MLNA), entre outros¹⁷¹. Seus integrantes eram, majoritariamente, membros da classe média negra e mestiça de Luanda e partilhavam, na maioria das vezes, trajetórias semelhantes, além de terem em comum, o sentimento nacionalista e anticolonialista. Por conta das ações de panfletagem, vários

¹⁶⁸MOORMAN, *op.cit.*, 2008, p. 71-72.

¹⁶⁹BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 11.

¹⁷⁰SANTOS, Adriano dos. Entrevista a Marcelo Bittencourt em 13 de setembro de 1997, na cidade de Luanda. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 59-60. Em sua fala, Adriano dos Santos faz alusão à exportação de mão-de-obra forçada para as plantações de São Tomé, a qual nos referimos em capítulo anterior. Conforme mencionamos, o temor à exportação era muito grande, ademais, eram conhecidos os maus tratos e os perigos de não se sobreviver à viagem.

¹⁷¹BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 115.

militantes das inúmeras células foram presos pela PIDE em 1959, em um episódio que ficou conhecido como “Processo dos 50”¹⁷².

Tanto o Botafogo, como a Anagola tornaram-se, durante os anos 1950, lugares abertos à discussão e ao debate político e, também, de trabalhos clandestinos. Podemos concluir que as ações empreendidas pela associação e pelo clube eram o resultado de um processo de marginalização dos angolanos e sua consequente expulsão do centro da cidade. Neste contexto, o surgimento do grupo musical “N’gola Ritmos” foi fundamental. Com um repertório composto, majoritariamente, por canções de origem popular, os integrantes do conjunto compunham e interpretavam em quimbundu com a intenção de elevar a cultura dos seus antepassados e valorizar as tradições musicais de Angola. Como vimos no capítulo anterior, Mourão¹⁷³ chamou esse movimento de revalorização cultural de “angolanidade”. Segundo ele, esta noção é fruto de um processo de síntese e emerge da cultura urbana luandense, que sofre intervenções graduais ao longo do período colonial. Porém, antes de tratarmos do surgimento do grupo “N’gola Ritmos”, destacaremos alguns aspectos que julgamos importantes relacionados ao processo de formação da música popular urbana de Angola.

2.2. A formação da música popular urbana de Angola

Em seu artigo “Estórias da música em Angola”, Mário Rui Silva, pesquisador e músico angolano, afirma:

A cultura musical luandense é fruto de vários encontros. Diversos grupos populacionais chegaram a Luanda provenientes de várias regiões de Angola.

¹⁷²No final da década de 1950 verificamos o aumento da contestação ao regime colonial em Angola, com o surgimento de vários movimentos de libertação. Na medida em que as ações contra o regime colonial se tornavam mais intensas, aumentavam, também, as ações de repressão da polícia política, a PIDE. Vários nacionalistas foram presos, torturados e mortos por estarem envolvidos em ações clandestinas. O “Processo dos 50” é a designação que se atribui à prisão e julgamento de um grupo de nacionalistas. Deste processo fizeram parte indivíduos negros, mestiços, brancos, europeus e africanos. CUNHA, Anabela. “Processo dos 50: memórias da luta clandestina pela independência de Angola”. In: **Revista Angolana de Sociologia**, nº 8, 2011, p. 87. Christine Messiant alerta para o fato de que o “Processo dos 50” não foi um único processo, mas, sim, três processos relativos a três grupos distintos. MESSIANT, C. “Em Angola, até o passado é imprevisível. A experiência de uma investigação sobre o nacionalismo angolano e, em particular, o MPLA: fontes, crítica, necessidades actuais da investigação”. In: **Construindo o passado angolano: as fontes a sua interpretação**. Actas do II Seminário Internacional sobre a História de Angola (4 a 9 de agosto de 1997). Luanda: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos portugueses, 2000, p. 837.

¹⁷³MOURÃO, *op.cit.*, p. 22-23.

[...] Estes grupos traziam consigo o seu próprio universo cultural e na medida em que o tempo avançava iam se adaptando às novas realidades¹⁷⁴.

Jomo Fortunato¹⁷⁵, crítico musical e pesquisador angolano, acrescenta que a música popular de Angola, que se atualiza no espaço urbano, foi “contaminada” e absorveu, ao longo do seu processo de formação, as técnicas de execução dos instrumentos musicais ocidentais. É neste quadro, caracterizado por um complexo cruzamento de influências, que a música popular angolana foi ganhando forma e adquiriu a estrutura que hoje conhecemos. De modo geral, há uma música que se configura no espaço rural, caracterizada por diversas práticas e costumes culturais, que acabou por influenciar a música do espaço urbano. Uma importante característica apontada por Fortunato revela que: enquanto a música popular urbana tem sempre um compositor individualizado e está mais propensa às influências, a música tradicional, do espaço rural, distingue-se, essencialmente, pelo anonimato na composição, ou seja, a noção de autoria é anulada pelo tempo, sendo as composições musicais aceitas como produções coletivas no interior das comunidades. O etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna¹⁷⁶, aliás, definiu a música africana como uma “música-evento”, justamente por ser de natureza coletiva.

O papel socialmente integrador da música permaneceu como o aspecto mais característico da vida cultural do continente africano¹⁷⁷. O aprendizado musical encontra-se, neste sentido, inscrito na memória e é transmitido oralmente, de geração em geração. Segundo Tania Macêdo, a oralidade é a forma de acumular e transmitir os conhecimentos sobre a história de cada grupo. Além disto, os ensinamentos do cotidiano realizam-se a partir da oralidade, tendo uma importância fundamental as memórias e o papel dos mais velhos. Para Macêdo: “Trata-se de uma operação complexa que mobiliza valores e, sobretudo, a crença no poder da palavra”¹⁷⁸. Sob esta ótica, diferentes pesquisadores constataram que os múltiplos

¹⁷⁴SILVA, Mário Rui. “Estórias da Música em Angola: a geração dos anos 1940/1950. Luanda e as suas figuras mais marcantes”. In: **Revista Austral**, número 16, Angola, 1996, p. 33.

¹⁷⁵FORTUNATO, Jomo. “Processo de formação da música popular angolana”. **Jornal de Angola**, 2009. Disponível no site: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/processo_de_formacao_da_musica_popular_angolana. Acesso em 14/07/12. Essas e outras questões também foram discutidas em nossa entrevista com Jomo Fortunato no dia 17 de outubro de 2013, em Luanda.

¹⁷⁶WA MUKUNA, Kazadi. “Aspectos panorâmicos da música tradicional no Zaire”. In: **África**: revista do centro de estudos da USP. Volume 8, 1985, p. 77-87. Não podemos nos esquecer que a música africana se inscreve nos espaços da comunidade, pois além de ser uma criação coletiva, possibilita e instaura formas de sociabilidade. Este é, de fato, um princípio caro aos africanos.

¹⁷⁷SOYINKA, Wole. “As artes na África durante a dominação colonial”. In: BOAHEN, Albert (org.). **História Geral da África VII: África sob dominação colonial (1880-1935)**. Brasília: UNESCO, 2010, pp. 633; 637.

¹⁷⁸MACÊDO, *op.cit.*, p. 45. Moema Parente Augel descreve que na tradição oral, a ligação entre a arte e a moral (ou ética) é muito estreita, constituindo um momento informal de educação dos mais novos. A arte literária

saberes nas sociedades africanas são apreendidos por meio da palavra. Este é o caso, por exemplo, de Jan Vansina¹⁷⁹ e Hampaté Bâ¹⁸⁰, que argumentam que as civilizações africanas são civilizações da palavra falada, pois estão fundamentalmente baseadas no diálogo entre os indivíduos e na comunicação entre comunidades ou grupos étnicos. Notam eles (e demais pesquisadores) que as narrativas orais, mitos, provérbios, poemas, música e saberes científicos têm persistido sob os fundamentos da oralidade.

Em relação ao canto africano, Kazadi Wa Mukuna¹⁸¹ nos explica que existem alguns cantos que são assumidos apenas pelo solista; outros, são entoados em uníssono pelo grupo e existem, ainda, aqueles divididos entre o solista e o coro, onde o solista entoa a melodia e o grupo a completa. Chamado de canto responsorial (ou execução antifônica), este tipo de canto é uma espécie de “conversa” entre o solista e o coro. Veremos, adiante, que esta foi uma forma típica de cantar do grupo “N’gola Ritmos”.

Com o passar do tempo, os compositores anônimos daquela fase descrita por Jomo Fortunato passaram a acrescentar partes de sua autoria nas composições. Mário Rui Silva¹⁸² salienta que em meados dos anos 1930, já se destacavam nomes como os de Alfredo Lopes, António Palma, Amilcar e Eurico Neves, Álvaro Caldas, Adão Correia, Fansony, Domingos Benedito de Palma, Filipe Amado, Flávio Galiano, Guilherme de Assis, Horácio Van-Dúnem, José Vieira Dias, José Oliveira de Fontes Pereira, Luís Gomes Sambo, Mestre Geraldo, Manuel dos Passos, Nga Firmino, Óscar Ribas, Teófilo José da Costa, Voto Neves, Viroscas e tantos outros.

As “turmas”, fundamentais naquele contexto, foram o “embrião” da maioria dos grupos musicais angolanos que vieram a se destacar nas cidades. Tratava-se de um conjunto formado por jovens que interpretavam músicas e danças típicas, utilizando tambores, caixa ou tamborete, reco-reco e chocalhos. Além do semba¹⁸³, as “turmas” interpretavam o merengue e

africana, por exemplo, tradicionalmente encerra, de modo claro ou subliminar, referências ou intenções didáticas. Obras que criticam a ordem satirizam o abuso do poder e carregam consigo a intenção de levar a melhorar a postura ética dos indivíduos. Assim, a literatura assume, muitas vezes, na África, também uma função utilitarista e desempenha o papel de regularidade social. AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau**. Rio de Janeiro: Garamond, 2007, p. 30.

¹⁷⁹VANSINA, Jan. “A tradição oral e sua metodologia”. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 139-140.

¹⁸⁰HAMPATÉ BÂ, A. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p.167-169; 178; 195.

¹⁸¹WA MUKUNA, *op.cit.*, p. 78.

¹⁸²SILVA, *op.cit.*, p. 34.

¹⁸³A *massemba*, dança popular de umbigada, executada por casais de dançarinos, é plural de *semba*, nome que veio a designar o gênero musical mais representativo da região de Luanda. Entrevista com músicos da Banda Maravilha. 13 de outubro de 2013. Luanda.

o samba brasileiro com letra local¹⁸⁴. Ruy Duarte de Carvalho¹⁸⁵ aponta que estas pequenas formações se emancipavam, de forma alternada, dos grandes grupos carnavalescos¹⁸⁶.

O Carnaval em Luanda, aliás, é, desde o século XIX, a festa popular por excelência. Segundo Carvalho, pouco se sabe, de fato, sobre a origem do Carnaval luandense. Contudo, o que nos parece certo é a participação das classes menos favorecidas na festa. Óscar Ribas, a quem se deve o registro de muitas práticas carnavalescas da região de Luanda, assinala a existência de alguns grupos e identifica certos traços e comportamentos que ainda persistem nas manifestações carnavalescas de Luanda, como a performance de seis tipos de dança: *semba*, *kabetula*, *kazukuta*, *maringa*, *dizanda* e *cidrália*¹⁸⁷.

Ruy Duarte de Carvalho¹⁸⁸ nos descreve alguns momentos importantes da festa: as exhibições nos bairros obedecem a uma programação de itinerários que visa a apresentação do grupo junto aos seus apoiantes que vivem, sobretudo, no bairro a qual o grupo pertence. Durante as exhibições, os simpatizantes do grupo oferecem dinheiro, depositado entre os lábios da “rainha”, enquanto dança. Depois de receber o dinheiro, a “rainha” o entrega a um “tesoureiro” ou “tesoureira”, também, dançantes do grupo, para ser guardado na maleta da “enfermeira”, personagem obrigatória no elenco do Carnaval de Luanda. Durante as apresentações pelos bairros, os grupos podem se cruzar com outros grupos e é justamente neste momento que se evidencia, com grande destaque, o tipo de relação existente entre eles, uma vez que cada grupo tem seus rivais e seus aliados. Este fato tem grande importância na vida interna de cada grupo e até na própria dinâmica do Carnaval luandense, sobretudo, no domínio das criações musicais, onde a existência e a vitalidade do grupo rival é um elemento indispensável. Durante os anos 1940, nos grupos carnavalescos dos musseques, ganha força o

¹⁸⁴“Cultura popular angolana”. **Angolense**. 07 de agosto de 1976, s/p. Não foi possível identificarmos a autoria do texto.

¹⁸⁵CARVALHO, Ruy Duarte de. Carnaval de Luanda além do desfile oficial. **Revista Austral**, nº. 4, Angola, 1993, p. 19-24.

¹⁸⁶Grande parte dos músicos que entrevistamos em Luanda fez alusão às “turmas” e aos grupos carnavalescos. O carnaval foi tema de composições de vários músicos de Angola, como Artur Adriano e o “Duo Ouro Negro”. “Carnaval”. Duo Ouro Negro. **Africaníssimo**. Columbia/EMI. Luanda, s/d, 1 disco (45 rotações) e “Carnaval”. Artur Adriano. **Memórias** (Projeto Poeira no Quintal). Rádio Nacional de Angola, Luanda, s/d, 1 disco.

¹⁸⁷Oscar Ribas citado por David Birmingham, p. 428. Birmingham assinala que dos tipos de dança executadas no Carnaval, a “varina” que significa “a dança das mulheres que vendem peixe”, é a que mais atrai as pessoas do litoral. A *kazukuta* é a dança do bairro proletário da zona alta da cidade, o Bairro Operário. A dança do tipo *kabetula* é praticada pelos camponeses das zonas rurais que envolvem Luanda. A *dizanda* é executada por luandenses originários do Icolo e Bengo, instalados no Bairro do Golf. A *maringa* deriva da região norte de Luanda e é apresentada por residentes do bairro Sambizanga. A *cidrália* é originária, provavelmente, de famosa dança dos anos 1930. BIRMINGHAM, David. “O carnaval em Luanda”. In: **Análise social**, vol. XXV(III), 2ª ed., 1991, p. 428 e DUARTE, op.cit. p. 20-21.

¹⁸⁸CARVALHO, op.cit., p. 23.

uso das percussões e da *dikanza*¹⁸⁹, ao lado da corneta, do apito e dos chocalhos. Evidentemente os grupos incorporavam ideias e instrumentos que circulavam nesses espaços, ao mesmo tempo em que se transformavam em elementos dinamizadores da música popular luandense.

A aglomeração de pessoas nas áreas restritas aos musseques era consentida pelas autoridades policiais¹⁹⁰ para a realização de festas aos finais de semana e não apenas no carnaval, transformando estes espaços em um meio profícuo de circulação de ideias, criação e divulgação de canções. De acordo com Jomo Fortunato:

[...] no passado, a música angolana esteve mais ligada às suas origens. Com a chegada dos portugueses houve o afastamento dos autóctones para a periferia e criou-se o espaço urbano dos musseques que se tornará muito importante para o desenvolvimento da música popular. O musseque não é cidade, é mais campo. Falavam um kimbundo correctíssimo e absorveram o chamado cancionero tradicional¹⁹¹.

Sabemos que com a intensificação da imigração de portugueses e a migração de angolanos de outras partes da província para Luanda, os musseques ficaram ainda mais precários e superpovoados. Como ressalta Bosslet¹⁹², a alta da cotação dos produtos ultramarinos no mercado internacional somada ao considerável aumento da população metropolitana em Angola, sobretudo em Luanda, gerou o início de um processo de urbanização da capital e de industrialização na colônia. Tais transformações acabaram por atrair angolanos de outras áreas da província que, na ânsia por melhores condições de vida e

¹⁸⁹A *dikanza* é um instrumento típico de Angola e se assemelha muito ao reco-reco. Em relação aos instrumentos tradicionais angolanos, 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 *hongo*, 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, e na origem 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 cancionero 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 14/04/14.

¹⁹⁰David Birmingham assevera que em Luanda o Carnaval parece ter sido incentivado pelas autoridades policiais durante os anos 1950. Falava-se até em danças “cipaias” (força policial formada por indígenas). Após 1961, o Carnaval foi proibido, quando a administração colonial reconhece “a sua força como um meio de transmitir mensagens contra a ordem vigente ou de promover aspirações nacionais”. BIRMINGHAM, *op.cit.*, p. 425.

¹⁹¹Entrevista com Jomo Fortunato disponível em: <http://www.redeangola.info/especiais/era-o-meu-sonho-gostaria-de-ser-um-grande-artista-de-palco/>, 28 de julho de 2014. Acesso em 15/08/14.

¹⁹²BOSSLET, *op.cit.*, p. 29

de oportunidades na indústria nascente, migravam para a capital. Este processo gerou sérios problemas de habitação, mormente nos musseques¹⁹³.

Para Ilídio do Amaral¹⁹⁴, os musseques são o resultado do crescimento acelerado de atividades econômicas, sobretudo de caráter urbano, somado ao aumento descontrolado da população, particularmente, por via duma imigração intensiva. Tal processo “engrossa” a população dos musseques com uma massa de desempregados, pessoas com baixa qualificação profissional e alguns pequenos comerciantes¹⁹⁵. O geógrafo salienta, ainda, que ao longo da história de Luanda, os musseques foram ambientes com condições de vida precárias para seus habitantes, onde a ocorrência de incêndios e epidemias era recorrente. As chuvas fortes também constituíam um grande problema para os moradores dos musseques¹⁹⁶. O escritor José Luandino Vieira¹⁹⁷ na obra “Luuanda” relata um desses momentos e a consequência das chuvas para os moradores dos musseques:

E quando saiu o grande trovão em cima do musseque, tremendo as fracas paredes de pau a pique e despregando madeiras, papelões, toda a gente fechou os olhos assustadas com o brilho azul do raio que nasceu no céu [...] o musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva, as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja, correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando, teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs¹⁹⁸.

¹⁹³Segundo Mourão, o próprio fato dos bairros indígenas e operários terem sido projetados em áreas específicas reflete o caráter racial como critério para agrupar a população africana MOURÃO, *op.cit.*, p. 197-199.

¹⁹⁴AMARAL, *op.cit.*, p. 312; 314-318.

¹⁹⁵Os musseques eram locais heterogêneos, que reuniam africanos de várias etnias, assim como portugueses com baixa qualificação profissional. Segundo um recenseamento feito nos musseques “Mota”, “Lixeira”, “Sambas”, “Ilha do Cabo”, “Belas”, “Teba” e “Prenda”, em 1956, das 27.288 pessoas, 24.102 eram consideradas “indígenas”, 1.613 assimilados, 773 cabo-verdianos e 800 europeus. Os brancos correspondiam a aproximadamente 6,5% da população destes musseques. *Idem*, p.305.

¹⁹⁶Nos musseques haviam as cubatas, moradias compostas, na maioria das vezes, por apenas um cômodo e construídas com pau-a-pique, coberta com zinco e com pavimento de terra batida ou cimento. Algumas residências, melhor construídas, eram feitas de madeira, teto de zinco e pavimento cimentado. MONTEIRO, *op.cit.*, p. 257-259. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p.72. Além dos problemas referentes à habitação, a periferia da cidade de Luanda sofria com a falta de transporte, iluminação, água e saneamento básico.

¹⁹⁷José Luandino Vieira nasceu no dia quatro de maio de 1935 em Portugal e emigrou, ainda criança, para Angola, passando sua infância e adolescência nos musseques luandenses. O ambiente de alteridade e diversidade influenciou de maneira decisiva a obra de Luandino Vieira, como o romance “Nosso Musseque”. A obra foi escrita por ele quando se encontrava preso pela PIDE no período compreendido entre dezembro de 1961 e abril de 1962. Trata-se da infância no musseque em que o narrador relembra seus tempos de criança, contando as histórias dos moradores do bairro, mas sempre a partir da perspectiva das personagens infantis. No curso da leitura do romance podemos identificar as distinções étnicas das personagens; apesar dos meninos vivenciarem os preconceitos impostos pela realidade colonial, eles parecem representar a miscigenação própria do espaço luandense, através de uma narrativa onde se misturam as tradições africana e europeia, sobretudo, no que se refere a imperfeição do uso da língua do colonizador, implicando na perspectiva da construção de uma identidade nacional angolana. DAVID, Débora Leite. Resenha do romance “Nosso Musseque” de José Luandino Vieira. **África**: revista do centro de estudos africanos da USP. São Paulo, 24-25-26: 2002/2003/2004/2005, p. 347-352.

¹⁹⁸VIEIRA, Luandino. **Luuanda**, Lisboa, 1972, p. 14-15.

Além da literatura, encontramos, também, algumas canções de compositores angolanos que sinalizam as novas e difíceis condições de vida enfrentadas pela população dos musseques. Este é o caso da canção “Chofer de Praça”, composta por Xabanu¹⁹⁹ e interpretada por Luís Visconde. A letra nos informa:

Mandei parar um carro de praça
 Ansioso em ver meu amor
 Chofer de praça então reclamou
 Quando eu lhe disse que meu bem morava no subúrbio:
 “Tempo chuvoso no subúrbio, não vou
 Pois sou chofer de praça e não barqueiro”.
 Então-implorei: “Peço senhor chofer leve-me por favor
 Ela não tem culpa de morar no subúrbio
 Enquanto a chuva é obra de natureza”.

Então chofer dominado por mim
 Na borracha puxou, atravessando lagoa
 Quando eu olhei pro relógio
 E lhe pedindo que colasse o acelerador ao tapete.
 Então chofer trombudo respondeu:
 “Se você quer ver seu amor, atravessa a lago a pé.
 Não vou partir meu popó só porque você quer dar show”²⁰⁰.

A letra da canção de Xabanu nos faz refletir sobre a separação racial que se estabeleceu em Luanda, através da própria urbanização da cidade. Jacques A. dos Santos²⁰¹ em seu livro de memórias sobre o Bairro Operário comenta que nem todos os taxistas²⁰² tinham, naquele tempo, coragem suficiente para andar pelo interior de bairros suburbanos, como o Bairro Operário, e sob os mais diversos pretextos recusavam-se a transportar nativos, sobretudo, quando a corrida acabava no musseque. Como argumenta Bittencourt, o cotidiano colonial angolano durante os anos 1950 permitia o convívio de negros, mestiços e brancos em

¹⁹⁹O compositor Luís Martins de Jesus, mais conhecido como Xabanu, nasceu em 1947 no município de Cacuaco, Angola. Ele começou a cantar e compor em quimbundu por influência dos seus pais que entoavam várias canções naquela língua. Xabanu já compôs para os músicos Luiz Visconde, Carlos Burity, Clara Monteiro, Voto Gonçalves e para grupos, como “Os Kiezos”. O compositor é autor de inúmeras canções, entre elas, “Samba Lembá”, “Zá Kumba”, “Madikinha”, “Angola, rainha d’África” e “Conselho de Xabanu”, canção interpretada por Clara Monteiro em seu álbum: “Walalipo Angola”, de 2002. Entrevista de Xabanu concedida a autora em 29 de outubro de 2013 na casa de Carlos Burity, Luanda e SONHI, Alexa. “Xabanu dá fama a muitos cantores nacionais”. *Jornal de Angola*, 19 de setembro de 2009. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/xabanu_da_fama_a_muitos_cantores_nacionais. Acesso em: 24/02/15.

²⁰⁰“Chofer de Praça”. Intérprete: Luís Visconde. In: *Soul of Angola: anthologie de la musique angolaise* (1965-1975). Luanda: Teta Lando Produções, 2001. 2 CD’s. CD 1, faixa 1.

²⁰¹SANTOS, *op.cit.*, p. 286.

²⁰²Os taxistas de Luanda, desde cedo, apresentavam-se enquanto grupo organizado e praticamente inibiram a possibilidade do exercício desta atividade aos negros. Segundo José Gonçalves (entrevistado por Marcelo Bittencourt, no Rio de Janeiro, entre os dias 2 e 3 de julho de 1996), dos seiscentos choferes de taxi existentes em Luanda, apenas três não eram brancos. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 196-197.

determinados espaços que iam além do trabalho, contudo, como explica o autor, “[...] isto não significa um abrandamento do racismo, muito pelo contrário, as categorias raciais saem fortalecidas como mecanismo de demarcação social”²⁰³.

Entretanto, consideramos importante constatar que os musseques tornaram-se espaços de transição entre o universo rural e a cidade, “transformando-se em laboratório textual das canções que foram absorvidas pelas expectativas do ambiente cultural urbano”²⁰⁴. Pudemos verificar que os temas das canções que circulavam nesses espaços eram variados e falavam do filho desaparecido no mar, do assédio sexual entre o patrão e a empregada doméstica, dos conflitos conjugais, da infidelidade amorosa, do carnaval, da nostalgia da infância e a frustração do compositor em não ter frequentado a escola. O grupo “N’gola Ritmos” elegeu os musseques como um dos lugares de divulgação de sua música. O grupo se apresentava, frequentemente, nos bairros suburbanos e musseques de Luanda. Não por acaso, podemos ler a seguinte citação numa das edições do “Jornal de Angola”, datada de setembro de 1954: “Quem um dia for a Luanda, não deixe de subir aos muceques para ouvir e ver o Aniceto, o Machado, o Nino, o Araújo, o Amorim e o Van-Dúnem, componentes desse curioso porta-voz da música africana”²⁰⁵. A seguir, dissertaremos sobre o grupo e seu fundador, Liceu Vieira Dias.

²⁰³BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 9.

²⁰⁴FORTUNATO, Jomo. “Processo de formação da música popular angolana”. **Jornal de Angola**, 2009. Disponível no site: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/processo_de_formacao_da_musica_popular_angolana. Acesso em: 14/07/12. Entendemos que os musseques também podem ser pensados enquanto possíveis “lugares de memória”, de acordo com a expressão criada pelo historiador francês Pierre Nora. Convencido de que no tempo em que vivemos os países e os grupos sociais sofreram uma profunda mudança na relação que mantinham tradicionalmente com o passado, Pierre Nora acredita que uma das questões significativas da cultura contemporânea situa-se no entrecruzamento entre o respeito ao passado e o sentimento de pertencimento a um dado grupo. Para Nora, os “lugares de memória” são, primeiramente, lugares em uma tríplice acepção: são lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos; são lugares funcionais porque têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas e são lugares simbólicos, onde essa memória coletiva se expressa e se revela. São, portanto, lugares carregados de uma “vontade de memória”. Longe de ser um produto espontâneo e natural, os “lugares de memória” são uma construção histórica e o interesse que despertam vem, exatamente, de seu valor como “documentos e monumentos reveladores dos processos sociais, dos conflitos, das paixões e dos interesses”. NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**. Número 10. Dezembro de 1993, pág. 20-25.

²⁰⁵Horácio Reinaldo. “O agrupamento ‘N’gola Ritmos’ e as declarações de Horácio Reinaldo”. **Jornal de Angola**. Anangola, Luanda, setembro de 1954, ano 1, nº10.

2.3. Liceu Vieira Dias e o grupo “N’gola Ritmos”

O número de músicos, que também assumiram a tarefa de pesquisar e recuperar as tradições musicais de Angola é expressivo, mas, certamente, uma figura marcante foi Liceu Vieira Dias²⁰⁶. E esse, talvez, tenha sido um dos seus maiores contributos para a música angolana. O jornalista Sebastião Coelho traçou um breve perfil do músico/compositor e relatou suas frustrações em encontrar uma série de dificuldades na sua busca pelas tradições musicais de Angola:

Ninguém sabia escrever. Não existiam documentos nem arquivos. Era necessário confiar, exclusivamente, na memória dos mais velhos. E onde estavam os mais velhos? Quando os encontrava, a memória já era curta e a desconfiança enorme. Recordavam músicas, sim, que existiam, mas não sabiam tocar²⁰⁷.

Paralelamente aos seus trabalhos de investigação musical, Liceu Vieira Dias fundou a orquestra “Ritmo Tropical” e, pouco depois, nos anos 1930, o “Grupo dos Sambas”²⁰⁸, formado por Liceu, Óscar Araújo, Antonino Van-Dúnem, Lacerda, Alfredo Saraiva, Manuel Vaz Borja e Chico Machado²⁰⁹. Numa primeira fase são compostas as canções “Mirumba dos olhos fundos”, “Golpe profundo”, “Luar indiscreto”, “A divisa desta turma”, “O samba e o

²⁰⁶Segundo Tito Gonçalves, amigo de Liceu, era tradição, quando nascia alguém, dar sempre o nome ligado a qualquer fenómeno do dia: trovoada, raio, enxurrada, etc. Coincidiu que, no dia em que nasceu Liceu, foi inaugurado o liceu de Luanda. Então, Carlos Aniceto Vieira Dias, passou a ser reconhecido por Liceu Vieira Dias. Tito Gonçalves em entrevista concedida para o documentário “**O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos**” dirigido por Jorge António. Angola, 2009, aprox. 54 min. Em entrevista para Marta Lança, Jorge António, diretor do documentário, relata que o projeto nasceu em 2004 a partir do livro de Mário Rui Silva “Estórias da Música em Angola”. Ele argumenta que o “N’gola Ritmos” surge, não apenas, num contexto político muito particular, mas aponta que seus integrantes fizeram, sobretudo, um trabalho de “antropologia musical”, recuperando as músicas populares e dando-lhes um novo arranjo. LANÇA, Marta. Recordar Liceu Vieira Dias. **Novo Jornal**, Angola, abril de 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>. Acesso em 03/03/15.

²⁰⁷COELHO, Sebastião. “Liceu Vieira Dias: criador da moderna música angolana” **Revista Austral**, n.10, out-dez, 1994, p. 16-17.

²⁰⁸Embora não fosse residente do Bairro Operário, as criações de Liceu Vieira Dias foram influenciadas pelas pessoas e outros músicos que lá viviam. Neste período, ele fundou o “Grupo dos Sambas” que, de acordo com Jomo Fortunato pode ser considerado o grupo precursor do “N’gola Ritmos”. O repertório do conjunto sofria influência da música latina, da *soul music* estadunidense e, também, do fado e baladas portuguesas. FORTUNATO, Jomo. “Processo de formação da música popular angolana”. **Jornal de Angola**, 2009. Disponível no site: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/processo_de_formacao_da_musica_popular_angolana. Acesso em: 14/07/12. Foi neste período que desembarcaram em Luanda os irmãos Osmance (Óscar, Mário e César) vindos de Portugal. A música entraria numa outra fase. Os autores iriam compor não de uma forma espontânea, mas antecipadamente refletida.

²⁰⁹Jacques A. dos Santos informa que as cantoras Helena Portugal e Gertrudes Craveiro também se apresentaram como vocalistas nas apresentações feitas, geralmente, na Liga Nacional Angolana (SANTOS, *op. cit.*, p. 217).

mundo”, “Oxalá”, “Adeus de despedida” “Arrependimento”, “Adeus” e “Kangrima”. Foram compostas, ainda, as canções “Paulistanos de cá e de lá”, de 1937, “Este mundo anda empenhado” e “Caminhos de Abrolhos”, ambas de 1939²¹⁰. Nos anos 1940, Liceu inicia uma nova fase em sua carreira. Na declaração que destacamos abaixo, ele nos fala de um novo projeto, envolvendo a recuperação de temas tradicionais angolanos e o papel da canção no trabalho de conscientização acerca do colonialismo em Angola:

[...] bom, aqui o problema é que nós não podemos entrar, nesta fase, em músicas assim abertas, como nós fazíamos no tempo do ‘Grupo dos Sambas’, com mensagens em português. Temos que aproveitar as nossas músicas. A nossa música tradicional. Temos que aproveitar os nossos motivos culturais e, portanto vamos passar à nossa música tradicional. Fomos pegar no conteúdo, que era vazio, não queria dizer absolutamente nada, problemas locais de caráter social, político-social não sei o quê, e fomos injetar mensagens para acordar a malta e entender que é a hora de começarmos a pensar. E então peguei nas letras, transformei-as e nas músicas, que eram retalhos, fiz umas rapsódias e saímos à rua²¹¹.

Embora influenciado pela música que se ouvia na época, com grande incidência para a música popular brasileira, a fala de Liceu Vieira Dias demonstra o interesse do compositor na utilização e valorização de temas tradicionais de Angola²¹². Todos os anos de pesquisa desenvolvidos em grupos anteriores influenciaram na formação de seu novo conjunto: o “N’gola Ritmos”. Liceu Vieira Dias explica que o grupo foi fundado no final dos anos 1940²¹³ na casa de Manuel dos Passos, no momento em que um grupo de jovens, dentre eles, Liceu, Domingos Van-Dúnem, Francisco Machado e Nino Mário Araújo (Nino Ndongo) se encontravam nas tardes de sábado e domingo para tocar e cantar²¹⁴. Na citação abaixo, Liceu Vieira Dias nos dá detalhes sobre a criação do grupo:

²¹⁰SILVA, *op.cit.*, p. 37. Infelizmente, não tivemos acesso a essas canções.

²¹¹Liceu Vieira Dias citado por SILVA, *op.cit.* p. 39.

²¹²FORTUNATO, Jomo. “A modernidade estética da música angolana”. In: **Jornal de Angola**, 16 de Novembro, 2009. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em: 14/07/12.

²¹³Encontramos algumas discordâncias no que se refere à data de fundação do “N’gola Ritmos”. De acordo com as fontes consultadas (entrevistas e periódicos) as datas variam e informam o final dos anos 1940 e/ou início da década de 1950. Todavia, tomaremos como referência a data de 1947, informada pelo fundador do grupo, Liceu Vieira Dias, em entrevistas concedidas.

²¹⁴Esta foi a primeira formação do grupo. Poucos anos depois, em 1951, Euclides Fontes Pereira (Fontinhas) se integra ao conjunto. Podemos dizer que o período áureo do “N’gola Ritmos” vai de 1950 a 1959, fase anterior à onda de prisões de dois de seus mais importantes integrantes: Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim. Os primeiros ensaios do grupo ocorreram na Liga Africana. Amadeu Amorim em entrevista para o documentário “**O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos**”, 2009.

O N'gola Ritmos foi criado exatamente porque havia a necessidade de se continuar a fazer um trabalho de divulgação da nossa música [...], buscando recuperar temas folclóricos e temas populares que estavam se perdendo [...] Então cantamos umas coisas originais e nos juntamos e o N'gola Ritmos fez sua aparição em público com canções que eram do repertório popular²¹⁵.

Os integrantes do “N'gola Ritmos” podem ser considerados pioneiros da modernidade estética da música angolana, no sentido das propostas inovadoras e de estilização do cancionário popular²¹⁶. Jomo Fortunato²¹⁷ esclarece que embora o repertório do conjunto sinalize o ambiente citadino, como em “*Kungueno*” e “*Colonial*”, depoimentos de Amadeu Amorim, Nino Ndongo e José Maria, esclarecem que as canções eram provenientes do campo: "Presenteávamos o espaço urbano com canções estilizadas provenientes do campo".

Os músicos do grupo inserem novos acordes e a viola baixo (de seis cordas), o tambor e a *dikanza* conduzem a marcação rítmica, intervindo, em contraponto, a voz. Como já informamos, este é o chamado canto responsorial, forma de cantar característica de vários povos da África. O “puxador”, cantador ou mestre é designado como o responsável pelo canto inicial e o coro pode ser acompanhado por instrumentos musicais. A canção “*Birin Birin*”, interpretada pelo grupo, é um típico exemplo desse modo de cantar²¹⁸. Abaixo, transcrevemos a letra da canção, composta em quimbundu:

Wé lé lé lé lé lé lé
Kisangela ngwetwé ni mazundwé
Wé lé lé lé lé lé lé
Kisangela ngwetwé ni mazundwé.

Oso ua dimuka
Kudya ngo wé lumoxi
Oso ua dimuka
Kudya ngo wé lumoxi.
Birin Birin
Ngongo yamyé
Birin Birin
Ngongo yamyé

²¹⁵Entrevista de Liceu Vieira Dias para documentário **O ritmo do “N'gola Ritmos”**, 1978.

²¹⁶FORTUNATO, Jomo. “A modernidade estética da música angolana”. In: **Jornal de Angola**, 16 de Novembro, 2009. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em: 14/07/12.

²¹⁷*Idem.*

²¹⁸No link que destacamos abaixo é possível assistirmos a uma apresentação de Liceu Vieira Dias, interpretando “*Birin Birin*”: <https://www.youtube.com/watch?v=8BpXihHzZgI#t=29>. A canção foi gravada por Ruy Mingas, sobrinho de Liceu, no CD “Memórias” (já mencionado) e por Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu, no álbum “As vozes de um canto”. Maianga: produções culturais. Angola/Brasil, 2004.

Wa tambula a wanga
Wibula ze
Birin Birin
*Ngongo yamyé*²¹⁹.

Liceu Vieira Dias definiu as linhas estéticas do grupo, introduzindo melodia, letra e adaptando o violão ao ritmo angolano, ao incorporar a famosa “batida descompassada” que o caracteriza²²⁰. Sobre isto, Ruy Mingas, músico, compositor e sobrinho de Liceu Vieira Dias, recorda:

De fato, nós tínhamos ritmos muito bonitos [...] mas que jamais naquela época tinham sido trabalhados com instrumentos que não eram nossos. Não foi o africano ou o negro de Angola que criou a guitarra (ou a dita viola como nós dizemos). Esses são instrumentos trazidos pelos europeus, mas para tocar fado pelos estilos característicos portugueses e, portanto, o mérito do Liceu Vieira Dias foi, precisamente, agarrar esses instrumentos, aprender a tocar esses instrumentos e, a partir daí começar a pensar como introduzi-los nos estilos rítmicos angolanos²²¹.

Nesta fase, multiplicam-se os temas recolhidos da tradição popular, como a canção “*Henda Ya Xala*”, uma das primeiras canções interpretadas pelo grupo:

Ue-le-le-le
Henda ya-xala!

Henda i-xala
Filo paié
Filo manhé
Ue-le-le-le
Zé Kumbela!

²¹⁹Letra disponível no CD **Memórias**, de Ruy Mingas. O jornalista angolano e autor da obra “O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana”, José Weza, nos apresenta a tradução de alguns versos da canção: “não queremos convivência com sapos” (segundo o autor, a palavra “sapos” faz uma referência aos colonialistas) e “não se esqueça de que o esperto só almoça, mas não janta” (alusão a um dito popular angolano). Cf. WEZA, José. **O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana**. SOPOL SA. Luanda, 2007, p.51. Identificamos, também, esta mesma canção com o título “*M’biri M’biri*”, no caso, gravada pelo músico angolano Waldemar Bastos, em 2010. Waldemar Bastos. **Classics of my soul**. Real World Records, 2010.

²²⁰O processo de transposição, para as guitarras, da *massemba* e dos ritmos da *kazukuta*, uma espécie de *massemba* em compassos mais acelerados, deu origem à “batida descompassada” de Liceu Vieira Dias. O *semba* veio a ser absorvido por importantes guitarristas de gerações posteriores como José Keno, dos “Jovens do Prenda”, Duia, do conjunto “Os Gingas”, Marito Arcaño, dos “Kiezos”, Botto Trindade, dos “Bongos”, Manuel Marinheiro do “África Ritmos”, Mingo, dos “Jovens do Prenda” e Ângelo Manuel Quental do agrupamento “Águias Reais”. FORTUNATO, Jomo. “A modernidade estética da música angolana”. In: **Jornal de Angola**, 16 de novembro de 2009, s/p. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em: 14/07/12.

²²¹Entrevista de Ruy Mingas para o documentário “**O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos**”, 2009.

Xoke xoke
*Kalu-uaia xoké*²²².

A forma de cantar do grupo é inspirada na tradição popular, sobretudo, nas *bessanganas*, lamentações fúnebres cantadas por mulheres. A canção “*Mon’ami*” (“Filho Meu”) é um exemplo deste estilo. A canção, interpretada por Lourdes Van-Dúnem, relata o sofrimento de uma mãe que chora a morte do filho:

Talenu ngó!
O Kituxi ki ngabange?
Talunu ngó!
Maka mami ma jingongo!
Ngexile Kyá
ni an’ami Kiyadi
Nzambi K’andalê
Ngaxala ni umoxi
Ngibanga kyebyê?!
Ngaxala ngoê
ni umoxi.

Ngibanga kyebi?
O kituxi Ki ngabangyê?!
Mona wambote wajimbirila
Ngidila ngoê!
Ngibanza ngoê!
*Ay, mon’ami*²²³!

Como argumenta Fortunato²²⁴, os preceitos da sociedade colonial reservavam às mulheres uma mobilidade artística limitada e um papel social circunscrito a regras

²²²Saudade que fica: “Ue-le-le-le /Saudade que fica!/Saudades que fica/Quando morre o pai ou a mãe/ Ue-le-le-le/Coitado do Zé Kumbela!/Abana, abana//Ue-le-le-le”. Tradução disponível no documentário “**O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos**”, 2009.

²²³“*Mon’ami*”. Intérprete: N’gola Ritmos In: **N’gola Ritmos**. Vol. 2. Luanda – Lisboa: Alvorada, s/d. Lado A, faixa 1. Filho Meu: “Vejam só!/O meu problema, a minha desgraça/Vejam só/Tinha já dois filhos/Deus quis que eu ficasse só com um/Faço como?/Fiquei só com um filho/ Só choro! Só penso! Ai, filho meu!”. Em seu artigo “Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente”, Jomo Fortunato informa que “*Mon’ami*”, é uma canção inspirada numa melodia brasileira, onde a cantora lamenta a morte de um de seus três filhos. FORTUNATO, Jomo. “Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente”. In: **Jornal de Angola**, 8 de Novembro, 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/lourdes_van-dunem_diva_do_canto_dolente. Acesso em: 12/01/14. Em entrevista a Rosalina Mateta, Amadeu Amorim explica que a canção era uma “chamada de atenção aos jovens angolanos negros para que não saíssem de casa à noite”. MATETA, Rosalina. “Nacionalistas falam do papel do conjunto ‘N’gola Ritmos’”. In: **Jornal de Angola**, 11 de Novembro, 2010, s/p. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/politica/nacionalistas_falam_do_papel_do_conjunto_ngola_ritmos. Acesso em 15/05/14.

²²⁴FORTUNATO, Jomo. “Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente”. In: **Jornal de Angola**, 8 de Novembro, 2010, s/p. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/lourdes_van-dunem_diva_do_canto_dolente. Acesso em 12/01/14.

comportamentais muito rígidas e olhava-se com desconfiança as cantoras que se apresentavam em espetáculos e casas de show. Neste contexto, destacamos a trajetória da cantora Maria de Lourdes Pereira dos Santos Van-Dúnem, mais conhecida como Lourdes Van-Dúnem. A artista nasceu no bairro dos Coqueiros, em Luanda, no dia 29 de Abril de 1935. Foi com a composição e gravação do tema “*Mon’ami*” que ela começou a ser reconhecida pelo grande público. Sua primeira aparição com o “N’gola Ritmos” foi em 1950 durante um programa de variedades organizado pelo Grupo Experimental de Teatro, o GEXTO²²⁵.

Em 1957, Lourdes Van-Dúnem integrou e fundou o “Trio Feminino”, formado por Belita Palma (tambores), Conceição Legot (guitarra) e Lourdes Van-Dúnem (*dikanza*). Desta fase, destacamos as canções “A máscara da face” e “*Diá Ngo*”²²⁶, do Trio Feminino. Em 1957 a cantora fez alguns trabalhos como locutora de rádio, apresentando os programas “*Kapapumuka*” e “*Kussunguila*”, na então Emissora Oficial de Angola. Abaixo, vemos Lourdes Van-Dúnem, interpretando “*Mon’Ami*” em um programa da TV portuguesa, durante os anos 1960²²⁷.



Imagem disponível em: <http://jusiilove.com/category/angola/>. Acesso em: 12/01/14.

²²⁵O grupo teatral surgiu na década de 1950. Segundo um de seus fundadores, a criação do grupo esteve relacionada com a intenção de “conservar o patrimônio cultural de Angola”. No documentário que tivemos acesso à entrevista, não aparece o nome do entrevistado, todavia, acreditamos ser Gabriel Leitão, um dos fundadores do GEXTO. Entrevista concedida para o documentário “*O ritmo do N’gola Ritmos*”, 1978.

²²⁶Em 1973, a cantora gravou, com os músicos do grupo “Jovens do Prenda”, a canção “*Ngongo ua Biluka*” (“O mundo está louco”). FORTUNATO, Jomo. “Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente”. In: **Jornal de Angola**, 8 de Novembro, 2010, s/p. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/lourdes_van-dunem_diva_do_canto_dolente, s/p. Acesso em: 12/01/14.

²²⁷Neste link é possível visualizarmos Lourdes Van-Dúnem, interpretando “*Mon’Ami*” durante a apresentação do grupo na RTP (Rádio e Televisão de Portugal), em 1964: <https://www.youtube.com/watch?v=5TCM-31nBO8>.

Ao assistirmos o vídeo de apresentação de Lourdes Van Dúnem com o “N’gola Ritmos” nos palcos da TV portuguesa alguns detalhes nos chamaram a atenção, principalmente, àqueles relacionados à indumentária da cantora e dos músicos. Por um lado, não podemos negligenciar o fato de que a moda possui a capacidade de revelar posturas políticas e afirmar a individualidade. Além disso, ela nos fornece elementos significativos para a análise do comportamento de determinados grupos e indivíduos²²⁸. Entendemos que este dado é bastante relevante tendo em vista que, como já mencionamos neste capítulo, o grupo “N’gola Ritmos” sempre buscou valorizar a cultura tradicional de Angola, recuperando e priorizando em seu repertório temas de origem popular e utilizando instrumentos típicos do país durante suas performances. Por outro lado, a apresentação de Lourdes (e demais integrantes do conjunto), em Portugal, ocorreu num momento onde o lusotropicalismo ganhava força na metrópole. Discutiremos esta questão mais detalhadamente no próximo capítulo da tese ao abordarmos a última fase do grupo, durante os anos 1960²²⁹, contudo, de imediato, não podemos deixar de comentar que havia, por parte do governo português, uma tentativa de tornar “exótica” a apresentação do grupo. Apelar para o “tradicional” e pitoresco era, certamente, um meio de angariar a aceitação diante do público português e confirmar a ideia de respeito às características e as culturas locais.

Outra voz feminina que se destacou no “N’gola Ritmos” foi a de Belita Palma, nome artístico de Isabel Salomé Benedito de Palma Teixeira. Filha de Domingos Benedito Palma - músico ligado a uma banda filarmônica - e de Rosa da Silva Guimarães Palma, Belita nasceu em 15 de Outubro de 1932, em Luanda. A cantora frequentou, de forma intensa, as tertúlias organizadas no bairro da “Viúva Leal”, na casa de sua avó materna, onde se reuniam, nas tardes de sábado, Liceu Vieira Dias, Nino Ndonge e Gabriel Leitão. No final da década de 1960, a cantora ingressou na carreira solo. Nesta fase, acompanhada pelo conjunto “Os Kiezos” gravou dois singles, onde constam os temas “Kangrima”, “Astronauta”, “Sá da Bandeira” e “Apollo 11” - as três últimas, composições de autoria da sua irmã, Rosita Palma. Belita Palma, aliás, se revelou, fundamentalmente, uma intérprete das canções de sua irmã, Rosita. No período logo após a independência incluiu em seu repertório os temas “Caminho

²²⁸CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: SENAC, 2006.

²²⁹Tema discutido no terceiro capítulo da tese, item 3.3.3.

do Mato” (poema de Agostinho Neto, musicado por Tonito), “04 de fevereiro” (Rosita Palma) e “11 de novembro” (Rosita Palma)²³⁰.

No tocante à questão rítmica do “N’gola Ritmos” é fundamental frisar, como já destacamos anteriormente, a presença da *dikanza*, um instrumento típico de Angola. Grande parte do repertório do “N’gola Ritmos” inclui a utilização do instrumento, sobretudo, sob a performance de Fontinhas, nome artístico de Euclides Fontes Pereira. Fontinhas nasceu em Luanda, no dia dois de novembro de 1925 e cresceu numa família de músicos e artistas. Seu pai, José de Fontes Pereira²³¹, também conhecido como “Abel Mwené ó Dikota” foi tocador de concertina e fundador do “Elite União Clube”, um grupo de *massemba* da primeira metade do século XX. A irmã de Fontinhas, “Mamã Lala”, foi a primeira rainha de Carnaval do grupo “Cidrália”; seus tios por parte de pai, Luís de Fontes Pereira e António de Fontes Pereira compuseram várias canções e entre elas “*Ó massangu ngi madiami*” e “*Diá Ngó*”. Outra figura muito importante a lembrar é a de seu irmão, José Oliveira de Fontes Pereira, também chamado de “Malé Malamba”. Ele foi compositor, bailarino, coreógrafo e o fundador da primeira escola de *semba* em Angola, no final dos anos 1950. José de Oliveira Fontes Pereira, assim como seu irmão, Fontinhas, era uma grande defensor do uso da *dikanza*. A defesa se dava, inclusive, pelo uso do termo *dikanza* e não, reco-reco. Segundo José de Oliveira Fontes Pereira, “reco-reco é uma onomatopeia que associa o som da *dikanza*, quando friccionada pelo ‘*kixikilu*’, vara rítmica de fricção. O termo correto é *dikanza*”²³². É dele, também, a seguinte definição:

A *dikanza* é um instrumento de acompanhamento que se junta, de forma rítmica e harmônica, com a concertina, a viola e o batoque. [...] existe um modelo construtivo, assente em dezoito passos, para se obter uma perfeita *dikanza*. Um processo que vai desde o corte do bordão, no tamanho desejado, para se obter a altura, passando pela marcação para determinar as divisões das ranhuras que constituirão o setor rítmico, até ao polimento²³³.

²³⁰ FORTUNATO, Jomo. “A solenidade da voz e a poética do canto”. In: **Jornal de Angola**, 11 de Janeiro de 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/a_solenidade_da_voz_e_a_poetica_do_canto. Acesso em: 15/07/2012 e WEZA, *op.cit.*, p. 81-82.

²³¹ José de Fontes Pereira também foi um importante jornalista do século XIX, bastante citado nos trabalhos de Jill Dias e Andrea Marzano. Apesar de ter o mesmo nome do pai de Fontinhas não encontramos nenhum indício que dissesse respeito ao parentesco entre ambos.

²³² José de Oliveira Fontes Pereira citado por FORTUNATO, Jomo. “Homem de cultura e fundador da escola de *semba*”. In: **Jornal Cultura**, 30 de junho de 2014. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/homem_de_cultura_e_fundador_da_escola_de_semba. Acesso em: 05/03/15.

²³³ *Idem*.

Fontinhas foi o principal tocador de *dikanza* do grupo “N’gola Ritmos” e, assim como o irmão, fabricava o instrumento. Nas fotos que demonstramos abaixo, podemos observar, da esquerda para a direita, Fontinhas com sua *dikanza* e, ao lado, seu irmão, José de Oliveira Fontes Pereira.



Fontinhas com sua *dikanza*²³⁴.



José Oliveira de Fontes Pereira, irmão de Fontinhas²³⁵

Podemos afirmar que “*Nzaji*” (raio em quimbundu) é o tema onde Fontinhas exerce, inquestionavelmente, a sua habilidade de tocador de *dikanza* e de compositor. A composição foi reelaborada por Fontinhas, segundo informações recolhidas de seu pai, grande conhecedor de contos de Luanda dos anos 1920. Segundo Mário Rui Silva²³⁶, a canção conta a história de um sapo, um lagarto e um raio. O lagarto era músico e o sapo, seu patrão. O sapo recebia gratificações pelas performances do lagarto, mas nunca chegava a partilhar nada com este. A situação repetiu-se, amiúde, até que um dia o lagarto se deu conta da traição do seu patrão e

²³⁴Infelizmente, não conseguimos maiores informações acerca da data, local e autoria da fotografia. Imagem disponível em **Cultura**: jornal angolano de Artes e Letras, Número 34, Ano II, julho de 2013, p. 16

²³⁵Fotografia de Paulino Damião, s/d. Imagem disponível em:

<http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/male-malamba-1939-2014-a-arte-na-alma-e-na-dikanza>. Acesso em 05/03/15.

²³⁶SILVA, Mário Rui, citado por SANTOS, Analtino. “Fontinhas: Nzaji resplandecente nos céus”. **Jornal Cultura**. 8 a 21 de julho de 2013, número 34, ano 2, p. 16.

decidiu tomar as “rédeas” da sua carreira. Novamente, o canto responsorial é uma característica marcante na interpretação da canção:

*Nzaji, nzaji, nzaji,
Salambinga
Nzaji ngamutulula mwenyê
Salambinga
Nzaji, kya kina k'anyok'ê
Salambinga
Oh! Oh! Oh! Salambinga*

*Ngenyami ya kuzuata
n'ya kudifuta
Oh mwanya ki utwa
jindolo jingivula
ngibbanga kyebê
ngi mukua ngongo
Mukuxixima kwami ngô
Wa wê mangolê
Nzaji, nzaji, nzaji,
Salambinga²³⁷.*

Outra composição emblemática do “N’gola Ritmos”, recuperada da tradição popular, e na qual aparece o talento de Fontinhas, é “*Muxima*”. A palavra “*muxima*”, em quimbundu, significa “coração”. A composição nos fala do pedido de alguém que, sendo acusado de feitiçaria, pede que o levem ao santuário da “*Muxima*” para provar que é inocente. Mais uma vez, observamos a presença do canto responsorial. A letra é a seguinte:

*Muxima wo wo
Muxima wo wo Muxima*

*Eye wangamba wanga wami
Kangi beke bwa Santana.
Eye wangamba wanga wami
Kangi beke bwa Santana.*

*Kwata odilaji Mujibé
Laji ni laji kasokawa.
Kwata odilaji Mujibé
Lagi ni lagi kazókawa.*

*Muxima wo wo
Muxima wo wo Muxima²³⁸.*

²³⁷“N’zaji”. Intérprete: N’gola Ritmos. No link: <http://www.youtube.com/watch?v=FV1rtd7Ue3M> é possível assistirmos ao vídeo de Fontinhas, interpretando “N’zaji” na TV portuguesa durante os anos 1960. Infelizmente, não tivemos acesso à tradução da letra da canção.

Amadeu Amorim, ex-integrante do conjunto, explica que a canção “*Muxima*” chegou à cidade de Léopoldville nos programas de rádio do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e por isso passou a ser muito associada ao nacionalismo angolano, ganhando uma repercussão até mesmo internacional.

Aqui é preciso abrir um parêntese para informar o leitor acerca das transformações políticas ocorridas em Angola no final dos anos 1950, quando começam a surgir novas organizações clandestinas, mas com um alcance territorial muito maior, assim como uma participação de militantes numa escala até então desconhecida. Esse seria o caso do MPLA.

Marcelo Bittencourt²³⁹ explica que o MPLA é o resultado da agitação anticolonial iniciada no final dos anos 1940, mas, que se prolongou por toda a década de 1950²⁴⁰. Segundo o estudioso, sua formação decorre de duas correntes nacionalistas constituídas pelos que estavam na colônia, conhecidos como “os do interior”, e pelos que se encontravam na metrópole, em demais países europeus e, mais raramente, em países africanos. Todos esses ficariam conhecidos como “os do exterior”. Norrie Macqueen²⁴¹ esclarece que o movimento - dirigido, inicialmente, por Viriato da Cruz e Mário de Andrade – recebeu, desde a sua fundação, o apoio de africanos urbanizados e de mestiços que estavam concentrados, sobretudo, na região de Luanda. Nas palavras de Macqueen, “o MPLA simbolizou uma aliança entre a intelectualidade e o proletariado, categorias sociais mais habitualmente associadas com a Europa do que com a África subsaariana de meados dos anos 1950”²⁴².

Em Angola, se destacaram outros grupos no movimento anticolonial. No norte da colônia, os bakongos tornaram-se um dos elementos étnicos mais importantes na questão

²³⁸A canção foi gravada pelas cantoras brasileiras Mart'nália (Álbum: “Mart'nália em África ao vivo”. Biscoito Fino (shows). Brasil, 2010 e Joana (Álbum: “Joana em oração”. *Sony Music Entertainment*. Brasil, 2002). Os músicos angolanos do “Duo Ouro Negro” e Waldemar Bastos também gravaram “*Muxima*”. A única tradução de “*Muxima*” que tivemos acesso foi apresentada por Jorge António no documentário “O lendário Tio Liceu e os ‘N’gola Ritmos”, de 2009: “Ó rival, feriste-me o coração/Deixa-me mãe, estou a definhar./Se eu morrer, lembrem-se bem/Por causa dos ciúmes apertaram-me o pescoço./o meu sofrimento é demasiado. /Vai então com o homem que escolheste”.

²³⁹BITTENCOURT, *op.cit.*, 2002, p. 51.

²⁴⁰Como atesta Bittencourt, a versão oficial que os líderes do MPLA divulgaram estabelece que o movimento teria sido criado no dia dez de dezembro de 1956, em Luanda, após a unificação do Partido da Luta Unida dos Africanos de Angola (PLUAA) com demais grupos nacionalistas. Contudo, a data de fundação do MPLA sempre gerou dúvidas e questionamentos, que perduraram por toda a década de 1990. Enquanto a versão oficial, defendida por seus líderes, sustenta o ano de 1956, outros trabalhos contestam tal data e insistem que o nome MPLA só teria surgido em 1959. Entretanto, na opinião de Marcelo Bittencourt, o mais relevante em toda essa discussão “[...] não seria, propriamente, o ano exato em que se cria a sigla MPLA, mas, sim, o que a antecipação dessa data para 1956, esconde. Essa correção proporciona a percepção de divergências de estratégias existentes nesse terreno anticolonial”. BITTENCOURT, *op.cit.*, 2002, p. 51 e BITTENCOURT, Marcelo. “A criação do MPLA”. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, volume 32, Rio de Janeiro (CEAA/UCAM), dezembro de 1997, p. 185.

²⁴¹MACQUEEN, Norrie. **A descolonização da África Portuguesa: a Revolução Metropolitana e a Dissolução do Império**. Editorial Inquérito, 1998, p. 39.

²⁴²*Idem*, p. 39.

anticolonial. Desde o momento em que os portugueses começaram a avançar para o interior haviam sido estabelecidas relações com a monarquia tradicional do Congo que, inclusive, chegou a ocupar uma posição de relevo no regime colonial. Com a morte do rei bakongo, D. Pedro VII, em 1955, teve início uma luta pela sucessão de seu cargo, resultando na formação da União das Populações do Norte de Angola (UNPA), sendo Holden Roberto, a figura principal desse movimento. Em 1958, caía o “N” da UPNA, que passou a se chamar União das Populações de Angola (UPA). Tal mudança de nome, estratégica, objetivava alcançar uma identidade nacional multiétnica que, na verdade, o movimento jamais atingiu. Em 1962, a UPA modifica, novamente, seu nome, passando a chamar-se Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA)²⁴³.

Com relação à composição social da FNLA podemos afirmar que seus fundadores eram, majoritariamente, camponeses e protestantes, membros de famílias tradicionais da região norte de Angola. A liderança de Holden Roberto, baseada em questões étnicas e familiares, acabou por gerar críticas de vários membros pertencentes às outras etnias da FNLA. Contrariando tal posicionamento, um pequeno grupo de militantes rompeu com a FNLA e criou um novo movimento de libertação em Angola. Tratava-se da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), criada em 1966 e liderada por Jonas Savimbi que, ao se referir à falta de definição política e ideológica da UPA/FNLA atestava: “[...] a UPA não tinha uma filosofia política. Limitávamo-nos a fazer uma gestão do dia-a-dia. Arranjávamos logística, organizávamos os soldados, criamos uma base militar. Mas, do ponto de vista da discussão filosófica e política global, não havia nada”²⁴⁴.

No que diz respeito à política externa estabelecida pelos referidos movimentos de libertação, vale ressaltar, num primeiro momento²⁴⁵, que, inicialmente, a UNITA se aproxima da China, se definindo, ideologicamente, enquanto um movimento maoísta, de bases revolucionárias e camponesas. Posteriormente, o movimento se alia à África do Sul e aos EUA. Na busca por apoio, a FNLA acaba por se aproximar dos estadunidenses, atitude esta, inclusive, bastante questionada pelo MPLA que entendia que o movimento pretendia uma saída neocolonialista para Angola, logo após a independência. De forma gradativa, o MPLA foi se aproximando de Cuba e da então URSS.

Em conformidade com o que destacamos acima, o MPLA possuía um programa de rádio em Brazzaville, o “Voz da Angola Combatente”. Bittencourt esclarece que Brazzaville,

²⁴³ *Idem*, p. 39-40.

²⁴⁴ Jonas Savimbi citado por ANTUNES, José Freire. **A guerra em África (1961-1974)**. Lisboa: círculo de leitores, 1995, p. 93.

²⁴⁵ Voltaremos a esta discussão no quarto capítulo da tese, em especial, no item 4.1.

em especial, significaria um passo importante para o MPLA que já havia feito uma tentativa de estabelecer programas de rádio em Léopoldville, mas, sem sucesso. Tal situação se inverteria em Brazzaville:

Inaugurada em dezembro de 1940, durante a segunda guerra, a Rádio Brazzaville passaria em junho de 1943 a contar com novos emissores, muito mais potentes que os anteriores. A Rádio Brazzaville trouxe uma dinâmica e uma presença até então inexistentes. Antes da rádio, as ações da guerrilha eram conhecidas através de boatos que, num clima de repressão, nem sempre alcançavam segmentos mais vastos. A falta de informação sobre as ideias e a trajetória do MPLA era outro ponto a ser revertido²⁴⁶.

“Angola Combatente” era transmitido as quartas e domingos, sempre às 19h²⁴⁷. Seguramente, o programa foi um dos instrumentos mais importantes de divulgação das propostas do MPLA. Amadeu Amorim²⁴⁸ relembra que “abriam” o programa com o repertório do grupo “N’gola Ritmos”, em especial, com a canção “*Muxima*”, que citamos anteriormente. Entendemos que a escolha dessa música pelos responsáveis da rádio e do programa “Angola Combatente” não foi aleatória. Naquela época, “*Muxima*” era a canção mais conhecida do “N’gola Ritmos” e, como sabemos, o grupo foi pioneiro na interpretação (e composição) de canções em quimbundu²⁴⁹.

Sobre esse tema, não podemos nos esquecer que em meados dos anos 1940 e 1950, as canções tradicionais africanas eram rejeitadas pelo sistema colonial. Conforme recorda Conceição Neto, durante o século XX, o português se expandiu, naturalmente, acompanhando a imigração europeia, mas, contrariamente àquilo que por vezes se afirma, jamais houve uma lei que proibisse falar as línguas bantu. De todo modo, ao proibirem sua utilização nas escolas e sendo o abandono da sua prática uma das condições prévias para se obter o estatuto de

²⁴⁶BITTENCOURT, *op.cit.*, 2002, p. 309. O autor lembra que a FNLA também tinha um programa de rádio em Léopoldville. O programa se chamava “A Voz de Angola Livre” e aconteceria as terças e sextas feiras, das 20:30 às 21:00h. Todavia, o programa não teve um bom alcance no território angolano, sobretudo, por conta das limitações técnicas. *Idem*, p.309.

²⁴⁷*Idem*, p. 309.

²⁴⁸Entrevista de Amadeu Amorim para o documentário “**O lendário Tio Liceu e os N’gola Ritmos**”, 2009.

²⁴⁹Em 1950, por exemplo, 96% dos habitantes dos musseques de Luanda falavam quimbundu (MOURÃO, *op.cit.*, p. 230). Naquele período, canções foram interpretadas em quase todas as línguas locais angolanas, mas o quimbundu foi predominante. Outros temas interpretados em quimbundu pelo grupo são: “*Madya Kandimba*” (popular), “*Mana Fatita*” (popular), “*Xinguilamento*” (Liceu Vieira Dias) “*Ngakwambele kyá*” (popular), “*Phalami*” (popular), “*Tchon Bom*” (Liceu Vieira Dias), “*Enu mu ilumba*” (popular), “*Mbiri-mbiri*” (popular), “*Totoritwe*” (popular), “*Dya ngo wé*” (popular), “*Kunguenu*” (popular), “*Kuaba kuai kalumaba*” (popular) e “*Kopé*” (popular). FORTUNATO, Jomo. “A modernidade estética da música angolana”. In: **Jornal de Angola**, 16 de Novembro, 2009. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana, s/p. Acesso em: 14/07/12.

“cidadão civilizado”, aquelas línguas foram sendo cada vez mais marginalizadas²⁵⁰. Os músicos desta fase, sobretudo os integrantes do “N’gola Ritmos”, souberam estabelecer um elo entre o campo e a cidade, compondo e interpretando canções de origem popular. Joaquim Pinto de Andrade em artigo para a revista “África Hoje” relata que no contexto colonial das décadas de 1940 e 1950, o surgimento do “N’gola Ritmos” significou “uma verdadeira subversão cultural dos valores linguísticos e dos padrões artísticos e estéticos considerados como os únicos válidos pela classe dominadora”²⁵¹, reivindicando uma identidade cultural e o direito à diferença, como complementa Ruy Mingas:

Esta iniciativa do “Ngola Ritmos” em cantar em quimbundu representava já a busca ou o oferecer à sociedade uma mensagem musical com alguma identidade que era cantar no nosso quimbundu²⁵².

Em entrevista à jornalista Sílvia Milonga, Amadeu Amorim enfatizou o papel desempenhado pelo grupo e a reação das pessoas quando ouviam os intérpretes cantando em língua nacional: “quando cantávamos em quimbundu, as pessoas viravam a cara meio envergonhadas, chamavam-nos os ‘mussequeiros’²⁵³ [...]; quem o falasse era considerado atrasado, gentio”²⁵⁴. Ora, de acordo com nossas evidências, o “N’gola Ritmos” era formado, predominantemente, por assimilados²⁵⁵, conforme a classificação social angolana daquele

²⁵⁰NETO, *op.cit.*, 1997, p. 338.

²⁵¹ANDRADE, Joaquim Pinto de. “Liceu Vieira Dias: viola como arma”. *África Hoje*, n.32, set. de 1989, p. 34.

²⁵²Entrevista de Ruy Mingas para o documentário “O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos”, 2009.

²⁵³Com o tempo, a expressão musseque ganhou sentido pejorativo, ao qualificar os moradores daquele local.

²⁵⁴MILONGA, Sílvia. Entrevista - Amadeu Amorim: a herança do N’gola Ritmos deve ser preservada. In: **Casa de Angola**, s/d. Disponível em:

<http://www.casadeangola.org/arquivo/Cronicas/NGOLARITMOS/ngola.html>. Acesso em: 10/01/2014. O compositor e intérprete Elias Dya Kimuezo também nos relatou que sofreu preconceito ao optar por compor e interpretar somente em língua nacional: “Chamavam-me de analfabeto e gentio”. Entrevista concedida a autora no dia 30 de outubro de 2013, na União dos Escritores Angolanos, em Luanda. O uso do quimbundu em suas canções lhe custou vários problemas com as autoridades coloniais. Em 1968, o músico recebeu uma notificação da PIDE, onde o interrogaram sobre o porquê de cantar em quimbundu e não em português: “[...] isso trouxe-me dissabores com as autoridades portuguesas que passaram a controlar-me, através de uma vigilância permanente. [...] Os portugueses começaram a ficar preocupados. Então, um belo dia estava eu no Bar Flor da Brigada, chega a polícia política portuguesa, a dita PIDE, e entrega-me uma notificação. O motivo? Queriam saber o que me levava a cantar em quimbundu e não em português”. SANTOS, Marta. **Elias Dya Kimuezo**: a voz e o percurso de um povo. Braga: O cão que lê, 2012, p. 18-19.

²⁵⁵Não encontramos praticamente nenhuma informação objetiva a este respeito, salvo o artigo já mencionado do jornalista Analtino Santos, que afirma que Fontinhas pertencia a uma família de assimilados (Cf. SANTOS, *op.cit.*, p. 16). Entretanto, ao percorrermos a trajetória de alguns dos integrantes do grupo, nossa hipótese se fortalece. Liceu Vieira Dias pertencia a uma família tradicional de Luanda. Seu pai era funcionário público e até ser preso pela PIDE, em 1959, Liceu trabalhava como bancário; Amadeu Amorim era eletricitista contratado pela Câmara Municipal de Luanda; Fontinhas, conforme A. Santos, vinha de uma família de assimilados e trabalhava como meteorologista; a cantora Lourdes Van-Dúnem pertencia a uma família tradicional de Angola. Esses dados, mesmo que incompletos e insuficientes, são indícios importantes que reforçam nossa suposição de que os integrantes do “N’gola Ritmos” (ou grande parte deles) pertenciam à categoria mencionada.

período. Como discorremos no capítulo primeiro, no final dos anos 1920 a legislação colonial tentou, pela primeira vez, de uma forma explícita, definir e separar a elite crioula da colônia, incluindo a maioria dos mestiços e dos negros com instrução, que passaram a se chamar, oficialmente, “assimilados”²⁵⁶.

Em 1954 foi publicado o “Estatuto dos Indígenas Portugueses da Guiné, Angola e Moçambique”, uniformizando a regulamentação do “alvará de assimilação”. José de Oliveira Cabaço²⁵⁷ destaca que o Decreto-Lei nº 39.666, que publica o Estatuto, é um documento importante a mencionar, pois já busca contemplar “situações especiais” para os nativos que estivessem “no caminho da civilização”. Como destaca Cabaço, o Estatuto unifica os critérios de “assimilação”, definindo os quesitos que, “cumulativamente”, o candidato deveria conter como, por exemplo, falar corretamente a língua portuguesa. Porém, se, por um lado, a assimilação daria ao indivíduo o estatuto jurídico de “cidadão”, “[...] no plano social, ele permaneceria sempre como um membro subalternizado, jamais visto pelos colonos como ‘um de nós’”²⁵⁸.

Nesta direção, Albert Memmi aponta: “[...] para assimilar-se, não é suficiente despedir-se de seu grupo, é preciso penetrar em outro: ora, ele (o colonizado) encontra a recusa do colonizador”²⁵⁹. O estudioso assevera que o racismo é uma ideologia que coletiviza; são os negros os portadores de características inatas que os fazem inferiores. Desta maneira, o racismo torna a assimilação uma contradição, pois mesmo aceito pela legislação portuguesa, o negro, ainda que assimilado, seria sempre o “outro”. Em outras palavras, seria uma exclusão social fundada na raça, talvez este, o aspecto principal da contradição da ordem colonial.

Com base nessa perspectiva, o estudioso indiano Homi Bhaba²⁶⁰ afirma que a pele é o significante-chave da diferença cultural e racial, atuando publicamente no drama racial cotidiano das sociedades coloniais. Dito de outra maneira, a cor da pele torna-se um sinal cultural/político de inferioridade e degeneração. Ademais, a dominação e a hegemonia exercidas no contexto colonial em Angola (e demais colônias portuguesas) tinham como suporte ideologias raciais que legitimavam como biológicas, as diferenças históricas e sociais.

²⁵⁶ DIAS, *op.cit.*, p. 74.

²⁵⁷ CABAÇO, José Luís de Oliveira. **Moçambique: identidades, colonialismo e libertação**. 2007. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007, p. 153; 162-163.

²⁵⁸ *Idem*, p. 162-163.

²⁵⁹ MEMMI, Albert. **O retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 109.

²⁶⁰ BHABHA, Homi K. “A questão do ‘outro’: diferença, discriminação e o discurso do colonialismo”. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992, p. 196; 198.

Nunca é demais lembrar que em meados do século XIX, em consonância com as transformações econômicas e políticas que marcaram a implantação do colonialismo, surgiram as primeiras abordagens antropológicas sobre a questão das “sociedades primitivas” dos territórios resultantes da expansão europeia. A obra “A origem das Espécies” de Charles Darwin, publicada em 1859, modificaria profundamente a visão da vida e do homem e o conhecimento científico em geral. Foi sob o “signo do evolucionismo”²⁶¹ que se desenvolveu o pensamento europeu e, neste contexto, a “evolução do homem” procederia por fases históricas, onde a civilização europeia seria o modelo superior de progresso e, portanto, o ponto de referência classificatório²⁶².

Sobre isto, Renato da Silveira²⁶³ explica que a noção de raça, durante a segunda metade do século XIX, tornou-se central na reflexão dos cientistas sociais, englobando os conceitos de sociedade, cultura e, até mesmo, de civilização. Os novos teóricos da “superioridade da raça branca” a identificaram, então, como a vanguarda das demais “raças”, cientificamente apresentadas como “refratárias ao progresso, supersticiosas, ignorantes, rotineiras, irresponsáveis, infantis, preguiçosas e, até mesmo, animais, imorais e sanguinárias. Esta visão legitimou a expansão imperialista em África”²⁶⁴. Diante destas “raças inferiores”, o homem branco deveria assumir a “sagrada tarefa” de uma “missão civilizadora”²⁶⁵ em África.

Em Luanda, a noção de raça tornou-se um forte fator segregador da sociedade, fator este intensificado com o aumento da imigração de colonos, nas primeiras décadas do século XX. De acordo com Jacques Arlindo dos Santos²⁶⁶, nenhum dos membros do “N’gola

²⁶¹No entendimento de José L. Cabaço: “O evolucionismo, ao sistematizar a história do homem e da cultura, deu um novo sentido à questão da diferença, distinguindo cultura e biologia. O ordenamento dos estágios de ‘civilização’ dos povos e culturas do ultramar tinha como referência a Europa, seus modelos, valores e configurações sociais, econômicas e políticas”. Tal hierarquização, acrescenta Cabaço, foi apropriada pela ideologia imperialista para justificar e legitimar a hegemonia das potências mundiais. CABAÇO, *op.cit.*, p. 114-115.

²⁶²*Idem*, p. 111-112.

²⁶³SILVEIRA, Renato da. “Os selvagens e a massa: o papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental”. *Revista Afro-Ásia*, nº23, 1999, p. 93-94.

²⁶⁴O próprio Salazar se encarregou de definir o colonialismo, ressaltando a natureza econômica e a discriminação como variáveis necessárias. Em um de seus discursos, nos anos 1950, ele profere: “Acreditamos que existem raças decadentes ou, se preferem, atrasadas, a quem sentimos ter o dever de conduzir para a civilização”. SALAZAR, Oliveira. *O Estado Novo*. Lisboa: Edição Lello, 1950, p. 343. Citado por NETO, Manuel Brito. *História e educação em Angola: do colonialismo ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)*. 2005. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Unicamp. Campinas, 2005, p. 43.

²⁶⁵BOSSLET, *op.cit.*, p. 17. Durante muitos anos, a leitura sobre o continente privava aos africanos o papel de sujeitos de sua própria história. Incapazes de se autogovernar, os povos da África, ao sul do Saara, tidos como “primitivos”, precisariam do “outro”, mais “evoluído” e “civilizado”, que o fizesse por eles, e que os “salvassem de sua própria selvageria”; de uma só vez, o europeu inferioriza o outro e justifica a sua própria ação ao atribuir-se uma “missão civilizadora” e supostamente humanitária (*Idem*, p.17).

²⁶⁶SANTOS, Jacques, *op.cit.*, p. 227-230.

Ritmos” é natural do Bairro Operário, porém, todos, com exceção de Liceu Vieira Dias, viveram lá. Nino Ndongo, filho de Rodrigues Ndongo, músico dos anos 1930, habitou durante vários anos no bairro, assim como Xodó e Zé Maria. José Cordeiro viveu com os pais no Bairro Operário e Amadeu Amorim, nascido no bairro das Ingombotas, morou lá dos dez aos vinte anos de idade. E para entender essa concentração espacial dos membros do grupo é fundamental ter em conta o fator raça na sociedade colonial.

Geralmente, o “N’gola Ritmos” se apresentava nos musseques de Luanda, na Liga Nacional Africana e, frequentemente, no Bairro Operário, conforme imagem que destacamos logo abaixo, onde podemos observar o grupo, desfilando por suas ruas, durante o Carnaval de 1956.



Apresentação do grupo “N’gola Ritmos” no Bairro Operário, em 1956.

Imagem disponível em SANTOS, Jacques, *op.cit.*, p. 62²⁶⁷.

Diferentemente da imagem anterior (do Bairro Operário), em Benguela, no ano de 1957, visualizamos a participação das cantoras do grupo, Lourdes Van-Dúnem e Belita Palma:

²⁶⁷Infelizmente, não foi possível identificarmos a autoria da imagem.



Apresentação do grupo “N’gola Ritmos” em Benguela, em 1957.
Imagem disponível em SANTOS, Jacques *op.cit.*, p. 231²⁶⁸.

Mais uma vez é Jacques dos Santos quem narra um episódio envolvendo o grupo N’gola Ritmos, ocorrido no “Bar América”, situado no Bairro Operário. Este bar/restaurante possuía como clientela prioritária os brancos portugueses que moravam no bairro. Em espaços heterogêneos, como o Bairro Operário que, em meados dos anos 1950, contava com a presença de brancos, crioulos, “novos assimilados” e “indígenas”, a existência de segregações raciais e, também, “espaciais”, muitas vezes, “explodia violentamente”²⁶⁹. Conforme relata o autor, quando o “N’gola Ritmos” cantou naquele bar algumas canções em quimbundu, causou imenso desconforto nos portugueses que estavam no local. Outro episódio narrado por Santos revela que ao se apresentarem no “Nacional Cine Teatro”, durante os anos 1950, os integrantes do conjunto foram simplesmente hostilizados pelos portugueses que, ao ouvirem as músicas cantadas em quimbundu, reagem com frases do tipo: “ide embora, vão cantar para a sanzala!”²⁷⁰.

Tanto a fala de Amorim, quanto os acontecimentos narrados por Jacques dos Santos nos remetem a pensar que na situação colonial em África, a dominação foi imposta por uma minoria estrangeira em nome de uma superioridade étnica e cultural. Ao estabelecer categorias, como “indígena”, “nativo” ou “assimilado”, o colonizador prescreve categorias de identidade e define o caráter da relação de si próprio com os que estão na situação de

²⁶⁸ *Idem.*

²⁶⁹ SANTOS, Jacques, *op.cit.*, p. 144.

²⁷⁰ *Idem.*, p. 225-226. Era a primeira vez que o conjunto se apresentava fora do Bairro Operário e dos musseques de Luanda.

dominados²⁷¹. Tal segregação facilitou a perseguição aos movimentos culturais que ansiavam valorizar a cultura nativa. Esta repressão gerou um preconceito contra a língua e os ritmos musicais, então vistos como sinais de uma cultura não civilizada²⁷². Nas palavras de Moema Parente Augel, seria “desprestigiá-la, desconsiderar a cultura autóctone em detrimento da cultura imposta, embriagando o colonizado com o elixir da civilização; foi uma estratégia recorrente e eficiente”²⁷³.

Sob esta ótica, cumpre ressaltarmos que o processo de construção de uma identidade nasce a partir da tomada de consciência das diferenças entre “nós” e os “outros”. Tadeu Tomaz da Silva²⁷⁴ assevera que identidade e diferença estão em uma relação de estreita dependência e o estabelecimento da diferença, enquanto conceito, pode ser construído de forma negativa. Assim, as afirmações sobre diferença²⁷⁵ dependem de uma série de declarações negativas sobre outras identidades. A constituição de uma identidade incorpora, em sua bipolaridade, as dimensões política e social porque nela um dos polos é, necessariamente, privilegiado em relação ao outro e, conseqüentemente, expressa uma relação de poder.

Stuart Hall retoma Jacques Derrida²⁷⁶ ao afirmar que “a constituição de uma identidade social é um ato de poder [...], pois se uma identidade consegue se afirmar é apenas por meio da repressão daquilo que a ameaça”²⁷⁷. Partindo do pressuposto de que a identidade é uma construção social e está sujeita a relações de poder, Manuel Castells²⁷⁸ também nos mostra que a construção social das identidades constitui-se a partir de atributos históricos, geográficos, sociais e culturais específicos, em um contexto sempre marcado por relações de

²⁷¹SERRANO, *op.cit.*, p. 43-56.

²⁷²Para Homi Bhabha, o objetivo do discurso colonial se concentra em demarcar o colonizado como degenerado, tendo como base preconceitos raciais que pretendem justificar a conquista e estabelecer sistemas administrativos e culturais (BHABHA, *op.cit.*, 1992, p. 184). Em sua obra “O local da cultura” Bhabha problematiza a “construção e a desconstrução da identidade do outro”, através dos estudos pós-coloniais e descreve o modo como o “outro” colonizado é caracterizado pelo discurso do colonialismo europeu, ou seja, de forma depreciativa e com base em teorias raciais. BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

²⁷³AUGEL, *op.cit.*, p. 133.

²⁷⁴SILVA, Tadeu Tomaz. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 74-75.

²⁷⁵Para Kathryn Woodward, aliás, a diferença é o que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições. Isto acontece por meio da exclusão ou marginalização daqueles que são percebidos como “os outros”. WOODWARD, Kathryn. “Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual” *apud* SILVA, *op.cit.*, 2007, p. 39-41.

²⁷⁶A forma mais importante de classificação é aquela que se estrutura em torno das chamadas oposições binárias. O filósofo francês Jacques Derrida salienta que as oposições binárias não expressam uma simples divisão do mundo em duas classes simétricas, visto que, em uma oposição binária, um dos termos é sempre privilegiado, recebendo um valor positivo, enquanto o outro recebe uma carga negativa. SILVA, *op.cit.*, p. 83.

²⁷⁷HALL, Stuart. “Quem precisa da Identidade?”. In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 110.

²⁷⁸CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.p. 22-23.

poder. Nesta perspectiva, Silva atesta que as identidades não são simplesmente definidas, e sim, impostas:

Elas (as identidades) não convivem harmoniosamente, lado a lado, em um campo sem hierarquias; elas são disputadas [...] Na disputa pela identidade está envolvida uma disputa mais ampla por outros recursos simbólicos e materiais da sociedade. A identidade e a diferença estão, pois, em estreita conexão com relações de poder. O poder de definir a identidade e de marcar a diferença não pode ser separado das relações mais amplas de poder. A identidade e a diferença não são, nunca, inocentes [...] onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder ²⁷⁹.

Sob o prisma do autor, dividir o mundo entre “nós” e “eles” significa classificar, hierarquizar e atribuir diferentes valores aos grupos classificados. Uma marca de poder destacada por ele é a normalização: “Normalizar significa eleger (arbitrariamente) uma identidade específica como parâmetro em relação às quais as outras identidades só podem ser avaliadas de forma negativa. A identidade normal é ‘natural’, desejável, única” ²⁸⁰. Stuart Hall²⁸¹ defende que é justamente porque as identidades são construídas dentro (e não fora do discurso), que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos. Além disto, elas emergem das relações de poder e são construídas por meio da diferença e da exclusão.

Sabemos que numa relação de dominação a identidade do “outro” é determinada pelo dominador e o processo histórico de reconquista de uma identidade cultural²⁸², que ultrapassa as próprias fronteiras impostas pelo colonialismo, é uma etapa histórica dentro do processo de descolonização em África. Manuel Castells define tipos de identidade e, dentre eles, a identidade de resistência, que nos parece a mais adequada ao pensarmos no contexto angolano que estamos abordando. A identidade de resistência é produzida por atores sociais que se encontram em posições desvalorizadas e/ou estigmatizadas pela lógica da dominação. Seus elementos produzem formas de resistência e sobrevivência baseadas em princípios diferentes àqueles que orientam as instituições da sociedade. Neste processo, inverte-se o discurso

²⁷⁹SILVA, *op.cit.*, p. 81.

²⁸⁰*Idem*, p. 83.

²⁸¹HALL, *op.cit.*, p. 108.

²⁸²Para Stuart Hall, a cultura nacional constitui-se em uma das principais fontes de identidade cultural. Para o estudioso, as identidades nacionais são formadas e transformadas justamente no interior da *representação*. Assim, não podemos considerar a nação somente como uma unidade política, mas, sim, como um sistema de representação cultural. E as culturas nacionais “ao produzirem sentido sobre a ‘nação’, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas” (HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, p. 51).

opressor, estabelecendo a construção de uma identidade defensiva, nos termos das instituições/ideologias dominantes, revertendo o julgamento de valores e, ao mesmo tempo, reforçando os limites de sua resistência²⁸³.

Como bem alerta Moema P. Augel, as potências colonizadoras, dispostas a impor sua presença como centro de referência, “empenharam-se no extermínio constante dos traços originais e autóctones”²⁸⁴ na tentativa de abafar suas tradições, vistas como antiquadas e primitivas. Ao elegerem cantar em língua nacional composições de origem popular angolana, os integrantes do “N’gola Ritmos” desviam-se daquela conduta, afirmando a necessidade de valorização das culturas nacionais. Além disto, transmitiam mensagens que falavam da necessidade de mudança, como na composição “Messene” (“Mestre” em quimbundu), uma canção que alertava para necessidade de saber ler e escrever²⁸⁵.

*Messene za tulona ó kuegia kutanga
Tundé ka tuvalele ó kutanga nuca tuakimuene
Lelu kituandala ku kalakala a tubungui kutanga
Ngó diondo messene
kizua nguikalakala ngui futa iosu uandala.*

José Weza, em obra já mencionada, nos apresenta alguns versos da canção traduzidos para o português. Segundo ele, a letra da canção declara: “mestre, venha ensinar-nos a ler e a escrever. Desde que nascemos nunca ninguém ensinou-nos a ler e a escrever e agora que precisamos trabalhar obriga-nos a saber ler e escrever. Ao que o mestre responde: sentem-se, vamos começar”. Sob a ótica do pesquisador, a mensagem impressa na letra orientava o povo para que estivesse atento e aos professores que começassem a ensinar, pois era necessário que o povo soubesse ler e escrever e que dias melhores estariam por vir²⁸⁶.

²⁸³CASTELLS, *op.cit.*, p. 25. Em “Cultura e imperialismo” Edward Said ressalta que “em quase todos os lugares do mundo não europeu a chegada do homem branco gerou algum tipo de resistência”, tendo sido justamente “a reação ao domínio ocidental que culminou no grande movimento de descolonização em todo o Terceiro Mundo. O contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; sempre houve algum tipo de resistência ativa [...]”. SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 12.

²⁸⁴AUGEL, *op.cit.*, p. 273. No sistema de ensino oficial, o Estado completava o projeto de extirpar o colonizado da própria história e da tradição sócio cultural para fazê-lo assumir os valores, os comportamentos e a história de Portugal. Neste contexto, o sistema educacional era unificado a todo o império pelo modelo em vigor na metrópole. LOTA, José Kaputa. *Identité Africaine et Occidentalité*. Kinshasa: Espace L’Harmattan, 2006, p. 90. Citado por CABAÇO, *op.cit.*, p. 158; 161.

²⁸⁵Amadeu Amorim em entrevista a MATETA, *op.cit.*, s/p. Infelizmente, não tivemos acesso à canção que não chegou a ser gravada pelo grupo.

²⁸⁶WEZA, *op.cit.*, p.51.

Com o passar do tempo, como não poderia deixar de ser, o grupo passou a ser visto com “desconfiança” pelas autoridades coloniais, sobretudo, porque alguns de seus membros estavam politicamente envolvidos com o MIA (Movimento para a Independência de Angola) e, também, com o trabalho de panfletagem no Bairro Operário²⁸⁷, bairro onde se concentrou parte da movimentação anticolonial de Luanda antes do início da guerra, em 1961. Jacques A. dos Santos afirma que o primeiro grupo panfletista era formado por Carlos Alberto Van-Dúnem²⁸⁸, Liceu Vieira Dias, Amadeu Amorim, Agostinho Mendes de Carvalho (Uanhenga Xitu), entre outros. No depoimento dado por Carlos A. Van-Dúnem a Dalila Cabrita Mateus é possível percebermos a movimentação política existente no bairro e sua repercussão por toda a cidade de Luanda:

[...] passamos a ser organizados pelo Liceu Vieira Dias e pelo Higinio Aires. Inicialmente, foi nos dada a tarefa de organizar núcleos de ação de três pessoas. E cada membro desse grupo tinha, depois, de ter um outro grupo de indivíduos. Foi isso que nos mandaram fazer durante largos meses, em 1955/1956²⁸⁹.

Em 1957, surgiram os primeiros panfletos impressos no Bairro Operário. Amorim recorda:

Sentíamos orgulho e satisfação quando depois da distribuição ouvíamos angolanos a falarem em kimbundu que os panfletos estavam na rua [...]. Os elementos do “BO” mobilizaram pessoas de diferentes bairros e até jovens brancos da Baixa que também faziam a distribuição dos panfletos²⁹⁰.

Após estes acontecimentos, o grupo “N’gola Ritmos” passa a ser visto com desconfiança pelas autoridades coloniais. O primeiro passo foi afastar os componentes do grupo: Fontinhas foi transferido para o Moxico, em 1957; Zé Maria afastado para o Lubango e, logo depois, Amadeu Amorim e Liceu Vieira Dias foram presos pela PIDE. O motivo das prisões, de acordo com Amorim, se deve por terem descoberto que ambos estavam envolvidos para além da canção: “estávamos politicamente envolvidos num grupo de trabalho, num

²⁸⁷Entrevista de Amadeu Amorim para o documentário “O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos”, 2009; Amadeu Amorim em entrevista a MATETA, *op.cit.*, s/p.

²⁸⁸Mais conhecido como “Beto”, Carlos Alberto Van-Dúnem nasceu em Luanda no dia 28 de julho de 1959. Cursou a escola industrial e devido à sua militância foi preso em julho de 1959, sendo julgado no famoso “Processo dos 50”. MATEUS, Dalila Cabrita. **Memórias do colonialismo e da guerra**. Porto: Edições ASA, 2006, p. 193-212.

²⁸⁹VAN-DÚNEM, Carlos Alberto *apud* MATEUS, *op.cit.*, p. 196.

²⁹⁰Amadeu Amorim em entrevista a MATETA, *op.cit.*, s/p.

movimento, o MIA”²⁹¹. A prisão de Liceu Vieira Dias aconteceu em 1959 sob a acusação de “atividades subversivas contra a segurança nacional” e em 1961²⁹² ele é deportado para a prisão do “Tarrafal”²⁹³, em Cabo Verde. O relatório, disponível nos arquivos da PIDE e datado em seis de outubro de 1959, informa:

Realizou-se no dia 2/10/959, em casa do mestiço MACHADO, motorista da Lusolanda, uma reunião, da qual fizeram parte os componentes do grupo KIMBANDAS DO RITMO. Tratou-se de assuntos relativos à independência de Angola [...] Também se falou de que há dias mandaram perguntar ao LICEU VIEIRA DIAS e AMADEU AMORIM se eles continuavam a pertencer ao partido de independência ou se já tinham desistido e que eles tinham mandado dizer que não desistiam enquanto não vissem Angola em Liberdade [...] Luanda, 6 de Outubro de 1959. FRANCISCO ²⁹⁴.

O mesmo informante, em abril de 1960, voltaria a informar à PIDE sobre as reuniões de grupos “com ideias subversivas e políticas” ligadas ao “N’gola Ritmos”. Na documentação da PIDE encontram-se várias outras informações sobre as possíveis relações entre o grupo musical e a luta de libertação, como podemos observar neste prontuário: “Em 1958 fazia parte do grupo artístico angolano N’GOLA, tendo sido seu presidente em 1959. Alguns ensaios deste conjunto eram substituídos por reuniões do movimento para a Independência da Angola”²⁹⁵, como recorda um dos integrantes do GEXTO:

[...] Nos servimos do “N’gola Ritmos”, do qual eu me sinto parte integrante, para vários trabalhos clandestinos, muito embora as pessoas não tinham na altura que a luta era clandestina e, portanto, pensavam que o “N’gola Ritmos” era apenas um conjunto musical com características angolanas. Mas o “N’gola Ritmos” nessa época fez um trabalho clandestino de relevo. Nós organizamos uma vez um piquenique à Funda, pois necessitávamos fazer um esclarecimento de carácter político, então, organizamos um piquenique em que 90% das pessoas.... não! Nenhuma das pessoas sabia a razão desse piquenique. No entanto, foi através do “N’gola Ritmos”, através de sua música, que nós conseguimos mobilizar, posso bem dizer, quase que 90% da Vila da Funda para o esclarecimento [...]. Certa vez, houve uma festa

²⁹¹Entrevista de Amadeu Amorim para o documentário “O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos”, 2009.

²⁹²Na sequência das ações armadas dos movimentos independentistas, em fevereiro de 1961, o carnaval é proibido. No Huambo, centro do país, é preso Sebastião Coelho, autor de “Cruzeiro do Sul”, programa de rádio que transmitia canções em umbundu.

²⁹³“Tarrafal” é o nome de uma das prisões para onde eram enviados os presos políticos. Alguns documentários foram feitos sobre a prisão, dentre eles, “Há setenta anos, o Tarrafal: os últimos sobreviventes” e “Tarrafal: memórias do campo da morte lenta”.

²⁹⁴IAN/ TT, PIDE/DGS, Delegação de Angola, proc. 2418 GAB, NT-8096. Documento gentilmente cedido por Alexandre Felipe Fiuza, a quem agradecemos o desprendimento e a gentileza acadêmica.

²⁹⁵IAN/ TT, PIDE/DGS, Delegação de Angola, proc. 2418 GAB, NT-8096, ficha nº. 2418, p.02. Documento gentilmente cedido por Alexandre Felipe Fiuza.

simulada em minha casa, onde o “N’gola Ritmo” foi abrilhantar somente para fazer a cobertura porque esta festa não passava de uma reunião com o cubano Francisco Javier Hernandez, que foi o primeiro cubano internacionalista que nós conhecemos em Angola²⁹⁶.

A prisão de Liceu Vieira Dias foi um dos temas abordados pelo já citado escritor José Luandino Vieira em “A vida verdadeira de Domingos Xavier”:

A farra aumenta o ritmo, no pequeno quintal está cheio e os pés dos dançarinos levantam uma fina poeira vermelha que se agarra depressa nos sapatos. Na cozinha a confusão aumenta, e as selhas com gelo são constantemente renovadas de garrafas. Fontinhas canta “Muxima”, o grande êxito do conjunto. Mussunda interrompe o amigo e diz: __ Miguel, quando começo a ouvir o “Muxima” lembro mesmo do mano Liceu... __ Deixa! Ele ainda um dia vai cantar o “Muxima” outra vez para todos nós. [...] A noite desce no caminho, pares desenham no chão vermelho todos os caprichos do ritmo angolano, Zé Maria, Fontinhas, Toneto, são os reis da farra. E quando número acaba, no meio da salva de palmas, Zé Maria puxa a viola e, enxugando suor com seu lenço branco, fala para os farristas: __Amigos! Para festejar bem esta farra que vocês convidaram o nosso conjunto, queremos tocar para vós... e para todos eles...percebem... o samba da autoria do nosso irmão, fundador do conjunto: Carlos Aniceto... [...]. Zé Maria entrou dedilhando. E ninguém dança quando Fontinhas com sua voz magoada começa a cantar: “Este mundo anda empenhado em me afastar/Não sei qual a razão/Se capricho ou embirração/Eu não lhe acho razão/Se o mundo a razão me explica/Eu imploro perdão”. No silêncio que se fez sai uma expectativa curiosa. Suspenso da boca de Fontinhas, moços e moças se chegam e olham. [...] E, enquanto Zé Maria canta com a viola, Fontinhas já vai longe: Não haverá nisso segredo/Que o duro destino/Não quer revelar?/Qual será ele o segredo/Que me sinto preso/Sem poder lutar? E a recordação de sô Liceu, preso tanto tempo já sem ninguém saber quando vão lhe soltar, corre no meio dos pares quietos no terreiro. A voz macia de mano Liceu, o jeito malandro de Liceu cantar, essa viola de sô Liceu... Aiuê, quando, quando vamos ouvir? Um dia com certeza... “Este ambiente pesado/Que estão arranjando à volta de mim/Deixa-me preocupado/Mas vejo afinal/Que ainda não estou no fim”. Verdade, mano Liceu, verdade. Você anda não está no fim, todos estamos contigo em tua prisão. Fontinhas canta tua cantiga, o Ngola toca tuas músicas, o povo não esquece mano Liceu. O ritmo continua. Fontinhas calou, moços e moças fazem agora coro. Aí toda a gente começa outra vez a dançar²⁹⁷.

²⁹⁶No documentário que tivemos acesso à entrevista, não aparece o nome do entrevistado, todavia, acreditamos ser Gabriel Leitão, um dos fundadores do GEXTO. Entrevista concedida para o documentário “O ritmo do N’gola Ritmos”, 1978.

²⁹⁷VIEIRA, Luandino José. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. Lisboa: Edições 70. A obra se refere a um caso verídico passado durante a construção da barragem de Cambambu. Domingos Xavier, tratorista nessas obras de construção prefere a morte a denunciar o seu contato político mais próximo.

Liceu Vieira Dias sai da prisão em 1969 e anos depois voltaria a Luanda como membro da delegação do MPLA²⁹⁸. Com a prisão de Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim e a transferência de Fontinhas para o Moxico, em 1957, o “N’gola Ritmos” entraria numa outra fase, que se dá a partir dos anos 1960.

Em meados dos anos sessenta do século XX ganha projeção, na colônia, a chamada “ação psicossocial” (em conformidade com os ideais do lusotropicalismo). Mesmo antes, já no início dos anos 1960, o contexto estava marcado por pressões internas e pela eclosão da violência anticolonial em Luanda. Em 1961, mesmo ano do início da luta armada pela libertação de Angola levada adiante, naquele momento, por dois movimentos de libertação: MPLA e UPA (que, no ano seguinte, passaria a se chamar FNLA), Adriano Moreira é nomeado ministro do Ultramar. Moreira instaurou uma série de reformas, dentre elas e, talvez, as mais importantes, estavam o fim do indigenato, a elaboração de uma legislação mais rígida da ocupação de terras e a abolição do trabalho forçado não remunerado. Importante destacar, contudo, que Adriano Moreira conseguiu, na esfera legal, substituir o ideal de *assimilação* pelo de *integração*, este, em maior conformidade com os ideais do lusotropicalismo. Tais reformas simbolizaram, na esfera da lei, o reconhecimento da existência de uma multiplicidade de culturas que deveriam ser preservadas para que, em contato com a cultura portuguesa, originassem a cultura lusotropical²⁹⁹.

A chamada “ação psicossocial” consistira, entre outros elementos, numa tentativa de atração dos angolanos para a “órbita portuguesa”, pautada na valorização das melhorias das condições de vida³⁰⁰. De modo geral, o objetivo da ação era aproximar as populações nativas africanas de Portugal, conquistando-as através da criação de vínculos entre elas e as autoridades coloniais, fortalecendo os laços afetivos, culturais e, até mesmo, criando algumas melhorias para o cotidiano dos nativos. Com vistas à criação de laços afetivos com os negros,

²⁹⁸Nos ensaios e reportagens que tivemos acesso sobre Liceu (no episódio referente ao seu autoexílio e reclusão) encontramos controvérsias e dados incompletos sobre seu afastamento em relação ao MPLA. No ensaio assinado por Sebastião Coelho, o jornalista apenas cita supostas “acusações de infidelidade e traição ao povo que ele amou” (COELHO, *op.cit.*, p.22), mas, sem entrar em maiores detalhes. Foram feitas algumas matérias, cobrindo a morte de Liceu Vieira Dias em 19 de agosto de 1994 na cidade de Lisboa. Nelas, também encontramos apenas, algumas informações complementares e descontraídas, mas que revelam alguns desentendimentos do músico com o MPLA. Vale ressaltar, ainda, que, de acordo com Jorge António (diretor do documentário “O lendário Tio Liceu e os N’gola Ritmos”) no registro de nascimento do músico consta que ele teria nascido em Banana, no Congo Brazaville, mas, na verdade, ele teria nascido em Luanda. Segundo o diretor, o pai de Liceu achava que poderia ter problemas com os portugueses e que o Congo iria se tornar independente mais cedo “porque os belgas eram tão cruéis que o povo se ia revoltar mais depressa”. Jorge António em entrevista para Marta Lança. LANÇA, *op.cit.*, s/p.

²⁹⁹Conforme BOSSLET, *op.cit.*, p. 84-86.

³⁰⁰BITTENCOURT, 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 letas, 2013, p. 161.

a música, a língua e os costumes dos nativos passaram a ser valorizados e apropriados. De acordo com as Bases Gerais para a Ação Psicossocial, consultadas por Bosslet³⁰¹, era preciso “respeitar os usos e costumes da população do Ultramar” e promover entretenimento e diversão para os africanos ou, para utilizar o termo presente no documento, era preciso “distrair-los”. Assim, através dos espaços culturais e de lazer, o regime colonial buscou condicionar as visões de mundo dos grupos dominados em seu favor.

Além do programa “A voz de Angola”, com emissões de músicas angolanas, utilizou-se outras ferramentas, como o cinema, os clubes desportivos, a imprensa, a produção de discos, os programas de variedades e os festivais da canção. O objetivo seria submeter os espaços de lazer (frequentados por negros e mestiços) ao Estado, de modo que, através deles, pudesse ser possível controlar o tempo livre daquela população. É o que discutiremos a seguir.

³⁰¹BOSSLET, *op.cit.*, p. 101.

CAPÍTULO 3

**MÚSICA, LUSOTROPICALISMO E AÇÃO PSICOSSOCIAL
EM ANGOLA (1960-1974)**

Neste terceiro capítulo da tese trataremos de outro momento da história da música popular urbana de Angola, que se dá a partir dos anos 1960. Num primeiro momento, destacamos que uma nova fase de luta acontece no país a partir do dia quatro de fevereiro de 1961, quando ações armadas anticoloniais são desencadeadas em Luanda. Em seguida, assinalaremos que, com a guerra, o governo colonial e as Forças Armadas Portuguesas sentem a necessidade de desenvolver iniciativas para conseguir o apoio entre as populações subjugadas ao colonialismo português e, também, reduzir a propagação dos movimentos nacionalistas na colônia. Demonstraremos que as autoridades coloniais buscaram imprimir um novo modelo para o governo com a nomeação de Adriano Moreira. Neste contexto, ganha destaque as ideias do lusotropicalismo formuladas pelo sociólogo brasileiro Gilberto Freyre. Evidenciaremos, também, que, nesse período, ganha projeção na colônia a chamada *ação psicossocial*, que objetivava, de modo geral, aproximar as populações nativas de Portugal, conquistando-as através da criação de vínculos entre elas e as autoridades coloniais. Apontaremos que foi desenvolvida uma agenda de entretenimento e diversão voltada à população da província e apontaremos como a canção, a radiodifusão, a gravação de discos e os programas de variedades foram instrumentos utilizados pelos agentes da *ação psicossocial* para reafirmar a ideologia lusotropicalista. Por fim, dissertaremos sobre uma nova fase do grupo “N’gola Ritmos”, que se dá a partir dos anos 1960.

Ai que saudades eu tenho de ti, ai que saudade eu tenho dos teus cheiros, ai que saudades, eu tenho das tuas águas, ai que saudades eu tenho dos nossos momentos de amor, ai que saudades eu tenho de ti Angola....

“Ai que saudades eu tenho de ti.... Angola”,
poema de Ondina Teixeira

3.1. Anos 1960: o início da guerra

Uma nova fase de luta acontece a partir do dia quatro de fevereiro de 1961³⁰², quando várias ações são desencadeadas na capital angolana. Na madrugada daquele dia, em Luanda, 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 os presos políticos de 1959 e 1960, vítimas do “Processo dos 50” - ao qual fizemos referência no capítulo anterior. Mas, também, havia a intenção de revelar à ONU (Organização das Nações Unidas) e à opinião pública internacional, que, em Angola havia uma onda de descontentamento com o regime colonial, atitude esta, contrária ao que defendiam os ideólogos do regime salazarista. Seis dias após o ocorrido, em dez de fevereiro de 1961, nova ofensiva seria realizada contra a cadeia de São Paulo, gerando outra onda de repressão em Luanda.

Outro exemplo de ação anticolonial que não podemos deixar de mencionar é a revolta camponesa na Baixa do Cassanje³⁰³. Segundo Aida Freudenthal, a ação, desencadeada em 1961, foi a primeira e, contraditoriamente, a mais ignorada das revoltas ocorridas naquele ano. A origem do fenômeno esteve relacionada às lastimáveis condições de trabalho da população camponesa naquela região, onde “a cultura forçada do algodão arrebatava os camponeses das suas lavras e aldeias, sujeitando-os a um trabalho intensivo nos campos da COTONANG”³⁰⁴. Ao dissertar sobre o ocorrido, Clarence-Smith argumenta que desde os anos 1950 a Companhia Concessionária de Algodão em Angola, a COTONANG, já se mostrava preocupada com o descontentamento dos camponeses que sofriam com o trabalho forçado e com o baixo nível de investimento público em serviços sociais, como saúde e

³⁰²Gervase Clarence Smith comenta que quando estourou a revolta armada angolana, em 1961, muitos esperavam que Salazar fosse derrubado e que se iniciasse o processo de descolonização na colônia. Todavia, como destacar o autor: “[...] Salazar sobreviveu às tentativas do seu afastamento, optando por ficar e aguentar uma longa e desgastante guerra de guerrilhas em África”. CLARENCE-SMITH, Gervase Clarence. A última fase do colonialismo. In: **O III Império Português (1825-1975)**. Lisboa: Teorema, 1985, p. 201. O dia 4 de fevereiro de 1961 ficou conhecido, na literatura que trata do tema, como o marco inicial da luta armada pela independência de Angola.

³⁰³A Baixa de Cassanje era uma vasta região do norte de Angola integrada à bacia hidrográfica do rio Zaire e habitada por populações quimbundu e bakongo. Outra ação desencadeada em 1961 acontece no mês de janeiro quando se deu o assalto ao pacote “Santa Maria” por Henrique Galvão que, desde 1947, já criticava o sistema de trabalho contratado em Angola (MAWELL, Kenneth. **O império derrotado: revolução e democracia em Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 78-79). Todavia, A. Salazar optou por, publicamente, continuar a negar a existência de contestações na colônia e atribuir a autoria dos ataques a elementos externos, conforme podemos verificar em sua entrevista concedida ao *New York Times* presente na primeira página do periódico “Diário de Luanda”, em 02 de junho de 1962: “[...] os recentes acontecimentos verificados em Angola resultam de uma ação instigada e conduzida do exterior”. “Nunca está posta a questão de Portugal poder trair os seus princípios e as suas populações” – notável entrevista de Salazar ao *New York Times*. In: **Diário de Luanda**, nº 9.557, ano XXXI, 02 de junho de 1961). Entrevista citada por BOSSLET, *op.cit.*, p. 84.

³⁰⁴FREUDENTHAL, Aida. “A Baixa de Cassanje: algodão e revolta”. In: **Revista Internacional de Estudos Africanos**, nº 18-22, 1995-1999, p. 245.

educação³⁰⁵. De acordo com uma estimativa baseada em dados dispersos e contraditórios, fornecidos pelas fontes, Aida Freudenthal indica que o número de mortos entre os camponeses de Cassanje foi de cinco a dez mil pessoas³⁰⁶.

O início da luta armada em Angola, no entanto, coincide com um intenso crescimento econômico, relacionado ao advento da industrialização na colônia. O geógrafo Ilídio do Amaral informa que já nos anos 1940 surgem as primeiras indústrias de maior importância em Luanda. Essas indústrias produziam, sobretudo, produtos de borracha e tecidos e apesar de terem passado por um crescimento considerável, durante as décadas de 1950 e 1960, permaneceram voltadas ao abastecimento interno³⁰⁷. Clarence-Smith³⁰⁸ comenta que no decorrer dos anos 1960 e início dos anos 1970, Portugal transformou-se num “explosivo e agressivo país recém-industrializado” e era descrito como “Taiwan da Europa Meridional”. No entanto, sabemos que entre os anos de 1961 e 1974 Portugal não era, ainda, um país desenvolvido, pelo contrário, de acordo com os padrões de avaliação econômica da época, era o país mais pobre da Europa Ocidental. Em conformidade com os dados apresentados por John Cann³⁰⁹, o PIB (Produto Interno Bruto) de Portugal, nas vésperas da guerra, em 1960, era de 2,5 bilhões de dólares, enquanto que o da Grã-Bretanha e o da França eram de 71 bilhões e 61 bilhões, respectivamente.

Ao assumir o poder, em 1933, António de Oliveira Salazar pusera as colônias, inicialmente, em “compasso de espera”³¹⁰ até conseguir controlar o orçamento nacional e

³⁰⁵CLARENCE-SMITH, *op.cit.*, p. 191; 197. Clarence-Smith apresenta dados do censo de 1950, onde as taxas de analfabetismo nas três colônias africanas situavam-se entre 97 e 99% (p. 198).

³⁰⁶FREUDENTHAL, *op.cit.*, p. 267. Dados apresentados por René Pélissier apontam números menores. Segundo ele, a revolta teria vitimado, aproximadamente, de cinco a sete mil camponeses. PÉLISSIER, *op.cit.*, citado por BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 119.

³⁰⁷Conforme dados apresentados por Ramiro L. Monteiro, entre as décadas de 1950 e 1970 foram instaladas, em Luanda, aproximadamente 1.141 unidades industriais. MONTEIRO, *op.cit.*, p. 61. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 95. Inclusive, a autora nos chama a atenção para o fato de que o ascendente processo de industrialização na capital angolana atraiu ainda mais homens e mulheres para aquela região. Na última fase do período colonial, esse contingente migratório se tornou um importante reservatório de mão-de-obra para as indústrias que estavam surgindo em Luanda, modificando e transformando os musseques da cidade. A “proletarização dos musseques”, aliás, pode ser percebida através da criação, em 1964, do 4º Bairro Administrativo, como destaca Bosslet: “Em 23 de dezembro de 1959, através do Decreto 42.757, devido a dificuldades de administração dos grandes centros urbanos do Ultramar, alguns concelhos de maior desenvolvimento foram divididos em bairros administrativos. Em maio de 1960, publica-se o diploma Legislativo nº 3.042 que divide a área do concelho de Luanda em três bairros administrativos. Pela portaria nº 13.489, de 14 de novembro de 1964 é criado o 4º bairro administrativo [...] onde se encontram os musseques ‘Cazenga’, ‘Bairro Operário’, ‘Sambizanga’, ‘Lixeira’, ‘Mota’ e ‘Marçal’” (*Idem*, p. 96-97).

³⁰⁸CLARENCE-SMITH, *op.cit.*, p. 193.

³⁰⁹CANN, John P. **Contra Insurreição em África: o modo português de fazer a guerra (1961-1974)**. S. Pedro do Estoril (Portugal): Edições Atena, 1998, p. 19; 29.

³¹⁰Nos termos de John Cann, *idem*, p. 41. Norrie Macqueen explica que a política econômica do Estado Novo, desde o início dos anos de 1930 até o começo dos anos 1960, “era praticamente definida pelo ultra protecionismo”. Tal política, segundo o autor, assim como o rígido monetarismo com que era aplicada,

conduzir o país durante a depressão. No período da segunda guerra mundial, o regime se empenhou, decisivamente, em reforçar os laços econômicos entre a metrópole e o império, pois os governantes de Portugal viam nas colônias a possibilidade de solução para os problemas econômicos do país até que, em 1961, as colônias transformaram-se em possessões economicamente viáveis³¹¹.

Com a guerra acontecendo em Angola, Guiné Bissau (a guerra de libertação tem início em 1963) e Moçambique (a guerra de libertação tem início em 1964), o governo colonial e as Forças Armadas sentem a necessidade de promover iniciativas para conquistar o apoio entre as populações subjugadas ao colonialismo português e, também, diminuir a propagação dos movimentos nacionalistas. John Cann³¹² demonstra como os portugueses desenvolveram um modo singular de lutar durante a guerra em Angola, adotando um estilo de contra insurreição diferente de outros países da Europa. Para tanto, lançou um programa de desenvolvimento econômico e social e elaborou estratégias específicas de combate. Uma delas foi o recrutamento das populações locais, permitido, assim, que as colônias arcassem com uma parcela substancial da defesa. Além dos combates nas frentes de batalha, as Forças Armadas desenvolveram e aplicaram uma política de desenvolvimento social promovida pelo Estado. Segundo essa proposta, fazia-se necessário enfrentar as críticas da comunidade internacional e “conquistar os corações e a mente da população africana”³¹³. Para tanto, elaboraram uma estratégia que ficou conhecida como *ação psicossocial*. As reformas advindas dessa ação simbolizaram, no campo da lei, a constatação da existência de uma multiplicidade de culturas que deveriam ser preservadas para que, em contato com a cultura portuguesa, originassem a cultura lusotropical que, alegadamente, distinguia o povo português. É o que discutiremos a seguir.

“interrompeu irremediavelmente o desenvolvimento de qualquer grande setor industrial em Portugal”. MACQUEEN, *op.cit.*, p. 72.

³¹¹CLARENCE-SMITH, *op.cit.*, p. 153 e CANN, *op.cit.*, p. 41-42. Algo a destacar, também, é que, como demonstra Norrie Macqueen, o capital estrangeiro passou a ser mais bem-vindo na metrópole a partir dos anos 1960. No início desta década, antes das guerras terem começado, Portugal adere à Associação Europeia de Comércio Livre, o que pode ser considerado o primeiro passo para a “europeização” de sua economia. MACQUEEN, *op.cit.*, p. 73.

³¹²CANN, *op.cit.*, p. 245. Como explica Cann, a estratégia de africanização da guerra proporcionou unidades mais baratas e mais eficazes do que as tropas vindas da Europa. Em 1960, a população de Portugal era de 8.889.392 habitantes e a soma das três colônias africanas resultavam em 11.959.373 habitantes, assim, o potencial da população africana para fornecer tropas era maior do que a de Portugal em cerca de um terço (p. 26; 31). Segundo Norrie Macqueen, no fim da guerra, de um total de, aproximadamente, 66.000 soldados, 28.000 eram africanos. *Op.cit.*, p. 58.

³¹³CLARENCE-SMITH, *op.cit.*, p. 213.

3.2. O lusotropicalismo e a *ação psicossocial*

Num contexto de pressões internas e da eclosão da guerra de libertação em Angola³¹⁴, Adriano Moreira é nomeado ministro do Ultramar. Moreira foi ministro de Portugal e diretor da Escola Superior Colonial, o principal centro de estudos para administradores coloniais. Ele criou e dirigiu, em 1957, o Centro de Estudos Políticos e Sociais (CEPS) e, enquanto diretor daquele centro, iniciou as primeiras missões de estudo que objetivavam a realização de inquéritos nas províncias ultramarinas. Esses relatórios, ao mesmo tempo em que revelavam o quanto as “sociedades lusotropicalistas” estavam longe de se tornarem realidade, sobretudo em Angola e Moçambique³¹⁵, ajudavam na ideia de um conhecimento detalhado dos contextos coloniais pelas instâncias governamentais portuguesas.

Durante o período em que Moreira ocupou o cargo de ministro, esforçou-se para aplicar as ideias do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre ao terreno jurídico, promovendo uma série de medidas legais propensas a dar um “curso lusotropicalista” ao “modo português de estar em África”. Ele instaurou um conjunto de reformas, dentre elas e, talvez, as mais importantes foram, como informamos no final do capítulo anterior, o fim do indigenato, em 1961, a elaboração de uma legislação mais rígida da ocupação de terras³¹⁶ e a abolição do trabalho forçado não remunerado. Segundo Norrie Macqueen³¹⁷, independentemente das ideias relativamente liberais de Adriano Moreira, um dos principais objetivos dessas reformas foi dar ao regime alguma “proteção” contra as críticas internacionais.

Para compreendermos melhor este contexto, voltemos um pouco no tempo. Como sublinha Cláudia Castelo³¹⁸, em dezembro de 1955, Portugal é aceito na ONU. Em julho do ano seguinte, o Secretariado Geral daquela organização, em nota remetida ao governo de Lisboa, indaga se Portugal administra territórios nos termos do artigo 73º da Carta das Nações Unidas. A resposta portuguesa, negando a existência de “territórios não autônomos” sob soberania lusitana, foi duramente criticada pelos países da Europa do Leste e pelo bloco afro-

³¹⁴Além do conflito armado, que se inicia em Angola, a União Indiana ocupa Goa, Damão e Diu. Internacionalmente, a situação de Portugal caracteriza-se por um isolamento crescente e no momento em que o compromisso daquele país com as suas colônias se reforçava, a resistência entre a população africana aumentava. Durante este período, alguns países europeus libertaram suas possessões coloniais em África, seguindo a tendência do pós-Segunda Guerra Mundial. A partir daí, multiplicou-se, na ONU, as condenações referentes ao colonialismo português. Nas palavras de Cann: “Salazar passou a ser pressionado a seguir a mesma linha dos outros governos da Europa Ocidental e permitir que as colônias portuguesas fizessem mesmo”. CANN, *op.cit.*, p. 43-44.

³¹⁵CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 102-107.

³¹⁶Como destaca Bosslet, era frequente a expulsão das populações africanas das terras mais férteis da colônia, para que fossem ocupadas por colonos brancos (*op.cit.*, p. 84).

³¹⁷MACQUEEN, *op.cit.*, p. 48-49.

³¹⁸CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 60-61.

asiático. Multiplicam-se, a partir daí, os ataques ao colonialismo português e a reação de Salazar à crise é rápida. Ele remodela o governo com a nomeação de Adriano Moreira, que se esforça em imprimir um perfil de igualdade racial à legislação ultramarina, em nome da “criação de comunidades multirraciais e da implantação no ultramar de novas civilizações luso tropicais”³¹⁹.

Naquele contexto, as teses de Gilberto Freyre³²⁰ servem, principalmente, aos objetivos da política externa de Portugal. Assim, o Estado Novo põe em prática uma estratégia clara no sentido de reverter (a seu favor) o prestígio internacional do sociólogo brasileiro, como bem destaca Cláudia Castelo:

[...] O tradicional não racismo dos portugueses, a sua capacidade de adaptação aos trópicos, a unidade de sentimento e de cultura que caracterizaria o “mundo que o português criou” [segundo a caracterização de Gilberto Freyre] – servem, melhor do que quaisquer outras, aos interesses político-ideológicos da política externa portuguesa. É um “trunfo” que o regime português utiliza perante a comunidade internacional³²¹.

Desta maneira, os ideólogos do Estado Novo apresentavam o período de colonização em África como resultado de uma relação harmoniosa entre portugueses e os povos nativos das colônias. Através da defesa da ideia de uma colonização não racista, o regime colonial português se apropriou da ideologia do lusotropicalismo, buscando se defender das inúmeras contestações frente à sua posição na África e, também, face ao crescimento do movimento anticolonialista³²². O regime sentiu a urgência de reformar a imagem de sua política colonial e respondeu, quer através de uma intensa atividade legislativa, quer no plano ideológico. Assim, a substituição do termo “colônias” por “províncias ultramarinas” correspondeu à necessidade de reafirmar a *unidade nacional* perante a comunidade internacional. Ademais, a definição jurídica de “povo português” assumiu, na teoria, uma conotação multiétnica e multicultural,

³¹⁹Ministério do Ultramar. **Juntas provinciais de povoamento de Angola e Moçambique**. Decreto nº 43.895, de 6 de setembro de 1961 Lisboa, AGU, 1961, p. 14. Citado por CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 62.

³²⁰Como já expusemos no primeiro capítulo, a recepção inicial das teorias freyreanas em Portugal, durante os anos 1930 e 1940, foi bastante criticada, mas, no contexto do pós-segunda guerra mundial, o regime teria se apropriado do lusotropicalismo. Obviamente, como nos lembra Cláudia Castelo, esta mudança de atitude não estava alheia à conjuntura internacional, além disto, havia a necessidade do governo português afirmar a *unidade nacional* perante as pressões externas favoráveis a autodeterminação das colônias (*idem*, p. 87).

³²¹*Idem*, p. 60-61; 96.

³²²Em 1960, ano que ficará conhecido como o “Ano de África”, dezessete países daquele continente alcançaram sua independência: 14 ex-colônias francesas, duas britânicas e uma belga.

composta por populações de origens étnicas diversas, unidas pelo mesmo sentimento e pela mesma cultura³²³. Sobre isto, Conceição Neto complementa:

O discurso português, nos anos que se seguiram a constituição da ONU era realmente original: não havia nada a descolonizar porque não haviam colônias, havia uma nação portuguesa ‘plurirracial e pluricontinental’. Portanto, tudo o que a ONU definia para os territórios colonizados não se aplicava ao caso português; Salazar, o mesmo que habitualmente falava das ‘raças inferiores’ nos anos trinta, passou como por magia, a paladino da ‘sociedade plurirracial’ [...], com ‘completa ausência de traços racistas’³²⁴.

Todavia, fica a questão: se havia, de fato, uma sociedade harmoniosa, sem preconceitos raciais, como explicar o descontentamento da população nativa de Angola? Descontentamento este, que questionava um dos elementos mais concretos da ideologia lusotropical, baseado, justamente, numa relação harmoniosa entre nativos e colonos? Neste momento, tornou-se indispensável reconsiderar a relação entre brancos e negros na província. Com base nisto, Adriano Moreira elaborou algumas medidas para intensificar o povoamento português no Ultramar³²⁵, pois seria através da colonização branca que se alcançaria a “integração” necessária e preconizada pelo lusotropicalismo. Moreira, um dos maiores responsáveis pela difusão do lusotropicalismo entre a intelectualidade portuguesa, substituiu, na esfera legal, o ideal de *assimilação* pelo de *integração*, este, em maior conformidade com os ideais do lusotropicalismo. O conceito de *integração*, fundamental neste contexto, residiria na ideia de que, ao contrário de outros europeus, os portugueses teriam utilizado “métodos de integração”³²⁶, e não de subjugação em suas províncias.

Conforme destaca Valentim Alexandre³²⁷, “[...] o lusotropicalismo ganhou foros de doutrina oficial pela base científica aparente que dava às ideias de especificidade da presença portuguesa em África e de integridade nacional, isto é, de uma ‘nação una’ espalhada por

³²³CABAÇO, *op.cit.*, p. 238-239 e CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 97.

³²⁴NETO, *op.cit.*, p. 341 e SALAZAR. Discurso de 30 de novembro de 1960. “Portugal e a campanha anticolonialista”. Citado por NETO, *idem*, p. 341.

³²⁵No mês de setembro de 1961 foram criadas as juntas provinciais de povoamento de Angola e Moçambique, responsáveis pela condução e orientação de questões referentes ao povoamento. CASTELO, *op.cit.*, 2007, p. 123 e 135.

³²⁶A definição de *integração* proposta por Gilberto Freyre na obra “O luso e o trópico” é a seguinte: “Integração significa, em moderna linguagem especificamente sociológica aquele processo social que tende a harmonizar e unificar unidades diversas ou em conflito [...]. Integrar quer dizer unir entidades separadas num todo coeso, um tanto diferente da pura soma das partes [...]. Dessa participação resulta uma cultura, se não homogênea, com tendência homogênea, formada por traços mutuamente adaptados - ou adaptáveis - uns aos outros. Assim compreendida, a integração contrasta com a subjugação [...]”. FREYRE, *op.cit.*, 1961, p. 291.

³²⁷ALEXANDRE, Valentim. “Portugal em África (1825-1974): uma perspectiva global”. In: **Penélope**: fazer e desfazer a História (publicação quadrimestral), nº11, 1993, Lisboa, p. 53.

vários continentes”. Deste modo, além de ter servido aos interesses políticos durante o Estado Novo, o lusotropicalismo ajudou a perpetuar uma imagem mítica da identidade cultural portuguesa calcada numa *unidade nacional*³²⁸. Numa tentativa de obter apoio e conquistar a simpatia da opinião pública internacional, Salazar concede inúmeras entrevistas à imprensa estrangeira no início dos anos 1960. Em suas declarações, ele adota um discurso inspirado no lusotropicalismo, onde o termo “nação portuguesa” é recorrente, além de destacar o “pendor natural (dos portugueses) para o contato com outros povos, contatos de que sempre estiveram ausentes quaisquer conceitos de superioridade ou discriminação racial”³²⁹.

Dentro dessa perspectiva, a educação e, conseqüentemente, o sistema escolar português constituiu um dos meios essenciais para a construção de uma nova imagem do colonialismo português. Sobre isto, João Carlos Paulo atesta que uma das medidas seria fomentar o ensino de língua portuguesa através da promoção de experiências de educação em massa, como meio de “integração cultural e espiritual das populações”³³⁰. O estado colonial, que antes proibia a utilização de línguas nativas nas escolas, agora, delas se apropriava para construir uma nova imagem de si. O Ministério do Ultramar justifica-se, a partir daquele momento, pela marca da “integridade da pátria pluricontinental e multirracial”, proporcionando e condicionando uma nova retórica da educação. Como nos lembra Paulo, “[...] diluir distinções raciais em nome da pátria, dos seus valores e das suas instituições, passa a ser um tema recorrente de textos e imagens nos últimos anos do Estado Novo”³³¹, como esta imagem referente à última página da obra “Casa Lusitana”, que destacamos abaixo:

³²⁸CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 14. O comandante e ministro do Ultramar Sarmento Rodrigues defende que a “unidade nacional portuguesa” se formou e existe “pela vontade de todos os homens, com o sentido de elevar todos os portugueses e sem a intenção de explorar economicamente, ou de qualquer outra maneira, em proveito do povo original, seja que parcela for”. Ele enfatiza, ainda, o caráter cristão das relações humanas entre os portugueses pautadas pela interpenetração cultural e pela ausência de “preconceitos contra a miscigenação”. RODRIGUES, Sarmento. **Unidades da nação portuguesa**. Lisboa, AGU, 1956. Citado por CASTELO, *idem*, 1998, p. 97.

³²⁹SALAZAR, Oliveira. “Entrevista à revista *Life*, de Nova Iorque, 04 de maio de 1962”. In: **Entrevistas: 1960-1966**, Coimbra, 1967, p. 84. Citado por CASTELO, *idem*, p. 98.

³³⁰PAULO, João Carlos. “Da ‘Educação Colonial Portuguesa’ ao Ensino no Ultramar”. In: BETHENCOURT, Francisco e CHAUDURI, Kiti (orgs.). **História da Expansão Portuguesa**: volume V. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998, p. 313; 326.

³³¹*Idem*, p. 328.



MUITAS RAÇAS—UMA NAÇÃO.
BRANCOS, PRETOS E MESTIÇOS
TODOS SÃO PORTUGUESES

Imagem disponível em PAULO, *op.cit.*, p. 328.

“Muitas raças – uma nação. Brancos, pretos e mestiços. Todos são portugueses”. Podemos verificar, através da ilustração e da mensagem impressa na página, a valorização de um discurso, onde a edificação de *sociedades multirraciais* é exaltada. Assim, a justificativa da presença de Portugal em África não se faz tanto mais pelo recurso à teoria da “missão civilizadora e providencial”, mas, sobretudo para efeitos da política externa, exalta-se a existência de *sociedades multirraciais*, que estariam surgindo em Angola. Sobre isto, Valentim Alexandre³³² aponta que o projeto colonial implica uma determinada imagem de Portugal e, ao mesmo tempo, uma visão marcada, pelo nacionalismo que imprime características específicas (de acordo com as conjunturas) e o etnocentrismo, com formas “mascaradas” de racismo. Estamos diante, assim, da produção e 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 recebendo³³³. Em outras palavras, trata-se de uma força enquanto propaganda, e não de ações concretas e efetivas. Para Georges Balandier:

³³²Valentim Alexandre. “A África no imaginário político português (séculos XIX-XX)”. In: **Penélope**: fazer e desfazer a História (publicação quadrimestral), nº15, 1995, Lisboa, p. 41-47.

³³³CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 107.

O mito da unidade, expresso pela raça, pelo povo ou pelas massas torna-se o cenário da teatralização política. Ele mobiliza e recebe sua aplicação mais espetacular na festa que põe a nação inteira em situação cerimonial. Durante um certo período, uma sociedade imaginária, conforma a ideologia dominante, pode ver e viver. O imaginário “oficial” mascara a realidade e faz sua metamorfose³³⁴

Entretanto, o pretense caráter científico do lusotropicalismo foi questionado por diversos líderes dos movimentos de libertação em África. Mário de Andrade, sociólogo e um dos fundadores do MPLA, foi o primeiro crítico do lusotropicalismo de Gilberto Freyre. Em sua obra “Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa” ele 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”³³⁵. Sob o pseudônimo de Buanga Fele, ele publicou na revista *Présence Africaine* um artigo intitulado “*Qu’est-ce que ‘le lusotropicalismo’?*”. Nele, podemos ler:

Segregação e assimilação são formas políticas através das quais a colonização garante os seus privilégios contra a legítima vitalidade dos povos colonizados. Trata-se de manter uma barreira entre os níveis de vida das duas populações e de evitar que a direção político-econômica seja disputada contra o europeu³³⁶.

Amílcar Cabral, líder político da revolução anticolonial da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, em prefácio a obra de Basil Davidson - sobre a luta de libertação da Guiné -, faz referência a Freyre e ao lusotropicalismo na identidade colonial portuguesa:

Uma poderosa máquina de propaganda foi posta a trabalhar no sentido de convencer a opinião pública mundial de que os nossos povos viviam no melhor dos mundos possíveis [...] e assim se foi construindo toda uma mitologia. E, como aconteceu com tantos mitos, especialmente os que dizem respeito à sujeição e exploração das gentes, não faltaram ‘homens de ciência’, incluindo um sociólogo de nomeada, para lhe garantir uma base teórica, neste caso, o lusotropicalismo. Confundindo, talvez

³³⁴BALANDIER, Georges. **O poder em cena**. Brasília: Universidade de Brasília, 1982, p. 08.

³³⁵ANDRADE, Mário Pinto de. **Antologia de Poesia Negra de Expressão Portuguesa**. Paris: Jean Pierre Oswald, 1958. A “Antologia da Poesia Negra de Expressão Portuguesa” constitui a primeira apresentação, em conjunto, de poesia africana de língua portuguesa. Essa antologia foi organizada por Mário de Andrade durante os anos 1950 e homenageia a poesia de diversos autores cabo-verdianos, são-tomenses, angolanos e moçambicanos.

³³⁶ANDRADE, Mário P. de “*Qu’est-ce que le lusotropicalismo?*”. **Présence Africaine**, v. 9, n. 5, 1955, p. 24. Artigo disponível, também, no site: <http://casacomum.org/cc/visualizador?pasta=04330.008.006>. Acesso em 26/03/2013.

inconscientemente, certas realidades que são biológicas ou fatais, com outras realidades, que são socioeconômicas e históricas, Gilberto Freyre transformou-nos a todos os que vivemos nas províncias – colônias de Portugal – em felizes habitantes de um paraíso lusotropical³³⁷.

A importância de críticos como Mário de Andrade 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 lusitanas não apresentavam a imagem de “integração harmoniosa” que o lusotropicalismo fazia supor. Charles Boxer, a propósito, já nos anos 1960 assinalava que os escritores modernos portugueses que afirmam que seus compatriotas jamais tiveram qualquer preconceito racial ou discriminação contra o negro africano, “evidentemente ignoram que uma raça não pode escravizar outra por mais de três séculos sistematicamente sem adquirir um sentimento, consciente ou não, de superioridade racial”³³⁸.

Como vimos, as mudanças discursivas acabaram tendo repercussões legais. Ainda assim, a decretação do fim do sistema de Indigenato, em 1961, e a conseqüente abolição da distinção entre “civilizados” e “não civilizados” alterou parcamente a vida dos negros e mestiços na colônia. Ademais, como explica Bittencourt, “[...] a legislação resultante dessa nova postura lusotropicalista não implicou o fim da discriminação racial. Pelo contrário, ao agravar a disputa econômica [...], acabou por fomentar atitudes racistas”³³⁹. De fato, a suposta “harmonia racial”, tão propalada pelo colonialismo português, definitivamente, não existiu. O discurso lusotropical continuou a ser apropriado até o fim do colonialismo português, porém, em meados dos anos 1960, ganhou projeção a chamada *ação psicossocial*.

Entendida enquanto um “conjunto de atividades que visavam, quer levar o inimigo a desistir da luta, ou, no mínimo, enfraquecer a sua força anímica e a vontade de combater”³⁴⁰, a ação objetivava, de modo geral, aproximar as populações nativas de Portugal, conquistando-as através da criação de vínculos entre elas e as autoridades coloniais. A ação consistira,

³³⁷ Amílcar Cabral. “Prefácio”. In: DAVIDSON, Basil. **A libertação da Guiné**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1975, p. 03.

³³⁸ BOXER, Charles. R. **Relações raciais no império português 1415-1825**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, p. 91. Citado por BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p. 32.

³³⁹ BITTENCOURT, *op.cit.*, 1996, p.25-26.

³⁴⁰ ESTADO MAIOR DO EXÉRCITO/Resenha Histórico Militar das Campanhas de África (1961-1974). 1º volume – Enquadramento Geral. Lisboa, 1988, p. 373. Citado por PEIXOTO, Carolina B. Tavares. **Limites do Ultramar português, possibilidades para Angola: o debate em torno do problema colonial (1951-1975)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009, p.76.

ainda, entre outros elementos: “[...] numa tentativa de atração dos angolanos para a ‘órbita portuguesa’, pautada na valorização das melhorias das condições de vida”³⁴¹.

No mês de junho de 1961, o Gabinete do Ministro do Ultramar envia para o Gabinete dos Negócios Políticos, um trabalho elaborado pelo chefe da Seção Militar, Hermes de Oliveira. No documento, consultado por Juliana Bosslet, está presente a ideia de que “[...] o inimigo, por não possuir meios militares para dominar política e geograficamente o território, procura na população o apoio que necessita e, seja através da persuasão ou da violência, irá conquistar a aliança que lhe permitirá dominar determinada área”³⁴². Através da documentação sobre a *ação psicossocial*, consultada pela pesquisadora acima mencionada, podemos perceber que as orientações presentes nos documentos buscavam fortalecer a ideia de Portugal enquanto um país “multirracial” e, também, reforçar a “histórica missão civilizadora” de Portugal em África, que deveria ser perpetuada. Além disto, a autora conclui que “foram o Serviço de Centralização e Coordenação de Informação de Angola (SCCIA), em parceria com as Forças Armadas e com o Centro de Informações e Turismo de Angola (CITA), que levaram o projeto adiante”³⁴³. No campo da *ação psicológica*, uma informação do SCCIA, datada em junho de 1966, retoma os três objetivos principais da ação:

O primeiro era consolidar a frente interna e o tema destacado é o de que “Portugal é um país multirracial e antirracista e o conjunto de territórios portugueses é uma força extraordinária para o futuro”. O segundo objetivo demonstra a preocupação das autoridades coloniais em combater o inimigo e pode-se destacar a intenção de mostrar que “os chefes inimigos são manejados por interesses exteriores comunistas, imperialistas e neocolonialistas”. O terceiro objetivo citado seria o de fortalecer a posição

³⁴¹BITTENCOURT, 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 letas, 2013, p. 161.

³⁴²BOSSLET, *op.cit.*, p. 87. O regime, através do Ministério do Ultramar e das autoridades presentes na província, se organizou no intuito de buscar controlar a difusão do que chamava de “ideias subversivas” em Angola, sobretudo, através de reformas na legislação e da *ação psicossocial*. A situação de guerra, porém, permaneceu, sobretudo, em Luanda e na região dos musseques, que passaram a ser vistos com ainda mais desconfiança pelas autoridades coloniais. A partir da leitura de dezenas de documentos, Bosslet esclarece que ser negro após o ataque de quatro de fevereiro era razão suficiente para atrair suspeitas de envolvimento com atividades “subversivas”. A autora explica que com o início da luta de libertação em Angola, as “rusgas” ou “operações de limpeza” (como atestavam alguns jornais da época), se tornaram ainda mais frequentes e violentas nos musseques de Luanda. A leitura de um documento da PIDE/DGS sobre o “Muqueque Lixeira” informa que os objetivos dessas “rusgas” aos bairros periféricos das cidades eram vários e entre eles: “deter indivíduos que não apresentassem documentos ou que parecessem ‘suspeitos’, capturar elementos ‘inimigos’ (envolvidos com os movimentos de libertação); capturar ladrões ou receptores de artigos roubados; reprimir vadiagem e capturar desertores”. Muqueque Lixeira. PIDE/DGS. Del. A. P. Inf. Proc. 15.12. A.N.T. 2084, fls. 18-19. Torre do Tombo, Lisboa. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 141.

³⁴³*Idem*, p. 88.

de Portugal no exterior, através da veiculação de uma imagem antirracista e anticolonialista do país³⁴⁴.

Após os acontecimentos de 1961, o regime estava preocupado, principalmente, em amenizar as críticas internacionais e reconquistar o controle militar, mas à medida que a guerra se alastrava, “[...] tornava-se, cada vez mais evidente que a chave para a vitória estava no assegurar da cooperação da população indígena³⁴⁵”. Assim, no final dos anos 1960, os oficiais responsáveis pela *ação psicossocial* perceberam a necessidade de uma aplicação integral de reformas, uma ação concreta, material, uma vez que “se ela se encontra voluntariamente do lado da rebelião é porque não acredita que lhe resolvamos os problemas que a afligem, mostrar-lhe-emos sermos capazes de os resolver e, mais ainda, estaremos dispostos a isso”³⁴⁶. Contudo, como argumenta Clarence-Smith, “a tônica destas reformas eram, geralmente, ‘para inglês ver’ e na maior parte dos casos só foram aplicadas de forma lenta e parcial”³⁴⁷. Além disto, o racismo constituía um grande obstáculo a ser superado.

A série de reformas instituídas pelo governo português tornou ainda mais complexa a organização social da capital angolana, pois o fator condicionante continuava a ser o racial. Neste sentido, as autoridades lançaram uma campanha contra a discriminação racial, postura esta, que questionava o próprio discurso apregoado pelo regime naquele momento. Conforme aponta Clarence-Smith, foi empreendida uma ação no sentido de promover os sujeitos não brancos no aparelho de Estado, e mais: “as empresas privadas foram pressionadas a contratarem mais negros, sob a ameaça de lhes serem retirados os lucrativos contratos públicos”³⁴⁸. Todavia, os êxitos foram parciais. Mesmo com o fim do indigenato, por exemplo, persiste uma diferenciação referente aos salários pagos a trabalhadores negros e brancos, ainda que esses 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 segregação imposta à população negra e mestiça.

A seguir, demonstraremos como a canção e os programas de variedades inaugurados na cidade de Luanda, durante os anos 1960, foram instrumentos utilizados pelos agentes da

³⁴⁴*Idem*, p. 87-88 e Informação do SCCIA, jun. 1966. Ação Psicossocial. Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa, MU/GM/GNP/060/Pt.2. Citado por BOSSLET, p. 87.

³⁴⁵CLARENCE-SMITH, *op.cit.*, p. 224.

³⁴⁶Preâmbulo. Directivas, 1961. Ação psicossocial. Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa, MU/GM/GNP/060/Pt. 1, p. 04. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 87.

³⁴⁷CLARENCE-SMITH, *op.cit.*, p. 227. O autor argumenta que a campanha de “conquistar os corações e as mentes” era, de um modo geral, mal aceita pelos colonos, sobretudo, por conta de medidas como a fiscalização da alienação de terras, a abolição gradual do trabalho forçado e a criação de mercados rurais para conter os comerciantes brancos (p. 223).

³⁴⁸*Idem*, p. 227.

ação psicossocial para reafirmar a ideologia lusotropicalista, apregoada pelo regime português.

3.3. Música, lusotropicalismo e *ação psicossocial* em Angola

Como apontado ao final do capítulo anterior, de acordo com as “Bases Gerais para a *ação psicossocial*” - que guiaram as reformas que marcaram o período final da presença portuguesa em Angola - era necessário “respeitar os usos e costumes da população do Ultramar”³⁴⁹ através da promoção de entretenimento e diversão para os africanos ou, para utilizarmos o termo presente no documento, era preciso “distrai-los”³⁵⁰. Assim, foi promovida uma agenda cultural voltada para o entretenimento de negros e mestiços de modo que, através dos espaços de cultura e lazer, pudesse ser possível controlar o tempo livre daquela população e, conseqüentemente, afastá-la do “perigo da subversão”³⁵¹. Aureliano de Oliveira Neves, professor de música e ex-integrante do conjunto “N’gongo”, de Angola, comenta que neste período a intenção dos espetáculos era justamente “desviar a atenção do povo” e complementa: “nós víamos aqueles espetáculos como uma diversão para nos tirar a intenção de luta”³⁵².

Conforme já destacamos anteriormente, a *ação psicológica*, defendida nos discursos portugueses, estaria voltada para a *integração* da população autóctone. Para atingir tais objetivos, o governo português investiu, de forma contundente, na radiodifusão³⁵³ durante os

³⁴⁹Ora, respeitar os usos e costumes da população nativa não significava, contudo, abdicar da “missão civilizadora” em África. Pelo contrário. De acordo com o conteúdo presente nas “Bases Gerais para a *ação psicossocial*”, os usos e costumes da população autóctone deveriam ser, aos poucos, e progressivamente, substituídos pelos usos e costumes portugueses. Arquivo Histórico do Ultramar, Lisboa, MU/GM/GNP/060/Pt 1. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 101.

³⁵⁰*Idem.*

³⁵¹Os agentes oficiais do governo temiam o “clima de subversão latente” na capital angolana durante os anos 1960 e início da década seguinte. Neste período, várias manifestações de “subversão” se tornaram recorrentes nos bairros suburbanos de Luanda. BOSSLET, *op.cit.*, p. 169-170.

³⁵²Aureliano de Oliveira Gomes em entrevista para o *Projeto Yetu: a nossa música*. Entrevista disponível no site: <http://bda.ao/yetu/testemunhas/a-ideologia-luso-tropicalista>. Acesso em: 08/01/15.

³⁵³Marissa Moorman explica que o fenômeno musical em Angola ganhou uma maior projeção e mobilidade, também, por conta do desenvolvimento de uma rede de radiodifusão. Tanto os clubes de amadores de rádio e, por ventura, um sistema de radiodifusão estatal, fizeram com que a música produzida localmente pudesse ser difundida para outros territórios da colônia. MOORMAN, Marissa. “*Semba é nossa bandeira: música e nação em Angola (1961-74)*”. In: **Atas do III Encontro Internacional de História de Angola**: para a elaboração da História Geral de Angola: das sociedades antigas à época contemporânea. Luanda, Angola, 2007, p. 04. Sobre a radiodifusão em Angola indicamos uma visita a um site muito interessante, que traz informações valiosas sobre o tema. Trata-se do site “Radiodifusão em Angola (1937-1975)”: <http://angolaradio.webs.com>. A pesquisa foi feita por Diamantino Pereira Monteiro. Segundo ele, a radiodifusão sonora em Angola foi iniciada por um radioamador em 28 de fevereiro de 1931 (Marissa Moorman cita o ano de 1933. MOORMAN, *op.cit.*, 2008, p. 143). Seu

anos sessenta e setenta do século XX. O objetivo 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, pois, até então, o que existiam eram os Rádios Clubes e suas transmissões com sérias limitações. De acordo com Marissa Moorman³⁵⁴, a emissora iniciou sua transmissão diária em meados dos anos 1950 e a partir de 1968 surge a “Voz de Angola”, que não se constituiu numa nova rádio, uma vez que utilizava os transmissores da Emissora Oficial. A “Voz de Angola” privilegiava a emissão de músicas de artistas nativos de Angola, mas, como argumenta Ana Sofia Fonseca³⁵⁵, havia, também, uma programação destinada à população branca da colônia, em especial, à comunidade portuguesa. No geral, os temas variavam, mas a Emissora Oficial valia-se dos três pilares do regime: Fado, Fátima e Futebol, com transmissões da missa dominical e relatos sobre os jogos do campeonato metropolitano.

O aumento do poder de compra da população (e sua crescente possibilidade de aquisição de aparelhos de rádio) justificaria o alto investimento do governo nos programas

nome era Álvaro Nunes de Carvalho, considerado, aliás, “pai da radiofusão” no país. Algumas das rádios citadas por Monteiro são: **Rádio Clube de Benguela**: inaugurada em 28 de fevereiro de 1931; **Rádio Clube da Huíla**, inaugurada em 04 de março de 1939; **Rádio Clube do Huambo**: inaugurada em 27 de janeiro de 1943. Durante os anos 1950, Sebastião Coelho (jornalista citado no Capítulo 2 da tese), comandava os serviços de produção da rádio; **Rádio Clube de Malanje**: iniciou sua transmissão em 1944; Em abril de 1945 foi eleita a primeira direção do rádio clube, integrando, de forma pioneira, mulheres em sua equipe. São elas, Joana Campina e Maria Manuela; **Rádio Diamang**: propriedade da Companhia de Diamantes de Angola (DIAMANG). A emissora surgiu em 1946 para atender, exclusivamente, os inúmeros funcionários da empresa; **Rádio Clube do Bié**: iniciou suas emissões em 1947 na cidade de Silva Porto; **Rádio Clube do Cuanza Sul**: iniciou suas atividades regulares em 1949; **Rádio Clube do Moxico**: surgiu em 1953; **Rádio Ecclesia**: emissora católica de Angola que entra em funcionamento em 1954; Rádio Clube do Congo Português, rebatizada **Rádio Clube do Uíge**, iniciou suas atividades em 1958, assim como a **Rádio Clube de Cabinda**; Em 1962, o governo emite licença para a primeira estação puramente comercial no país – a **Rádio Comercial de Angola**; **Emissora Oficial de Angola**: segundo Diamantino Pereira Monteiro, as primeiras diligências com vistas à criação da radiofusão oficial em Angola remontam aos anos 1950. Praticamente até 1953 era a Rádio Clube de Angola que realizava os programas e notícias oficiais com predomínio de conteúdos propagandísticos. As emissões da rádio oficial foram iniciadas em regime de experiência, no fim de 1951, com a criação de um gabinete de radiofusão adstrito à Direção dos Serviços de Correios, Telégrafos e Telefones; **A Voz de Luanda** foi inaugurada em 1964 na capital, sendo a primeira emissora angolana a assumir uma dimensão urbana e local. Cf. Diamantino Pereira Monteiro In: “Radiofusão em Angola (1937-1975)”. Texto disponível em: <http://angolaradio.webs.com>. Acesso em: 20/01/15.

³⁵⁴MOORMAN, *op.cit.*, 2008, p. 144. Vale salientarmos que Moorman trata da radiofusão a serviço da criação de uma “comunidade imaginada”, utilizando o conceito “capitalismo sonoro”, formulação esta, bastante influenciada pelos escritos de Benedict Anderson. Sobre isto, ela ressalta: “eu utilizo o conceito de “capitalismo sonoro” na perspectiva de que a rádio e a indústria fonográfica foram os motores que impulsionaram o desenvolvimento e a difusão da música como um meio de ‘imaginar a nação’ no final do período colonial em Angola” (*Idem*, p. 139-140). Aliás, em sua perspectiva, a tecnologia do rádio também foi fundamental para produzir um sentido de nação em Luanda, no sentido de conectar a capital com outras cidades e províncias, onde a guerra acontecia. Este foi o caso, por exemplo, do programa “Angola Combatente”, mencionado no capítulo anterior. *Idem*, p. 139-140.

³⁵⁵FONSECA, Ana Sofia. **Angola, terra prometida**: a vida que os portugueses deixaram. Lisboa: a esfera dos livros, 2009, p. 253.

radiofônicos³⁵⁶. Ademais, não podemos negligenciar o fato de que o rádio era o principal meio de comunicação da época, chegando onde os jornais não poderiam chegar, atingindo, sobretudo, a população analfabeta. Assim, o governo colonial aposta intensamente em programas como “A Voz de Angola”, pois tinha consciência, também, do perigo do poder mobilizador de emissoras associadas aos movimentos de libertação angolanos, como a Rádio Brazzaville, que divulgava mensagens do MPLA, conforme discutimos no capítulo anterior.

Durante os anos 1960 (e início da década seguinte), a programação radiofônica estaria voltada, quase exclusivamente, à transmissão de canções de músicos de Angola, que tiveram um grande incentivo para a gravação e produção de discos naquela época. Grande parte dos músicos que entrevistamos em Luanda afirmou que até o advento da independência no país era natural gravar discos, pois haviam as empresas privadas, como os estúdios de gravação da Valentim de Carvalho e a Companhia de Discos de Angola (CDA) e fábricas de discos, como a FADIANG, que passou a gravar com o selo “Rebita”. Sobre isto, o cantor e compositor angolano Santos Júnior³⁵⁷ afirma:

No tempo colonial havia apoio para a produção de discos porque nós não pagávamos nada, pelo contrário, o dono da empresa é que nos pagava. Não tirava um tostão. Antigamente, a empresa é que se comprometia com isso³⁵⁸.

A Valentim de Carvalho chega a Luanda em 1968, produzindo dois tipos de selos de gravação: “DECCA” e “N’gola”, esta, destinada, exclusivamente, à produção de artistas locais. Santos Júnior gravou, durante os anos 1960, alguns discos para a Valentim de Carvalho, como “*Tuá Tane kiá*” e “*Kamba diá N’guma*”. Nas imagens das capas dos discos que destacamos abaixo, podemos perceber o selo “N’gola” a qual nos referimos anteriormente:

³⁵⁶Em 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. Citado por FONSECA, *op.cit.*, p. 242.

³⁵⁷Domingos Pereira dos Santos Júnior, mais conhecido como Santos Júnior, nasceu no dia 17 de setembro de 1947 em Luanda.

³⁵⁸Santos Júnior. Entrevista concedida a autora em 28 de outubro de 2013 na União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC), Luanda.



Santos Júnior e Grupo Semba. **Tuá Tane Kiá**
N'Gola, Angola, s/d. 1 Disco 45 RPM³⁵⁹



Santos Júnior. **Kamba Diá N'Guma**
N'Gola Angola, s/d, 1 Disco 45 RPM³⁶⁰

O cantor e compositor Calabeto³⁶¹ acentua que antes da independência, o mercado era concorrido, porém, as empresas fonográficas funcionavam “sem nenhum problema” e era possível receber todo o apoio “desde que tivesse música, desde que soubesse cantar e desde que você conseguisse influenciar a entidade patronal para você ser empregado como artista desta empresa”³⁶² (grifo nosso). Ora, “influenciar a entidade patronal” significaria, naquele contexto, cantar canções que estivessem de acordo com o sistema vigente na época e que, de certa maneira, pudessem legitimar as ideias propagadas pelo regime.

Segundo Marissa Moorman, a música popular angolana começa a ganhar maior projeção a partir dos anos 1950 e se desenvolve ao longo das décadas de 1960 e 1970. Como já expusemos na Introdução desta tese, na obra *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recente times* a pesquisadora investiga a relação entre política e cultura no período colonial tardio em Angola, buscando examinar o modo como seus habitantes se valeram da canção para “imaginar a nação”. Em suas palavras, “a música dos musseques de Luanda produziu significados através dos sons, da dança dos espaços e de sua história [...] Na produção e no consumo desta música, as pessoas criaram um sentido de nação”³⁶³. A autora trata deste período como uma “fase de ouro” da canção popular no país. Em suas palavras,

³⁵⁹Acervo particular de Santos Júnior.

³⁶⁰Imagem disponível em “Angola Saudade: 60 e 70”. Catálogo, 2009, p. 70.

³⁶¹Calabeto, nome artístico de Antônio Miguel Manuel Francisco, nasceu em Luanda no dia 03 de abril de 1945.

³⁶²Calabeto. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 em sua residência, em Luanda.

³⁶³MOORMAN, *op.cit.* 2008, p. 140.

a música popular angolana explodiu neste período e tomou o primeiro lugar entre as práticas culturais. Esta situação resultou da iniciativa empresarial dos angolanos que abriram clubes e resultou, também, do esforço colectivo dos angolanos trabalhando em conjunto com o capital europeu, que deu para organizar uma série de festivais musicais. [...] foi o tempo d'ouro da música angolana e do semba³⁶⁴.

Essa ideia é compartilhada, também, pelo músico e jornalista José Weza, que complementa:

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 exibiam³⁶⁵.

De acordo com os músicos Calabeto e Nito³⁶⁶, os temas das canções dos anos 1960 centravam-se, na maioria das vezes, no amor e no quotidiano: “Antes de 1974, nós cantávamos outros motivos. Cantávamos o quotidiano [...]. Antes da independência, as produções fonográficas eram interpretadas com canções de amor. Canções do quotidiano, do dia a dia”³⁶⁷. Nito acrescenta que “os temas antes da independência eram também virados para as mulheres, para o feminismo”³⁶⁸. Por outro lado, músicos como Santos Júnior explica que naquela fase era possível compor e interpretar, também, canções críticas ao regime colonialista. Sobre isto, o artista declara:

Naquela época, eu já gravava algumas canções de carácter 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 discos³⁶⁹.

³⁶⁴MOORMAN, *op.cit.*, 2007, p. 04.

³⁶⁵WEZA, *op.cit.*, p. 61.

³⁶⁶O compositor e instrumentista Belmiro Carlos, mais conhecido como “Nito”, nasceu em Luanda no ano de 1953.

³⁶⁷Calabeto. Entrevista realizada no dia 30 de outubro de 2013 em sua residência, em Luanda.

³⁶⁸Nito. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013, na UNAC, em Luanda. Atualmente, Nito é secretário-geral da União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC). Nito foi um dos integrantes do “Kissanguela”, agrupamento que discutiremos no próximo capítulo.

³⁶⁹Santos Júnior. Entrevista concedida a autora em 28 de outubro de 2013 na UNAC (União Nacional dos Compositores de Angola), Luanda. Como veremos no próximo capítulo, Santos Júnior foi um dos integrantes-

Durante nossa entrevista, Santos Júnior se recordou que as canções (a qual ele faz referência no trecho citado acima) eram interpretadas na língua quimbundu. A partir de sua fala é possível fazermos algumas considerações. Em primeiro lugar, entendemos que a ideia de que era possível transmitir alguma mensagem anticolonial, simplesmente por cantar em língua nacional, deve ser questionada, afinal, como sabemos, alguns colonos falavam quimbundu e havia bufo³⁷⁰ por toda a parte. As músicas eram cantadas em shows, festas e até mesmo nas rádios, ou seja, não eram canções clandestinas, pois todos poderiam escutá-las, inclusive a própria PIDE.

Para além disso, é preciso ter em conta que na tentativa do músico salvaguardar sua posição diante das memórias da luta pela independência em Angola, verificamos uma valorização da própria ideia de resistência. Sobre as disputas no campo da memória, Michel Pollack utiliza a noção de “memórias em disputa”³⁷¹ e explica que na constituição das memórias de movimentos, partidos ou outro tipo de organização, há todo um trabalho de “enquadramento” e de manutenção da memória, que consiste em privilegiar acontecimentos, datas e personagens dentro de uma determinada perspectiva. Em outras palavras, devemos questionar o quanto esse discurso de resistência, evidente na fala de Santos Júnior, pode ser, também, uma reelaboração da memória e um ato de salvaguardar seu lugar no palco nacionalista, afinal, afirmar que “gravava canções de caráter revolucionário” é dizer, também, que lutou à sua maneira pela independência do país.

O CITA, naquela altura, apoiava, especialmente, a gravação de músicos angolanos, com ênfase para os de Luanda, como Jucas Morgado³⁷², mas as gravadoras e indústrias de discos instaladas em Angola gravavam, também, músicos e bandas de outros países africanos e províncias fora de Luanda. Esse é o caso das orquestras *Sensationnels* e *Veve*, do Congo/Zaire, que gravaram com o selo “Rebita” e “MA-4”, grupo musical do Quênia e o “Conjunto Super Coba”³⁷³, de Cabinda, pela CDA. A seguir, destacamos as capas de alguns discos gravados por esses músicos e conjuntos. Como poderemos observar, dentro daquela

fundadores do agrupamento musical “Kissanguela”, cuja produção estava voltada, exclusivamente, para a divulgação dos projetos políticos do MPLA.

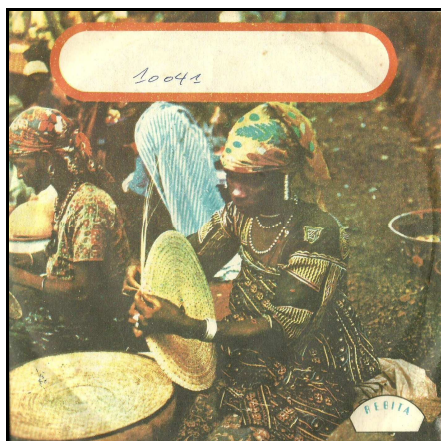
³⁷⁰Informantes da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE).

³⁷¹POLLACK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio”. In: **Estudos Históricos**, v. 02, nº. 03, Rio de Janeiro, 1989, p. 04-07.

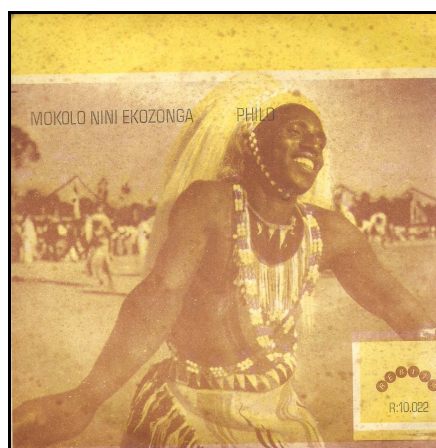
³⁷²De nome artístico “Jucas”, Jucas Morgado gravou alguns discos para a CDA no início dos anos 1970 acompanhado pelo conjunto “Merengues”.

³⁷³Localizados na província de Cabinda, os conjuntos “Super Landa Bangó”, “Super Renovação de Cabinda”, “Cabinda Ritmos” e “Super Coba” fizeram muito sucesso em Luanda, chegando a ameaçar a hegemonia dos conjuntos da capital.

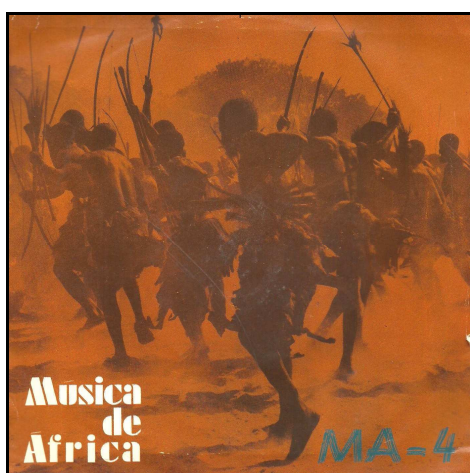
perspectiva de “respeitar os usos e costumes da população do Ultramar”³⁷⁴ (que citamos anteriormente), as imagens contidas nas capas dos discos sugerem temas destinados à cultura africana, como danças típicas, artesanato, máscaras e esculturas.



Orchestre Sensationnels.
Rebita (Fadiang), Angola, 1974.
Disco 45 RPM
Acervo pessoal da autora



Orchestre Vivi
Rebita (Fadiang), Angola, 1973.
Disco 45 RPM
Acervo pessoal da autora

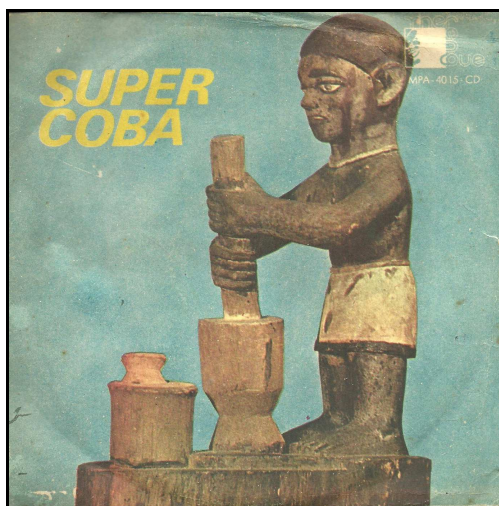


MA-4": Música de África
CDA, Angola, s/d.
Disco 45 RPM
Acervo pessoal da autora



Jucas (e Conjunto "Merengue")
CDA, Angola, 1975.
Disco 45 RPM
Acervo pessoal da autora

³⁷⁴Bases Gerais para a Ação Psicossocial. Arquivo Histórico do Ultramar, Lisboa, MU/GM/GNP/060/Pt 1. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 101.



Conjunto “Super Coda”
CDA, Angola, 1975.
Disco 45 RPM
Acervo pessoal da autora



Conjunto “Super Coda”
CDA, Angola, 1974.
Disco 45 RPM
Acervo pessoal da autora

Além do incentivo para a gravação de discos de artistas africanos, o Estado valeu-se de outras ferramentas com o objetivo de controlar o tempo livre daquela população e colocar em prática as estratégias de persuasão contidas no plano de *ação psicossocial*. Em uma informação, elaborada pelo Grupo de Trabalho de Informações sobre a *ação psicológica*, enviada ao Ministro do Ultramar, é possível lermos um despacho do então governador-geral Silvino Silvério Marques, que escreve: “na consolidação da frente interna ter-se-á como primeiro objetivo a população dos meios suburbanos, depois as dos meios rurais e finalmente a população mais evoluída dos meios urbanos”³⁷⁵. A partir das informações contidas no referido documento, podemos concluir que a população do meio suburbano foi o alvo principal da *ação psicológica* e para “preencher o tempo livre daquela população” foi elaborada uma agenda de programas de entretenimento, como recordou o compositor e cantor Santocas³⁷⁶:

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, onde durante um mês eles tinham um grupo de artistas que durante aquele mês, aos sábados a tarde (começava às 15hs, terminava às 18h). Estes artistas eram selecionados e tinham a obrigação, de acordo com o

³⁷⁵ Informação, Fevereiro, 1965. Acção Psicossocial. Arquivo Histórico Ultramarino, Lisboa, MU/GM/GNP/060/Pt. 4, p. 04. Citado por BOSSLET, *idem*, p. 88.

³⁷⁶ O músico e compositor Antônio Sebastião Vicente, de nome artístico Santocas, nasceu em Luanda em 25 de setembro de 1954.

contrato, em passar nos sábados, a partir das 15hs, nos vários bairros da capital, Luanda³⁷⁷.

Santocas não conseguiu se lembrar do 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 Montez³⁷⁸, com o apoio do CITA que apoiou, também, a criação de outros eventos culturais, como os programas de variedades “Aquarela Angolana” e “Dia do Trabalhador”, que falaremos adiante.

3.3.1. “Aquarela Angolana” e o “Dia do trabalhador”

De acordo com o censo de 1960, apresentado por John Cann³⁷⁹, a população de Angola era de 4.830.283 habitantes, aproximadamente quatro pessoas por quilômetro quadrado, onde 95,2% eram negras, 3,5% brancas e 1,1% mestiças, sendo a população negra, por sua vez, composta por nove grupos etnolinguísticos principais. O autor defende que este “mosaico”, representado por aquelas populações, constituiu uma vantagem para a metrópole, que soube fazer valer tais diferenças em seu proveito. Ainda que mantendo certo distanciamento sobre essa ideia quanto a capacidade portuguesa de fazer valer as diferenças angolanas em seu benefício, já que talvez fosse mais importante questionar o quanto as autoridades portuguesas souberam jogar esse jogo e o quanto os angolanos optaram por determinados enfrentamentos entre eles, é preciso reconhecer que Portugal soube ajustar o seu programa de *ação psicossocial* de modo a se dirigir a diferentes culturas do país. Assim nasce, nos anos 1960, o programa de variedades “Aquarela Angolana”, cujo próprio nome, como podemos notar, sugere a ideia da existência de uma *sociedade multirracial* em Angola.

O evento, organizado pelo empresário Luís Montez e projetado pelo CITA, acontecia na última segunda-feira de cada mês no cineteatro “N’gola Cine”, com números musicais e esquetes cômicos. Como recorda Elias Dya Kimuezo, a apresentação do programa ficava a

³⁷⁷Santocas. Entrevista concedida a autora em 24 de outubro de 2013 na Secretaria de Cultura de Luanda.

³⁷⁸Natural 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” (Cf. WEZA, *op.cit.*, p. 65).

³⁷⁹CANN, *op.cit.*, p. 22-23.

cargo de Luís Montez, que buscava “os artistas de maior impacto naquela época”³⁸⁰, vindos de vários lugares da província, como recorda Santos Júnior:

Em 1960 acontecia a Aquarela Angolana, programa mensal de Luís Montez. Era tipo competição ao vivo, era um projeto do CITA e o coordenador era o Luís Montez, que era português. E este senhor, 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 gente³⁸¹.

A programação dos espetáculos poderia ser consultada em periódicos da época, como a revista “Noite e Dia”³⁸² e o jornal “Tribuna dos Musseques”³⁸³. Ao analisarmos as edições da revista “Noite e Dia: semanário ilustrado de espetáculos e variedades” de abril de 1969 a setembro de 1970 (assinadas pelo jornalista Fernando Mendes), pudemos traçar um perfil dos participantes do programa naquela época e observar que era bastante recorrente a apresentação dos músicos Belita Palma, Crecy, Elias Dya Kimuezo, Dionísio Rocha, Jorge Manuel, Luís Visconde, Óscar Neves, Pedro Boa, Roberto Fortes, 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” que, geralmente, acompanhavam os músicos que se apresentavam no palco. A performance de grupos folclóricos, como “Santa Bárbara” e “Os Feijoeiros de Luanda” também era frequente, assim como a apresentação do “Duo Farrista”, com a exibição de esquetes cômicos, e de “Domy, o homem orquestra”.

³⁸⁰Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 na União dos Escritores Angolanos (UEA), Luanda.

³⁸¹Entrevista concedida a autora em 28 de outubro de 2013 na UNAC (União Nacional dos Compositores de Angola), em Luanda.

³⁸²No 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 essa ação se tornou ainda mais rigorosa (BOSSLET, *op.cit.*, p. 125). Em todas as edições da revista “Noite e Dia”, que consultamos em Luanda, foi possível visualizarmos, logo nas primeiras páginas, a mensagem: “visado pela comissão de censura”.

³⁸³O “Tribuna dos Musseques” foi um jornal idealizado pela PIDE. Primeiramente, ele foi lançado em onze de maio de 1967 enquanto um suplemento do jornal “ABC Diário de Angola”, mas que poderia ser adquirido, também, independentemente, pelo preço de 1\$00 (escudo). Em agosto de 1969 o suplemento se torna uma publicação independente do “ABC Diário de Angola”. Conforme vimos no Capítulo 2, a PIDE era a Polícia Política do Estado Novo Português. Em 1957, ela inaugura delegações em todos os territórios africanos e começa a estabelecer uma vasta rede de informações, tal qual já existia na metrópole (Cf. MACQUEEN, *op.cit.*, p. 38). O jornal “Tribuna dos Musseques” é importante naquele contexto, pois é mais uma prova da concretude da ação *psicossocial* na colônia. Sua criação esteve voltada, especificamente, às populações dos musseques. As matérias estavam relacionadas, na maioria das vezes, a aspectos do cotidiano, notícias sobre futebol nos musseques e a programação da casa de espetáculos “N’gola Cine”. Cf. BOSSLET, *op.cit.*, p. 102-103.

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 portuguesa a participar do programa, que sempre dedicava um espaço a cantores e cantoras da metrópole. Tratava-se do “Momento do fado”, onde os músicos Carmem Maria, Jaime de Sousa, Elizabeth Cruz, Henrique Cardoso e Maria Emília, acompanhados por Luís Moreira na guitarra e Humberto de Andrade na viola, cantavam frequentemente.

Outro programa de variedades da época, organizado por Luís Montez, foi o “Dia do Trabalhador”. As apresentações aconteciam às quintas-feiras, também no “N’gola Cine”, e tinham sempre o mesmo perfil: primeiro, os músicos e grupos se apresentavam 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 de Silvina de Sá com seu conjunto, “Melodia Ribatejana”. Quanto aos filmes, foi destaque, na época, 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 lembrarmos que a censura era praticada de maneira distinta com relação aos filmes exibidos nos cinemas da “cidade do asfalto” e aqueles destinados a cineteatros, como o “N’gola Cine”. Juliana Bosslet 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”³⁸⁴.

Ao examinarmos as edições mencionadas acima, da revista “Noite e Dia”, pudemos constatar que o cineteatro “N’gola Cine” era um espaço cultural destinado aos negros da capital³⁸⁵, todavia, fazia parte da *ação psicossocial* colocar, em um mesmo ambiente, negros,

³⁸⁴Comissão de Censura à Imprensa. PIDE/DGS. Del. A. Proc. 16.23 B/1. NT. 2133, fls. 06-07. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 136.

³⁸⁵Cumpramos ressaltarmos que o preço de um bilhete para a entrada no “N’gola Cine” custava em torno de 7\$50 (escudos). Cf. 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, citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 136. O valor por uma entrada no “Cine Restauração”, por exemplo, era de 20\$00 (escudos), preço correspondente ao valor quase integral por um dia de trabalho de grande parcela dos negros e mestiços da capital (Cf. BOSSLET, p. 136).

mestiços e brancos, especialmente, para fortalecer a ideologia propagada pelo regime português. As imagens que destacamos nas próximas páginas fazem referência aos programas “Aquarela Angolana” e “Dia do Trabalhador” e ilustram o modo como parte da imprensa da época reforçava aquela ideia ao inserir, em suas páginas, a presença de artistas negros e brancos, cantando lado a lado, na mesma página. Na imagem I, de 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”, uma versão portuguesa de “*Born Free*”³⁸⁶, composição de John Barry e Don Black escrita para o filme “*Born Free*”, de 1966.



Imagem I: Terezinha e Américo Pinto na “Aquarela Angolana”, em abril de 1969. Revista “Noite e Dia”, nº 90, 09 de abril de 1969, Luanda, p. 13.

A imagem II faz referência a outra apresentação do programa “Aquarela Angolana”, desta vez, datada em agosto de 1970. Nela, observamos os cantores angolanos Tonito³⁸⁷ e

³⁸⁶Infelizmente, as matérias não fornecem muitas informações sobre os músicos e acabam se limitando aos relatos referentes às apresentações no palco do “N’gola Cine”.

³⁸⁷Tonito, 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 “*Kurikutê*”, famosa na voz de Sara Chaves e “*Undengue Uami*”, canção interpretada por Belita Palma. FORTUNATO, Jomo. “A alma de

Vasco Rafael³⁸⁸, dividindo a mesma página da revista – lado a lado. Vemos, ainda, na mesma edição, a cantora portuguesa Silvina de Sá³⁸⁹ e Fernanda Ferreirinha³⁹⁰.



Imagens II: Tonito e Vasco Rafael e, ao lado, Silvina de Sá e Fernanda Ferreirinha se apresentam na “Aquarela Angolana”, em agosto de 1970. Revista “Noite e Dia”, nº159, 12 de agosto de 1970, Luanda, p. 18-19.

Na imagem III podemos visualizar a plateia num dia de apresentação na “Aquarela Angolana”, em abril de 1969. A matéria chama a atenção para a “variedade de público”³⁹¹ presente naquele dia de exibição do programa, onde homens e mulheres – brancos e negros – dividem os primeiros acentos do cineteatro.

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: 20/01/15.

³⁸⁸Vasco Rafael Simões de Sá Nogueira nasceu em Angola, província de Moçâmedes, em 1949.

³⁸⁹Silvina do Rosário Gonçalves de Sá, mais conhecida como Silvina de Sá, nasceu na freguesia da Chamusca, Portugal, em dez de agosto de 1946. Silvina de Sá foi a primeira mulher portuguesa a obter a carteira profissional de baterista. Durante a primeira metade dos anos 1960 viaja a Luanda junto com seu conjunto “Melodia Ribatejana”, atuando em associações, clubes desportivos, bailes e festas na Província. Entrevista da cantora disponível no blog:

<http://coracoedachamusca.blogspot.com.br/2013/06/silvina-de-sa-musica-da-sua-vida.html>. Acesso em: 04/12/14.

³⁹⁰Fernanda Ferreirinha foi cantora e uma das apresentadoras do programa “Chá das Seis”, que falaremos adiante.

³⁹¹Revista “Noite e Dia”, nº 90, 09 de abril de 1969, p. 13.



Imagem III: Plateia do programa “Aquarela Angola” em abril de 1969
Revista “Noite e Dia”, nº 90, 09/04/1969, Luanda, p. 13.

Na Imagem IV, destacamos o desempenho do cantor e compositor angolano Urbano de Castro³⁹² e do cantor português Bento Monginho e, na última imagem (V), visualizamos os conjuntos “Negoleiros do Ritmo”³⁹³, de Angola, e “Melodia Ribatejana”³⁹⁴, de Portugal, numa performance no programa “Aquarela Angolana”, em agosto de 1970.

³⁹²O cantor e compositor António Urbano de Castro, mais conhecido como Urbano de Castro, nasceu no dia 21 de agosto de 1941 em Cazenga, município da 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 lolokê*”, “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 12/07/2012. Veremos no próximo capítulo que durante os anos 1970 Urbano de Castro integrou o conjunto “FAPLA Povo”, passando a compor e interpretar canções de caráter intervencionista.

³⁹³O 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. Em 1975, o grupo deixa de existir. 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: 05/01/15.

³⁹⁴Grupo formado por jovens portugueses em meados dos anos 1950.



Imagem IV: Urbano de Castro e Bento Monginho no “Dia do Trabalhador”, em fevereiro de 1970. Revista “Noite e Dia”, nº 135, 25 de fevereiro de 1970, Luanda, p. 19.



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

Cumpramos ressaltarmos que os textos e as imagens presentes nas edições do periódico “Noite e Dia” foram analisados enquanto construções discursivas, historicamente datadas, pois entendemos que um documento “é sempre portador de um discurso e não pode ser visto como algo transparente”³⁹⁵.

A percepção de tais questões nos levou a aferir que a criação de ambos os programas, assim como outros que surgiram na época³⁹⁶, buscava levar adiante uma estratégia elaborada

³⁹⁵Conforme CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. “História e Análise de Textos”. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro F (org.). **Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus 1997, p. 377.

³⁹⁶Pudemos verificar que mesmo com a guerra em Angola, a vida cultural da capital permitia a inauguração de novos programas de variedades. Esse é o caso do “Kilumba”, espetáculo de variedades inaugurado em Viana, no final dos anos 1960, conforme apontou uma edição da revista “Noite e Dia”, de agosto de 1969: “a ‘Sulcine’ prometera levar a efeito espetáculos de variedades, dentro do gênero dos que mantém no ‘Ngola’”. Revista “Noite e Dia”, nº 106: 06 de agosto de 1969, Luanda, p. 21. Em 1969 acontece, também, o Festival Folclórico das Províncias Portuguesas, organizado pelo CITA e realizado em Portugal. SANTOS, Marta, *op.cit.*, p. 25.

pelo Estado colonial, cujo objetivo maior seria controlar os espaços de lazer compartilhados por negros e mestiços e fazer, desses 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, por exemplo, se apresentava no “N’gola Cine” e, também, no “Cine Restauração”, especialmente no programa “Chá das Seis”, sobre o qual falaremos adiante. Sobre isto, aliás, a cantora relembra:

[...] comecei a ser convidada a ter atuações como cantora na Emissora Oficial de Angola, acompanhada pela Orquestra da Emissora, no Programa ‘Chá das Seis’ que se realizava na sala de espetáculos ‘Restauração’, sendo transmitido em direto pela rádio [...] ³⁹⁷.

Por outro lado, músicos considerados “suburbanos” - designação utilizada frequentemente por Fernando Mendes, autor de várias matérias da revista “Noite e Dia” - podiam ser vistos, também, em apresentações em “farras daquelas mais endinheiradas ou nos clubes” da capital angolana, como recorda o músico Firmino Pascoal ³⁹⁸:

[...] na mesma festa nós vibrávamos com a música tal do Artur Nunes, 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. Numa, 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 ³⁹⁹.

A partir das falas de Silvina de Sá e Firmino Pascoal, pudemos constatar que artistas portugueses, como Silvina de Sá, cantavam em programas requintados, como o “Chá das

³⁹⁷Silvina de Sá. Entrevista da cantora disponível no blog: <http://coracoedachamusca.blogspot.com.br/2013/06/silvina-de-sa-musica-da-sua-vida.html>. Acesso em: 04/12/14.

³⁹⁸De 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*, Lda – 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.

³⁹⁹Depoimento 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.

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 segregacionistas⁴⁰⁰, havia algumas zonas de contato que não se limitavam às casas de espetáculos da capital.

Além disto, veremos adiante que músicos negros e mestiços, como os do “Duo Ouro Negro” e do grupo “N’gola Ritmos”⁴⁰¹ também se apresentaram em casas de show, como o “Cine Restauração” e o cine esplanada “Avis”, espaços elitizados destinados à população branca da capital, onde aconteciam as exibições do programa “Chá das Seis” e os festivais da canção de Luanda, respectivamente. Devemos levar em consideração, contudo, que aqueles músicos negros citados por Firmino Pascoal eram considerados os artistas mais representativos e famosos daquela época, assim como eram os músicos do “Duo Ouro Negro” e o conjunto “N’gola Ritmos” e, conforme já expusemos neste capítulo, entendemos que as autoridades coloniais de então, utilizaram alguns espaços de lazer e entretenimento para difundir a ideologia propagada pelo regime. Em síntese, não podemos negar que músicos negros e mestiços adentraram nos espaços culturais destinados aos brancos da capital, mas, percebemos, também, que estas “zonas de contato” devem ser mensuradas de acordo com o contexto da época e a consequente ideologia propalada pelas autoridades do governo colonial.

3.3.2. “Cine Restauração” e o programa “Chá das Seis”

Angola minha princesa do meu coração; 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 enfeitados. Ai que saudades! [...] das tardes dançantes das idas ao Cazumbi, ao Chá das 6. Dos passeios ao Domingo até a ponta da ilha, olhando para a cidade a noite refletida na sua baía policolor, olhando para os arranha-céus, sentir o cheiro da maresia, sentada à beira do farol, a tal boite pisca-pisca [...]. Saudades dos dias de Natal, cheios de calor, comendo uma boa Moamba, mas sem antes ir

⁴⁰⁰Lembramos que negros e mestiços não eram proibidos, por lei, de frequentar os cinemas da “cidade do asfalto”. Tal segregação se dava com base numa estratificação firmada em critérios econômicos. Como ressaltamos em nota acima, 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. 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. Citado por BOSSLET, *op.cit.*, p. 136.

⁴⁰¹Discutiremos o tema nos itens 3.3.2 e 3.3.3.

dar um mergulho naquelas águas quentes, na Minha bela ilha de Luanda. Ai que saudades.... Ai que saudades! Ai que saudades eu tenho de ti Angola⁴⁰².

A leitura do poema “Saudades de Angola” da compositora e intérprete Ondina Teixeira⁴⁰³ 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, uma população ávida 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”, o programa de variedades “Chá das Seis” era uma produção de Adalberto Guimarães realizada todos os sábados no “Cine Restauração”, em Luanda. Tratava-se de um programa de variedades com orquestra, canções e concursos. O evento exigia certo requinte por parte de quem o frequentava, como relata 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 lantejoulas⁴⁰⁴.

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 Ned⁴⁰⁵. Outro nome que se apresentava frequentemente no “Chá das Seis” era o de Ondina Teixeira,

⁴⁰²Ondina 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.

⁴⁰³Ondina Teixeira nasceu em Portugal no ano de 1946, mas, ainda menina, em 1952, foi embora com a família para Luanda, onde cresceu no bairro da “Samba”. Partiu da cidade no dia 18 de setembro de 1975. FONSECA, *op.cit.*, p. 299. A jornalista portuguesa Ana Sofia Fonseca ilustra em seu livro o cotidiano daqueles que habitavam a “cidade do asfalto” na capital angolana. A pesquisadora se vale de inúmeras fontes, como entrevistas, imprensa, memórias publicadas e documentos presentes nos arquivos da PIDE/DGS, na Torre do Tombo.

⁴⁰⁴*Idem*, p. 234.

⁴⁰⁵Depoimento 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.

cujo poema citamos acima. Ondina Teixeira estreou como cantora no “programa Cazumbi”, de Luís Montez, ainda no início dos anos 1960. Abaixo, podemos visualizar algumas das apresentações da cantora portuguesa em duas edições do programa, em meados dos anos 1960. Podemos notar, também, mesmo que brevemente, a estrutura do palco e a preocupação com o cenário e demais elementos que compunham a performance daqueles que se apresentavam no “Cine Restauração”, especialmente, no programa “Chá das Seis”.



Apresentações de Ondina Teixeira no Programa “Chá das seis”, nos anos 1960⁴⁰⁶.

No “Cine Restauração” realizou-se, também, em 1957, a primeira aparição pública do “Duo Ouro Negro”, grupo formado por Raul Indipwo e Milo Mac-Mahon⁴⁰⁷ em meados dos anos 1950. Embora não possamos negar que, especialmente durante os anos sessenta e setenta do século XX, a imagem transmitida pela dupla de músicos mestiços angolanos

⁴⁰⁶A primeira imagem, da esquerda para a direita, está disponível em “Angola Saudade: 60-70”. Catálogo. 2009, p. 16 e a segunda pode ser encontrada no blog:

<http://reviverestorias.blogspot.com.br/2010/04/no-palco-com-i.html>. Acesso em 25/01/15.

⁴⁰⁷Raul José Aires Corte Peres Cruz, Raul Indipwo, nasceu na Chibia, província da Huíla, em 1933 e faleceu em junho de 2006. Emílio Vítor Caldeira Mac Mahon Vitória Pereira, mais conhecido como Milo Mac-Mahon, nasceu em 1940, na cidade do Lubango e faleceu em janeiro de 1985. 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 apresentação do trio no vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=JLel65NTaCM>.

ajudou a edificar (principalmente no exterior) as ideias de “sociedade multirracial” e de “integração”, tal como almejavam os defensores do lustrotropicalismo, é indiscutível o sucesso dos músicos e sua importante contribuição para o cenário musical em Angola.

Com uma produção fonográfica bastante influenciada pela música portuguesa, o duo possui uma linguagem musical híbrida, onde as tradições de Angola sempre estiverem profundamente presentes⁴⁰⁸. Ao mesmo tempo em que gravaram canções, falando das belezas e encantos da cidade de Luanda, como na composição “Luanda”⁴⁰⁹, de Eleutério Sanches⁴¹⁰, o duo interpretou temas, como “*Tala On N’bundo*!” (Olha o preto!), composição considerada “subversiva” pela censura do regime colonial por conta da conotação política sinalizada pela canção, que revela a segregação de classe e raça presente na província⁴¹¹. Gravaram, ainda, “Mãe preta”, música composta pela dupla de gaúchos Matheus Nunes (Caco Velho) e Antônio Amáble (Piratini)⁴¹². A letra diz:

Ê mãe preta!
Embala o berço do filho do sinhô.

Velha encarquilhada
Carapinha branca
Gandôla de renda
Caída na anca
Embalando o berço do filho do sinhô
Que há pouco tempo
A sinhá ganhou.

⁴⁰⁸Destacamos a influência dos grupos angolanos “N’gola Ritmos” e “Garda e seu conjunto”.

⁴⁰⁹“Luanda, debruçada sobre o mar/Onde as ondas, uma a uma/Vêm desfazer-se em espuma/A tua Ilha beijar.../Luanda, da fortaleza em pendor/Na expressão de uma aquarela/Que o artista, com fervor, pintou majestosa e bela/Luanda, do batuque p’la noitinha/Das acácias em flor.../És tu, Luanda, rainha/Senhora do meu amor”. “Luanda”. Duo Ouro Negro. **Kurikutela! 40 anos, 40 êxitos!** EMI/Valentim de Carvalho, 1998. CD Duplo.

⁴¹⁰O músico, poeta e artista plástico Eleutério Sanches nasceu em Luanda, em 1935. Grande parte de sua produção musical foi concebida no final dos anos 1950, quando ainda frequentava o Liceu Nacional Salvador Correia, em Luanda. Eleutério Sanches é irmão de Lilly Tchiumba, uma das cantoras mais representativas de Angola, e Carlos Sanches, seu parceiro na composição e interpretação de vários temas, como: “Canto Híbrido”, “Serenata a Luanda”, “Luanda Ai Ué”, “Luanda é um cafeco”, “Musseque Saudade”, “As Belas de Sangandombe” e “Dianda”. Em 2002, Eleutério e Carlos Sanches gravaram pela EMI/Valentim de Carvalho o álbum “Serenata Luanda”. MILONGA, Sílvia. “Não à definição definitiva”: entrevista de Sílvia Milonga a Eleutério Sanches, 10 de julho de 2001. Matéria disponível em: http://www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=753. Acesso em: 20/03/15 e FORTUNATO, Jomo. “Tenho saudades de cantar com a Lilly Tchiumba”. In: **Jornal de Angola**, 01 de outubro de 2012. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/tenho_saudades_de_cantar_com_a_illy_tchiumba Acesso em: 20/03/15.

⁴¹¹Cf. FORTUNATO, Jomo. “A memória musical do Duo Ouro Negro”. In: **Jornal de Angola**, 04 de janeiro de 2011. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_memoria_musical_do_duo_ouro_negro. Acesso em 01/06/14.

⁴¹²Cf. FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970**. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História. Assis, 2006, p. 275.

Era assim que mãe preta fazia
 Tratava todo branco
 Com muita alegria
 Enquanto na senzala
 Pai João trabalhava
 Mãe preta mais uma lágrima, enxugava.

Ê mãe preta!
 Mãe preta...
 Enquanto na senzala trabalhava o seu amor
 Mãe preta embalava o filho branco do sinhô⁴¹³.

Como pudemos perceber, a letra da canção, gravada por Caco Velho no início dos anos 1940 – poucas décadas após a abolição da escravatura no Brasil, - retrata o cotidiano e a relação entre senhores e escravos. Todavia, como nos aponta Alexandre Fiuza⁴¹⁴, a letra original de “Mãe preta”, composta pelos músicos brasileiros citados acima, apresenta os seguintes versos:

[...]
 Enquanto na senzala
seu bem apanhava
 Mãe preta mais uma lágrima, enxugava.

[...]
Enquanto a chibata batia em seu amor
 Mãe preta embalava o filho branco do sinhô.

Não encontramos dados que indicassem o motivo da substituição dos versos “seu bem apanhava” e “Enquanto a chibata batia em seu amor” na interpretação da canção pela dupla, mas podemos pensar que assim como a canção “*Tala On N'bundo!*” foi censurada, algo semelhante deve ter acontecido com “Mãe preta”. Sobre isto, aliás, Alexandre Fiuza cita uma fala do jornalista português José Niza presente no encarte do CD “Caminhos” da cantora lusitana Dulce Pontes, onde está gravada “Mãe Preta”. Niza comenta que Amália Rodrigues havia tentado gravar a canção, algo que não foi possível, pois “a censura salazarenta da altura a proibiu”⁴¹⁵.

O duo grava inúmeros discos, mas, segundo o músico brasileiro Sivuca, ele teria produzido o primeiro disco da dupla angolana gravado na Europa. Trata-se do álbum

⁴¹³ “Mãe preta”. Duo Ouro Negro. **Kurikutela! 40 anos, 40 êxitos!** EMI/Valentim de Carvalho, 1998. CD Duplo.

⁴¹⁴ FIUZA, *op.cit.*, p. 276.

⁴¹⁵ Apresentação de José Niza para o CD “Caminhos”, de Dulce Pontes, Alpha Music/Movieplay, 2002. Citado por FIUZA, *idem*, p. 275.

“Africaníssimo: Duo Ouro Negro com Sivuca”, gravado em 1959 pela Valentim de Carvalho⁴¹⁶. O músico brasileiro participou, também, do álbum “Ouro Negro”⁴¹⁷, gravado na mesma época. Abaixo, destacamos as capas de ambos os discos, que apresentam os temas “Muxima”, “Mana Fatita”, “Kurikutela”, “Tala On N’bundo!”, “Kangrima”, “Maria Candimba”, “Carnaval de Luanda”, “Upa, neguinho”, “Eh! Samba”, “Dekhni”, “Katéria”, “Minha mulata” e “Singing my song”.



Africaníssimo: Duo Ouro Negro com Sivuca⁴¹⁸.
Columbia/EMI, Valentim de Carvalho, 1959.



Ouro Negro. Ouro Negro
Columbia, Valentim de Carvalho, 1959.

Nas palavras do músico angolano Manuelito⁴¹⁹, “o Duo Ouro Negro foi o primeiro duo angolano a internacionalizar a música angolana”. A internacionalização da dupla de cantores começou no final dos anos 1950, quando o empresário Ribeiro Belga convidou os cantores para participar de um espetáculo na cerimônia de inauguração do cineteatro “Roma”, em Lisboa. A carreira dos músicos adquire, desde então, uma expressão internacional. Foram surgindo sucessivos convites para se apresentarem em vários países da Europa e da Ásia, como Espanha, Finlândia, França, Suécia, Rússia China, Japão e, também, diversos países da América Latina e da África. Nesta época, gravam canções de artistas e grupos internacionais,

⁴¹⁶ *Idem*, p. 179.

⁴¹⁷ Em sua primeira fase, o duo adota o nome de “Ouro Negro”. “Duo Ouro Negro” viria a ser utilizado a partir de 1959.

⁴¹⁸ As imagens de ambas as capas estão disponíveis em: <http://duoouronegro.blogspot.com.br/>. Acesso: 05/06/14.

⁴¹⁹ Manuel Claudino da Silva, mais conhecido por Manuelito, integrou, nos anos 1970, o agrupamento musical “Kissanguela”. Entrevista concedida a autora em quatro de novembro de 2013 no bar do hotel “Alvalade”, em Luanda.

como os “Beatles” - caso da canção “Agora vou ser feliz”⁴²⁰, versão de “*I wanna hold your hand*” do grupo britânico; gravam no mesmo ano “*La mamma*”⁴²¹, canção famosa na interpretação do músico francês Charles Aznavour e, ainda, diversas canções brasileiras, como “Construção”⁴²², de Chico Buarque de Holanda, “Menino de Braçanã”⁴²³, composição de Luiz Vieira e Arnaldo Passos, “Trem das Onze”⁴²⁴, de Adoniran Barbosa, e “Upa, neguinho!”⁴²⁵, composição de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, famosa na voz de Elis Regina. Em 1968, o “Duo Negro” idealizou e apresentou, também, um programa televisivo chamado “A Rua d’Iliza”⁴²⁶, uma opereta africana com música, texto, coreografia e direção de cena assinadas por Raul e Milo. O programa foi ao ar na RTP, em Portugal, e contou com a participação do grupo português “Sheiks” e da cantora angolana Lilly Tchiumba.

Com a morte de Milo, em 1985, o grupo se desfaz. Após o ocorrido, Raul Indipwo se afasta dos palcos por, aproximadamente, dois anos, voltando a gravar, agora em carreira solo, no final da década de 1980⁴²⁷.

3.3.3. Festival da Canção de Luanda e o grupo “N’gola Ritmos”

Outro evento que gostaríamos de mencionar é o “Festival da Canção de Luanda”, em especial, a edição de 1966, quando a cantora Sara Chaves⁴²⁸ sobe ao palco do cineteatro

⁴²⁰“Agora vou ser feliz”. Álbum: **De novo com o duo Ouro Negro**. Columbia: Portugal, 1964. Disco 45 RPM. Este álbum foi gravado com o acompanhamento da banda portuguesa de *rock*, “Conjunto Mistério”.

⁴²¹“La mamma”. Álbum: **Duo Ouro Negro**. Columbia: Portugal, 1964.

⁴²²“Construção”. Álbum: **Duo Ouro Negro: Construção/Distância**. Columbia/EMI, Portugal, 1972.

⁴²³ “Menino de Braçanã”. Álbum: **O espetáculo é Ouro Negro**. Columbia, Portugal, 1966. Esta canção foi gravada, também, por Luiz Gonzaga em seu álbum **Aquarela Nordestina**, de 1989, pelo cantor Fábio no disco **Os frutos de mi tierra**. Polydor, 1972 e por Rita Lee, no álbum **Santa Rita de Sampa**. Universal Music, 1997.

⁴²⁴“Trem das Onze”. Duo Ouro Negro. **Kurikutela! 40 anos, 40 êxitos!** EMI/Valentim de Carvalho, 1998. CD Duplo.

⁴²⁵“Upa, neguinho!”. **Africaníssimo: Duo Ouro Negro com Sivuca**. Columbia/EMI, 1959.

⁴²⁶Neste link é possível assistirmos ao vídeo completo do programa: <http://www.rtp.pt/rtpmemoria/?article=1185&visual=2&tm=8&layout=5>. Acesso em: 12/01/15.

⁴²⁷Em 2000, numa homenagem ao companheiro Milo, Raul Indipwo cria a “Fundação Ouro Negro”, instituição filantrópica dedicada ao apoio profissional e artístico da juventude de Angola.

⁴²⁸Sara Quintino Chaves Proença, mais conhecida por Sara Chaves, nasceu no dia 5 de Maio de 1932, em Santo António do Zaire (atual Soyo), cidade situada ao norte de Angola. Sara Chaves sempre foi presença assídua nos festivais da canção de Luanda. Embora tenha sido educada conforme os padrões da cultura portuguesa e ter sido bastante influenciada pela música daquele país, 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, Minguito, “Os “Kiezos”, “África Show” e “Negoleiros do Ritmo”, sobretudo, nas sessões da “Aquarela Angolana”, “Dia do trabalhador”, “Chá das Seis”, “Kazumbi” e “Noites africanas”. SILVA, Mário Rui. “Sara Chaves: as chaves dos seus cantos”. In: **Revista Austral**, nº61, 18 de julho de 2010. Artigo disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/sara-chaves-as-chaves-dos-seus-cantos>. Acesso em: 03/12/14.

“Avis”, junto com o grupo “N’gola Ritmos”, para interpretarem “Maria Provocação”, composição de Adelino Tavares Silva e Ana Maria de Mascarenhas⁴²⁹.

Sem dúvida, era uma canção diferente de todas que já tinham concorrido no festival e, de acordo com seus compositores, foi feita, propositadamente, para ser acompanhada pelo conjunto “N’gola Ritmos”⁴³⁰. Em entrevista para o documentário “O lendário Tio Liceu e os ‘N’gola Ritmos””, Sara Chaves relata que a canção foi ensaiada em segredo:

[...] nós, todas as noites. Deslocávamo-nos a casa de um dos elementos do ‘N’gola’ e ensaiávamos ali, à porta fechada, 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” fizessem parte do Festival⁴³¹.

Assim, naquela noite de 1966, a performance habitual da “Orquestra do Festival”, composta de vinte e quatro elementos e comandada 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”, cuja letra é a seguinte:

Foi ela,
Quem provocou
Toda a maka⁴³²
Nos musseques

Foi ela
E esses moleques que estavam de fora,
De combinação dessa barona⁴³³ que agora
Chamo de Maria Provocação
Chamo de Maria Provocação⁴³⁴.

Naquela edição do festival, a composição “Maria provocação” conquistou dois prêmios: melhor interpretação feminina e melhor letra, mas, a apresentação dos músicos do

⁴²⁹“Maria provocação” foi gravada, também, pelo “Duo Ouro Negro” no disco “Kyrie”, Valentim de Carvalho, Angola - não foi possível identificarmos a data do disco- e por Martinho da Vila: “Foi ela”. **Novas palavras**, 1983, BMG, Brasil.

⁴³⁰Ana Maria de Mascarenhas em entrevista para o documentário “**Tio Liceu e os N’gola Ritmos**”, 2009.

⁴³¹Sara Chaves em entrevista para o documentário “**Tio Liceu e os N’gola Ritmos**”, 2009.

⁴³²*Maka* é um substantivo na língua quimbundu, cujo significado, em português, se refere a um problema delicado; confusão.

⁴³³Do quimbundu, “mulher bonita”.

⁴³⁴A escuta da canção é possível através de uma visita ao site: www.ondapop.pt/nordm13.html. Acesso em: 15/04/2015.

“N’gola Ritmos” nem chegou a ser avaliada pelo júri do festival, que considerou os instrumentos utilizados pelo grupo, como a *dikanza* e a percussão, “não passíveis de avaliação técnica”⁴³⁵. Segundo Sara Chaves, “diziam que os instrumentos deles não coincidiam com os da orquestra, por isso, não valiam”⁴³⁶. Porém, mesmo com esse resultado e a evidente atitude de discriminação por parte dos elementos do júri do festival de 1996, o evento foi explorado pela mídia da época ao ilustrar, na capa da edição de 15 de outubro da “Revista de Angola: quinzenário ilustrado”, a intérprete Sara Chaves com os integrantes do “N’gola Ritmos”. Havia, claramente, a intenção de reafirmar, mais uma vez, a ideia de integração entre artistas negros e brancos na província.



Revista de Angola, nº129, 15 de outubro de 1966.
Imagem disponível em: www.ondapop.pt. Acesso em abril de 2015.

A partir do final da década de 1950 o grupo “N’gola Ritmos” entre numa outra fase. Com a prisão de Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim e a transferência de Fontinhas para o Moxico, em 1957, permanecem no “N’gola Ritmos” como principais impulsionadores, José Maria (Zé Maria) e Nino Ndongo. Quando o Zé Maria foi afastado para o Lubango,

⁴³⁵FORTUNATO, Jomo. “Música como resistência à assimilação cultural”. In: **Jornal de Angola**, 31 de Março, 2014. Disponível em: [http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/musica como resistencia a assimilacao cultural](http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/musica%20como%20resistencia%20a%20assimilacao%20cultural). Acesso em: 26/06/14.

⁴³⁶Sara Chaves citada por FONSECA, *op.cit.*, p. 249.

cumprindo ordem da PIDE/DGS, o grupo é reforçado com as participações de Ricardo Vaz Borja (Xodó), José Ferreira (Gegé), José Cordeiro dos Santos (Zé Cordeiro), Belita Palma e Lourdes Van-Dúnem. Nas palavras de Amadeu Amorim, esta é a formação que vai a Lisboa, nos anos 1960, fazer a apresentação de “boa vizinhança” (a convite do governo), “como se estivessem a dizer: não há nada em Angola! Está tudo bem! Estão aqui, eles, vieram cantar canções da terra e tal”⁴³⁷.

Evidentemente, não podemos negligenciar a repercussão da notoriedade obtida pelo grupo com essa viagem a Portugal, pois, de certa maneira, tal fato implicava uma forma de ascensão social do conjunto. Logo, cabe-nos ponderar sobre a leitura que se deve efetuar da fala de Amadeu Amorim. Talvez, possamos inferir que a “memória seletiva” do cantor o impeça de interpretar positivamente a viagem do “N’gola Ritmos” a metrópole, 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 revistas portuguesas da época, como nesta edição da revista “Plateia”, conforme destacamos:

Surge o favor governativo, através de um convite para visitarem a Metrópole, com lídimos representantes do folclore angolano – do verdadeiro – pela primeira vez. A metrópole irá ouvir um conjunto fora-de-série, na música nativa na interpretação muito original, de músicas metropolitanas. “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. [...]⁴³⁸.

Vale destacar do trecho acima 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”. Ao chegarem no programa da RTP (Rádio e Televisão de Portugal), em Lisboa, o apresentador Carlos Cruz anuncia a entrada do grupo da seguinte maneira:

⁴³⁷Entrevista de Amadeu Amorim para o documentário “O lendário Tio Liceu e os N’gola Ritmos”, 2009.

⁴³⁸Revista Plateia, número 213, Lisboa, 1960’s, s/p.

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 multicolor 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 musseque⁴³⁹.

Pudemos depreender que tanto o trecho da matéria da revista “Plateia”, quanto a fala do apresentador Carlos Cruz, estão permeados pelo discurso lusotropicalista. A utilização de termos, como “folclore angolano” e “ritmos exóticos”, aliás, são recorrentes em periódicos portugueses dos anos 1960. Segundo o pesquisador e músico Mário Rui Silva, o sentido da palavra folclore em África sempre esteve relacionado a “algo de aspecto pitoresco e sem significação profunda”⁴⁴⁰, utilizado para classificar certas manifestações, consideradas “menores” pelos europeus. Conforme vimos, o governo português se valeu do lusotropicalismo, sobretudo, a partir dos anos 1960, enquanto um instrumento de propaganda extremamente eficaz do colonialismo, contribuindo para a consolidação da imagem do português enquanto um povo “tolerante, fraterno e plástico”⁴⁴¹. Ora, havia uma discrepância entre a teoria lusotropicalista e a prática, pois nos territórios colonizados pelos portugueses, sobretudo nas colônias africanas, não se podia falar em reciprocidade cultural.

Logo após a apresentação do grupo por Carlos Cruz, o “N'gola Ritmos” interpreta, em quimbundu, “Manazinha”, uma música de Carnaval⁴⁴². Na próxima página, podemos visualizar a imagem do grupo durante sua apresentação em Lisboa, na década de 1960, publicada pelo jornal “Angolense”, numa edição de 1976. Atentemos, contudo, para a indumentária do grupo, extremamente folclorizada, e para o cenário montado no palco, sugerindo um ambiente repleto de “exotismo” com palmeiras e plantas de outras espécies.

⁴³⁹ Vídeo disponível no documentário “**O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos**”, 2009, Lisboa.

⁴⁴⁰ SILVA, Mário Rui. Estórias da Música em Angola. **Revista Austral**, número 13, Angola, 1995.

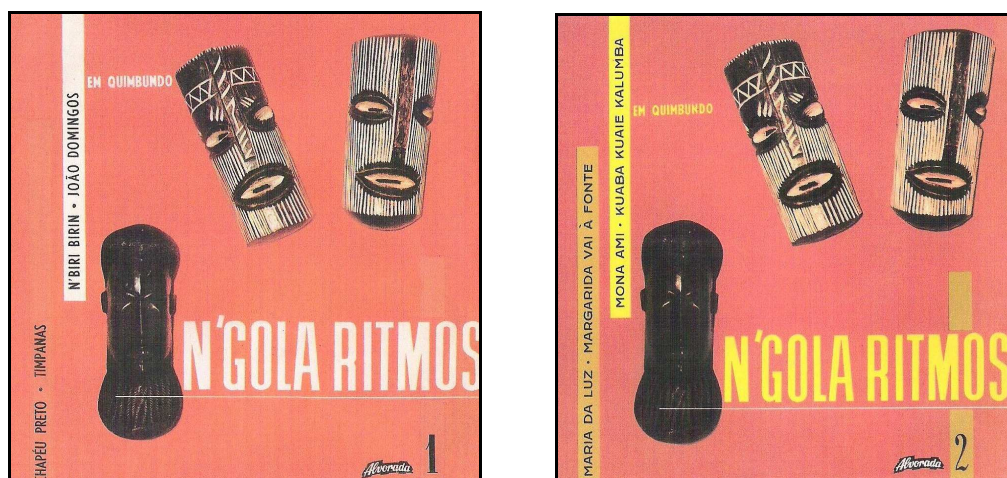
⁴⁴¹ CASTELO, *op.cit.*, 1998, p. 13.

⁴⁴² A tradução de “Manazinha” parece ser esta: “Manazinha, o luxo é exagerado/A nossa rainha vai bem vestida/E chegada à igreja/Fez a comunhão. As aves vêm aí, vamos fugir!/Para onde, irmão?/Mandaram-nos ovos e crocodilo/E fui fecundada com ovos de miserável”. Tradução disponível no documentário “**O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos**”, 2009. A apresentação do grupo, interpretando “Manazinha” na RTP pode ser visualizada no link: <https://www.youtube.com/watch?v=89JD1mPxfXs>.



Imagem disponível em: **Semanário Angolense**, Luanda, 07 de agosto de 1976.

Durante a estadia em Portugal, o grupo grava dois discos, ambos pela 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 apresentadas nas capas dos álbuns, com o conteúdo que se apresenta e com o contexto da época, ou seja, as capas produzidas naquele país durante os anos 1960 representam a cultura angolana como “folclórica”, como uma “exótica caricatura”, apelando para a ideologia lusotropicalista do regime português.



Capas dos álbuns “N’gola Ritmos”, volumes 1 e 2
Acervo particular de Guilherme Lopes dos Santos, Luanda.
Fotografia: Amanda Palomo Alves

Encontramos, também, um terceiro álbum gravado com as canções do grupo sob o selo “Decca”⁴⁴³. Contudo, nos parece que este álbum é desconhecido pelos próprios integrantes do conjunto, como afirmou Gegé em entrevista concedida para o documentário de 2009 sobre o Liceu Vieira Dias. É muito provável que este álbum tenha sido feito sem a autorização do grupo que, naturalmente, não recebeu os direitos por tal gravação⁴⁴⁴. No disco constam os temas: “*Nga Sakidila*”, interpretado por Lourdes Van-Dúnem e “Chico”, “*Xikéla*” e “*N’zage*”, na voz de Fontinhas.



Capa do álbum “Conjunto N’gola Ritmos”⁴⁴⁵

Algo que também gostaríamos de mencionar é que vários temas de canções populares portuguesas fizeram parte do repertório do grupo. No primeiro álbum gravado⁴⁴⁶ encontramos duas canções portuguesas: “Chapéu preto”, composição de Arlindo Duarte Carvalho - interpretada por Lourdes Van-Dúnem - e “Timpanas”, além dos temas em quimbundu “*N’birin birin*” e “João Domingos”. No segundo álbum, “N’gola Ritmos vol.

⁴⁴³ **Conjunto N’gola Ritmos**. Decca Records, 1964.

⁴⁴⁴ Caso semelhante é relatado por Amadeu Amorim durante sua entrevista para Sílvia Milonga: “Houve uma senhora francesa que gravou um disco denominado ‘África’ que tem uma foto nossa na capa. Foi a Angola como jornalista, pediu ao Jomo Fortunato na sua qualidade de investigador para nos entrevistar, eu acedi, cantei várias canções, eu e o Zé Maria, para dar conteúdo à entrevista. E ela foi buscar outras canções nossas na Rádio Nacional. Gravou, fez um CD e nós ainda não vimos um tostão”. MILONGA, Sílvia. “Amadeu Amorim: a herança do N’gola Ritmos deve ser preservada”. Entrevista de Sílvia Milonga a Amadeu Amorim. Casa de Angola, s/d. Disponível em <http://www.casadeangola.org/arquivo/Cronicas/NGOLARITMOS/ngola.html>. Acesso em: 10/01/2014.

⁴⁴⁵ Imagem disponível em: <http://www.afreaka.com.br/notas/ngola-ritmos-ritmo-e-da-palavra-se-fez-luta/> Acesso em: 15/01/15.

⁴⁴⁶ **N’gola Ritmos**. Vol. 1. Valentim de Carvalho, Portugal, 1960’s.

2”⁴⁴⁷, há mais duas composições portuguesas: “Margarida vai à fonte”, de autoria de João de Vasconcellos e Sá e António Pinto Bast, e “Maria da Luz”, uma composição de Francisco José. No álbum constam, também, duas canções em quimbundu: “*Mona Ami*” e “*Kuaba Kuaie Kalumba*”. Amadeu Amorim recorda que ao cantarem uma canção tradicional angolana o grupo era vaiado, mas, logo em seguida – ao interpretarem uma música tradicional portuguesa, estilizada, todos aplaudiam.

As letras das composições portuguesas, interpretadas pelo conjunto, são praticamente as mesmas das gravações portuguesas originais, mas foram estilizadas, através da utilização de instrumentos tradicionais de Angola, como é o caso do uso da *dikanza* em “Chapéu Preto”. Vale acrescentar, ainda, a adaptação do violão e o modo de cantar, caracterizado pelo canto e contracanto, que mencionamos no primeiro e segundo capítulos da tese. A música é a mesma, a letra, no geral, é a mesma, mas o sentido primeiro da canção foi deliberadamente subvertido por uma nova performance, afinal, conforme destaca Adalberto Paranhos, uma canção está longe de ser portadora de um sentido fixo:

Os sentidos de uma canção podem migrar a ponto dela perder o significado que lhe foi originalmente atribuído pelo seu autor, pois existem diversas performances em torno de uma mesma composição [...] uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria sua essência. Pelo contrário, uma canção historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos. Uma composição é, por assim dizer, um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela pode ser, inclusive, ponto de convergência de diversas tradições e contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos⁴⁴⁸.

Entendemos, de acordo com Paranhos, que “interpretar implica também compor”, pois, quando alguém canta e/ou apresenta uma música, atua, inevitavelmente e num determinado sentido, como compositor. Dito de outra maneira, a performance do grupo “N’gola Ritmos” – enunciadora de sentido – subverteu seu significado original ao adaptar aquelas canções com a utilização de instrumentos angolanos e a readequação de instrumentos trazidos pelos europeus para a África, como o violão e o piano. Segundo Paul Zumthor⁴⁴⁹, “o intérprete significa”, ou seja, esse sujeito, datado historicamente, ocupa sempre um lugar social e por ser portador de uma bagagem cultural sua experiência de vida funciona como um

⁴⁴⁷ **N’gola Ritmos**. Vol. 2. Valentim de Carvalho, Portugal, 1960’s.

⁴⁴⁸ PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. **ArtCultura**: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – Dossiê História e Música, n.º. 9. Uberlândia- MG: EDUFU, jul.-dez. de 2004, p. 24-26.

⁴⁴⁹ ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

“filtro” para a percepção das coisas⁴⁵⁰. Nesta perspectiva, concordamos com Marissa Moorman, quando salienta que

as implicações desta mistura, longe de simbolizarem uma criouliização lusotropical, mantiveram essa noção na cabeça. Coisas europeias [não apenas portuguesas] e latino-americanas – instrumentos, duração das músicas, temas românticos, modas – foram usadas para enfatizar coisas africanas – histórias locais, flora e fauna, parábolas, danças, linguagens – e assim criar coisas angolanas⁴⁵¹.

Dito de outra maneira, o sentido de uma canção, como àquelas interpretadas pelo grupo, não é fixo e muda de acordo com o contexto histórico em que ele ressurge, afinal, como elucida mais uma vez Adalberto Paranhos, “distintas experiências históricas – simbolizadas numa gravação por vivências culturais diversas – tendem a gerar modos de apropriação variados de uma canção”⁴⁵².

A década de 1960 foi um período importante para os músicos do “N’gola Ritmos”. Eles gravam seus únicos álbuns, participam ativamente de eventos culturais e se apresentam fora da África. Ao saírem da cadeia, no final dos anos 1960, Liceu Vieira Dias, Amadeu Amorim e Zé Maria (que também havia sido preso pela PIDE) foram obrigados a se apresentarem recorrentemente à polícia, sendo proibidos de participarem de quaisquer apresentações públicas ou atividades políticas. O grupo, cujos integrantes foram envelhecendo, perdeu a vitalidade das décadas anteriores e acabou por se desfazer, provavelmente, no início dos anos 1970⁴⁵³. 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”. A produção, contendo aproximadamente uma hora de duração, foi realizada com o apoio do escritor Luandino Vieira e pode ser considerada um dos últimos momentos onde o grupo aparece em público com todos os seus membros.

A efervescência cultural que ainda se via nos primeiros anos da década de 1970 - expressa pela intensa gravação de discos, pelo surgimento de grupos musicais e as inúmeras

⁴⁵⁰PARANHOS, Adalberto. “Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos”. **Projeto História**, número 20, São Paulo, 2000, p. 223-224. Em sintonia com essa linha de raciocínio, Pierre Bourdieu também chamou a atenção para o fato de que “às vezes, o essencial do que diz um texto ou um discurso está naquilo que ele não diz. Está na forma como se diz, na entonação”. BOURDIEU, Pierre. “A leitura: uma prática cultural”. In: CHARTIER, Roger (org.). **Práticas de leitura**. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 253.

⁴⁵¹MOORMAN, Marissa. “*Music and Lusotropicalism in Late Colonial Luanda*” **Buala: African Contemporary Culture**, Sep. 2010. Artigo disponível em: <http://www.buala.org/en/palcos/music-and-lusotropicalism-in-late-colonial-luanda>. Acesso em: 03/02/2012.

⁴⁵²PARANHOS, *op.cit.*, 2004, p. 30.

⁴⁵³Infelizmente, não encontramos dados objetivos relacionados à data em que o grupo se desfaz.

edições de concursos de variedades e festivais da canção - se alterou de modo bastante significativo a partir de 1974, com a “Revolução dos Cravos”, em Portugal. Em 1975 dá-se a emancipação política de Angola e com o início da guerra civil no país observamos um declínio na produção e gravação de discos (por conta do fechamento das gravadoras que haviam se instalado, principalmente, na capital, Luanda) e o fim dos concursos de música e festivais da canção.

Neste período, tema do último capítulo de nossa tese, destacaremos o predomínio de uma canção política de perfil panfletário, de caráter ideológico e legitimador do partido dirigente – o MPLA. Vários músicos e compositores contribuíram, compondo temas relacionados à causa nacionalista, relatando os feitos de compatriotas na guerrilha e relembrando as datas decisivas para a luta anticolonial. Para a realização do capítulo nos deteremos, especialmente, na produção fonográfica do “Kissanguela”, agrupamento musical formado em 1974 por membros adstritos à JMPLA - Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola.

CAPÍTULO 4

“UM SÓ POVO, UMA SÓ NAÇÃO”: A CANÇÃO NO PÓS-INDEPENDÊNCIA EM ANGOLA (1974-1979)

O quarto e último capítulo desta tese tratará do início de outra fase da música popular urbana de Angola que se dá a partir de novembro de 1975, com a emancipação política e o comando do país a cargo do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA). Buscaremos, num primeiro momento, apontar características importantes referentes aos primeiros anos do pós-independência em Angola para, em seguida, demonstrar que a canção foi um dos possíveis caminhos para a divulgação do novo projeto político do MPLA. Apresentaremos o surgimento do “Agrupamento Kissanguela”, destacando sua produção fonográfica e destacando que as mensagens impressas nas letras das canções do conjunto passam a exaltar a força do povo angolano, denunciando os “perigos do imperialismo”. Seria uma nova época marcada pelo socialismo e sem ligações com o passado, caracterizado pelo “tribalismo, racismo e ignorância”. Os versos comunicam, também, a necessidade da construção de um projeto nacionalista em torno das propostas culturais cuja característica seria, entre outras, a mitificação dos combatentes mortos. Vários músicos e compositores contribuíram, compondo temas relacionados à causa nacionalista, relatando os grandes feitos de compatriotas nas ações políticas e na guerrilha e relembrando as datas decisivas para a luta anticolonial. Apresentaremos, ainda, as capas dos álbuns, fotografias e os depoimentos de alguns dos membros fundadores do “Kissanguela”. De modo geral, buscaremos demonstrar que entre os anos de 1974 e 1979 predomina uma canção política de perfil panfletário, de caráter ideológico e legitimador do partido dirigente.

*Angolano segue em frente
Teu caminho é só um
Esse caminho é difícil,
Mas dar-te-á a felicidade
Esse caminho é difícil, mas trar-te-á liberdade.*

*Angolano segue em frente
Teu caminho é só um
Se você é branco
Isso não interessa a ninguém
Se você é mulato
Isso não interessa a ninguém
Se você é negro
Isso não interessa a ninguém
Mas o que interessa é a tua vontade de fazer
Uma Angola melhor
Uma Angola verdadeiramente livre
Uma Angola independente.*

Versos da canção “Angolano segue em frente”, do músico angolano, Teta Lando.

4.1. Angola, 1974-1975: o fracasso do governo de transição e o início da guerra civil

Em um cenário marcado pela guerra entre os movimentos de libertação angolanos e as tropas portuguesas ocorre, no dia 25 de abril de 1974⁴⁵⁴, a “Revolução dos Cravos”, em Portugal. A mudança no quadro político daquele país sinalizou o início de um processo de transição para a independência de Angola. O primeiro movimento de libertação a assinar um acordo de suspensão das hostilidades com as autoridades portuguesas foi a UNITA, em junho de 1974. No mês de outubro daquele mesmo ano, especificamente no dia 15, a FNLA e o governo português assinaram o acordo e, por fim, o MPLA, que assina o “cessar-fogo” com as tropas portuguesas no final daquele mês. Após a assinatura dos referidos acordos, se iniciou o processo de negociações acerca do modo de como se daria o processo de descolonização em Angola.

Em 15 de janeiro de 1975, no Alvor, em Algarve, Portugal, se reuniram representantes portugueses e dos três movimentos de libertação angolanos. As decisões decorrentes daquele encontro, que ficou conhecido como o “Acordo de Alvor”, diziam respeito, essencialmente, à formação de um governo de transição para Angola, constituído pelos líderes do MPLA, da FNLA e da UNITA, que deveriam governar de modo rotativo. Contudo, tal medida não se concretizou, afinal, como aponta Jean-Michel Mabeko Tali⁴⁵⁵, nenhum dos movimentos de libertação estava disposto a partilhar o poder com os outros dois. Assim, no dia 11 de novembro de 1975 o MPLA declarou, unilateralmente, a independência do país, descumprindo as determinações do “Acordo de Alvor”, cuja suspensão foi formalizada em 22 de maio de 1975, pelo governo português, através do Decreto-Lei nº 458/A-75⁴⁵⁶. A partir desta data, os três movimentos de libertação passariam a defender seus próprios modelos de ação, buscando estabelecer, inclusive, alianças internacionais a fim de garantir melhores condições nesse cenário de grande disputa, onde a conquista e domínio da capital constituía o grande objetivo.

Em 1974 uma série de conflitos parecia consumir o MPLA, que vivia uma situação preocupante nas regiões que já havia controlado militarmente. Além da instabilidade político-militar, não haviam alimentos, munições, nem roupas adequadas para os soldados que abandonavam o campo de batalha em número crescente. Nesse período, a direção do MPLA

⁴⁵⁴Em 25 de abril de 1974 um golpe militar do Movimento das Forças Armadas (MFA) derrubou o regime de Marcelo Caetano. MAXWELL, *op.cit.*, p. 15-21.

⁴⁵⁵TALI, Jean-Michel Mabeko. **O MPLA e a história**. Entrevista concedida em 11 de fevereiro de 2003, s/p. Disponível em:

<http://blogdangola.blogspot.com.br/2011/08/o-mpla-e-historia-jean-michel-mabeko.html>. Acesso em: 21/01/15.

⁴⁵⁶BOSSLET, *op.cit.*, p. 230.

era contestada por duas correntes⁴⁵⁷, gerando ainda mais divisões internas e aumentando as desconfianças no seio do movimento.

Se, por um lado, o movimento enfrentava conflitos internos e se encontrava militarmente fragilizado, por outro, obteve grande apoio dos grupos urbanos de Luanda, sobretudo, as populações negras dos musseques, que se identificavam com o MPLA e com o seu líder, Agostinho Neto. Mabeko Tali argumenta que o MPLA deve sua regeneração política de 1974 a 1975 à juventude urbana, em especial, à juventude luandense. Segundo o estudioso, naquele período, em que o movimento se encontrava exausto, dividido em meio a tantas crises e militarmente derrotado, a FNLA rearmava-se como nunca e a UNITA buscava ganhar adeptos no planalto central e no resto do sul do país. Nesta fase, “a adesão de milhares de jovens deu a Agostinho Neto o fôlego que permitiu que ele e o que restava do movimento pudessem reconstituir o potencial militar deste”⁴⁵⁸.

A questão do “Poder Popular”, que se constituía num projeto de autogestão popular em Angola, também se tornou fundamental naquela altura. Como destaca Bosslet⁴⁵⁹, ser favorável ou contrário ao “Poder Popular” simbolizava duas opções: uma verdadeira independência, cujo poder seria conduzido pelo povo, ou o modelo neocolonial, gerido por uma minoria que excluiria o povo do poder político. Certamente, a opção do MPLA pelo “Poder Popular” auxiliou o movimento na mobilização das populações urbanas, principalmente, o proletariado e a pequena burguesia negra e mestiça de Luanda, mas, em contrapartida, afastou grande parte da população branca da capital, que optou por apoiar os outros dois movimentos de libertação⁴⁶⁰.

Algo importante a destacar é que no momento em que se deu o conflito em Angola, o mundo estava dividido em dois blocos: o bloco socialista, conduzido pela então União das

⁴⁵⁷Tratava-se da Revolta do Leste, liderada por Daniel Chipenda e da Revolta Ativa, representada por nomes da intelectualidade do MPLA, como Mário de Andrade e Joaquim Pinto de Andrade. Conforme Araujo, tal instabilidade ocasionaria repressão, anulação e “um consequente afastamento das forças políticas da vanguarda intelectual do movimento durante o primeiro governo de Angola, no pós-independência”. ARAUJO, Kelly Cristina Oliveira. **Um só povo, uma só nação**: o discurso do Estado para a construção do *homem novo* em Angola (1975-1979). Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005, p. 46. Cumpre destacarmos que os comitês de ação, organizados em Luanda, defenderam de modo contundente a direção de Agostinho Neto em relação às duas revoltas que citamos anteriormente. De modo geral, os comitês de ação combatiam o imperialismo e o neocolonialismo, nomeavam os movimentos de Holden Roberto e Jonas Savimbi de “movimentos fantoches” e defendiam a transferência de poder a Agostinho Neto (BOSSLET, *op.cit.*, p. 193).

⁴⁵⁸TALI, Jean-Michel Mabeko. **O MPLA e a história**. Entrevista concedida em 11 de fevereiro de 2003, s/p. Disponível em: <http://blogdangola.blogspot.com.br/2011/08/o-mpla-e-historia-jean-michel-mabeko.html>. Acesso em: 21/01/2015.

⁴⁵⁹BOSSLET, *op.cit.*, p. 220-223.

⁴⁶⁰Ao mesmo tempo em que o MPLA ganhara a confiança da maioria das populações negras e mestiças de Luanda, atraía a desconfiança de grande parte da população de origem europeia, que via no movimento um “perigo comunista”. *Idem*, p. 90.

Repúblicas Socialistas Soviéticas e o bloco capitalista, encabeçado pelos Estados Unidos da América. De imediato, os três movimentos de libertação perceberam que as alianças instituídas poderiam determinar os caminhos do confronto que se estabelecia. Gradativamente, o MPLA foi estreitando os laços com os países do primeiro bloco, sobretudo, com Cuba, aliás, tal opção político-ideológica de alinhamento condicionou grande parte das propostas e ações assumidas pelo MPLA no período pós-independência⁴⁶¹. O confronto influenciou, ideologicamente, os discursos de legitimação de cada movimento: enquanto o MPLA afirmava lutar contra os rivais “fantoques” do imperialismo, tanto a FNLA, quanto a UNITA, diziam travar uma luta contra o representante do comunismo em Angola. Em outras palavras, “a disputa do MPLA configurou-se enquanto o símbolo da luta anti-imperialista, enquanto a FNLA procurou representar-se enquanto o baluarte do anticomunismo”⁴⁶².

Nessa disputa, a FNLA recebeu apoio do exército zaireense e a UNITA, fraca militarmente, recebeu ajuda do exército sul-africano, ambos financiados pelos Estados Unidos. Em relação ao MPLA, Jean-Michel Mabeko Tali⁴⁶³ explica que entre os anos de 1974 a 1975 o movimento se valeu de uma série de fatores para tentar “driblar” os seus dois concorrentes, como as alianças políticas estabelecidas. O estudioso atenta para a grande habilidade do MPLA em capitalizar alianças locais, principalmente da capital, como a mobilização dos jovens de Luanda contra a FNLA. Sobre isto Tali explica que, por razões históricas objetivas, muitos dos angolanos que compunham o exército da FNLA não dominavam a língua portuguesa, pois vários deles eram filhos de emigrados angolanos provenientes da região do antigo Congo-Belga. A propaganda do MPLA “apresentava” essa população enquanto “estrangeira”, “zaireense”, etc. As invasões estrangeiras, sul-africanas nomeadamente, acabariam auxiliando na construção de um discurso de legitimidade por parte do MPLA para que pudesse expandir o seu poder. Em relação às alianças internacionais, o movimento contou com a chegada das tropas cubanas, além de receber equipamento soviético.

Após tentativas frustradas de reconciliação entre os três movimentos de libertação, os combates têm início em junho de 1975 e ganham intensidade até que o MPLA proclama, unilateralmente, a independência de Angola, no dia 11 de novembro de 1975. A partir de então, o poder do Estado foi assumido pelo MPLA que passou a ser considerado,

⁴⁶¹ ARAUJO, *op.cit.*, p. 10.

⁴⁶² BOSSLET, *op.cit.*, p. 228.

⁴⁶³ TALI, Jean-Michel Mabeko. **O MPLA e a história**. Entrevista concedida em 11 de fevereiro de 2003, s/p. Disponível em: <http://blogdangola.blogspot.com.br/2011/08/o-mpla-e-historia-jean-michel-mabeko.html>. Acesso em: 21/01/2015.

internacionalmente, o representante do governo angolano. Contudo, se, por um lado, a transferência do poder político do país passou para as mãos dos angolanos, por outro, marcou o início de uma guerra civil travada entre os três movimentos de libertação, onde os principais atores eram o MPLA, liderado por Agostinho Neto, a FNLA, dirigida por Holden Roberto e a UNITA, conduzida por Jonas Savimbi. Com a emancipação política e o comando do país a cargo do MPLA, a partir de novembro de 1975, ganha projeção a ideia do “homem novo” e da “nova nação” que se pretendia construir em Angola. Esse é o próximo tema sobre o qual iremos dissertar.

4.2. Os primeiros anos do pós-independência e a ascensão do “homem novo” angolano

Como destaca Bittencourt⁴⁶⁴, O MPLA⁴⁶⁵, à frente do Estado a partir de 1975, foi o único dos três movimentos de libertação angolanos a esboçar um projeto de construção da nação no período anterior à independência. Nesta nova fase, no pós-independência, ganha projeção a ideia do “homem novo” angolano. Kelly Cristina Oliveira Araujo, em trabalho já citado, analisou uma série de documentos relacionados ao período de 1975 a 1979 e pôde concluir que o Estado passa a trabalhar com o objetivo de dissipar as diversidades, criando um discurso onde todos seriam “homens novos”. Em outras palavras, seria um projeto ideológico para a construção de uma nova nação⁴⁶⁶, que implicaria “o fim das etnias, dos regionalismos, do racismo e da exploração do homem pelo homem”⁴⁶⁷ em Angola. Esse “homem novo” - e a nova nação que se desejava construir - se constituiriam, também, pela valorização e desenvolvimento das forças produtivas e pela promoção da alfabetização do povo em uma estreita relação entre o estudo e a produção.

⁴⁶⁴BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p.139. Aliás, a proposta de criação de um “homem novo” não foi uma particularidade angolana. Ela ocorreu em outros países africanos sob orientação socialista, como Moçambique. Sobre isto, ver CABAÇO, *op.cit.*, p. 410-417.

⁴⁶⁵Em dezembro de 1977, ocorre o Primeiro Congresso do MPLA. Nesse encontro, o movimento passaria a ser designado como MPLA-Partido do Trabalho (MPLA-PT) e assumiria, oficialmente, um discurso voltado ao marxismo-leninismo.

⁴⁶⁶O conceito de nação formulado por Joseph Stálin foi o modelo adotado pelo Estado naquele momento para dar base ao projeto de construção do “homem novo”. Para Stálin: “a nação é uma comunidade estável historicamente constituída, com linguagem, território, vida econômica e caracterização psicológica manifestos em uma comunidade cultural”. STÁLIN, Joseph citado por HOBBSAWM, Eric J. **Nações e nacionalismo** (desde 1780). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011, p. 15.

⁴⁶⁷ARAUJO, *op.cit.*, p. 86 e BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 140.

A unidade nacional, almejada pelo Estado angolano, foi uma das questões mais importantes levadas à discussão pelo MPLA. Em Angola existe mais de uma dezena de grupos etnolinguísticos, sendo os três maiores, em termos numéricos: os ovimbundo, os mbundo e os bakongos. Tal diversidade de grupos étnicos se mostrava um empecilho para se alcançar a unidade cultural pretendida. Naquele contexto, o português, por exemplo, se manteve enquanto língua oficial do Estado e foi utilizado pelo governo pós-independente como uma das formas para se alcançar a unidade nacional pretendida⁴⁶⁸. O tema principal dessa campanha foi expresso na frase: “De Cabinda ao Cunene, um só povo, uma só nação”, *slogan* recorrentemente utilizado em discursos de Agostinho Neto⁴⁶⁹.

A ideia de integração de todos os povos angolanos em torno de um projeto nacional está presente na Lei Constitucional de 1977, que atesta: “Será promovida e intensificada a solidariedade econômica, social e cultural entre todas as regiões da República Popular de Angola, no sentido do desenvolvimento comum de toda a Nação Angolana [...]”⁴⁷⁰. No entendimento de Carlos Serrano⁴⁷¹, a proclamação da independência em Angola e a instalação de uma Constituição, inspirada nos projetos políticos presentes no “Manifesto do MPLA” já sinalizavam para esse projeto político no pós-independência. Alguns desses itens enfatizavam a “união e igualdade entre todas as etnias de Angola e para a interdição absoluta de todas as tentativas de divisão do povo angolano”⁴⁷². No Programa do MPLA, editado pelo Comitê Regional do Huambo em 1975, o item relacionado à unidade da nação afirma: 1º: garantir a unidade de todos os angolanos; 2º: opor-se resolutamente a toda tentativa de divisão do povo angolano⁴⁷³. Podemos observar, também, que no documento, o item “etnias de Angola” recebe uma nova denominação: “angolanos”, vistos como os cidadãos do futuro Estado soberano de Angola⁴⁷⁴.

Para se levar adiante o projeto de construção do “homem novo” angolano seria preciso suprimir os vínculos tradicionais das populações. Nas palavras de Agostinho Neto era

⁴⁶⁸HODGES, *op.cit.*, p. 47.

⁴⁶⁹“Chegada Triunfal a Luanda”. Discurso de Agostinho Neto disponível em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). CD 1/Faixa 1. Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição.

⁴⁷⁰Angola: **Lei Constitucional**. Artigo 5º. Luanda, 1977. Documento citado por ARAÚJO, *op.cit.*, p. 77.

⁴⁷¹SERRANO, *op.cit.*, p. 187.

⁴⁷²“Programa Maior do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)”, 1961. Citado por SERRANO, *idem*, p. 190-191.

⁴⁷³Programa do Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA) editado pelo Comitê Regional do Huambo, 1975. Citado por SERRANO, *idem*, p. 191.

⁴⁷⁴SERRANO, *idem*, p. 192.

necessário “destruir o velho para construir o novo”⁴⁷⁵ e “construir o novo”, em Angola, significaria uniformizar as diversidades existentes entre os povos que habitavam o interior do país. No entendimento de Araujo,

[...] o *homem novo* angolano do pós-independência deveria estar **adequado** para compor a nova sociedade que se pretendia fundar. Esse discurso pressupunha o abandono de suas características regionais ou étnico-culturais em nome de algo maior: o projeto nacional e a construção da nação angolana⁴⁷⁶ [grifo da autora].

Assim, em Angola, o “tribalismo”, termo presente na Constituição de 1977 que citamos acima e, também, em diversos documentos do Estado e discursos dos mais variados dirigentes do movimento⁴⁷⁷, deveria ser algo abolido. Uma hipótese levantada por Araujo⁴⁷⁸ sugere que o Partido-Estado, ao pretender adequar a sociedade aos preceitos ideológicos então adotados, “acabou por implementar uma política de homogeneização da diversidade”. Tal projeto caminhava no sentido da “criação de uma *cultura nova*, buscando alcançar a unidade nacional por meio da uniformização dos atos culturais”. Tratava-se, pois, de uma nova era, cujo objetivo maior seria o de transformar os angolanos em “homens novos”. Esse objetivo, aliás, está expresso na letra do Hino Nacional, composto em 1975 por Manuel Rui Monteiro e Ruy Mingas:

Ó Pátria, nunca mais esqueceremos
Os heróis do quatro de Fevereiro.
Ó Pátria, nós saudamos os teus filhos
Tombados pela nossa Independência.
Honramos o passado e a nossa História,
Construindo no Trabalho o Homem novo.

Angola, avante,
Revolução, pelo Poder Popular!
Pátria Unida, Liberdade,
Um só povo, uma só Nação!

⁴⁷⁵“Proclamação da independência nacional”. Discurso de Agostinho Neto disponível em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). CD 1/Faixa 2. Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição.

⁴⁷⁶ARAUJO, *op.cit.*, p. 16.

⁴⁷⁷Como nos discursos “Ato em Novo Redondo”. Discurso de Agostinho Neto disponível em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). CD 4/Faixa 6. Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição e “Primeiro aniversário do Dia Internacional do Trabalhador em Angola independente”. Discurso de Agostinho Neto disponível em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). CD 9/Faixa 2. Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição.

⁴⁷⁸ARAUJO, *op.cit.* p. 13; 78.

Levantemos nossas vozes libertadas
 Para a glória dos povos africanos.
 Marchemos, combatentes angolanos,
 Solidários com os povos oprimidos.
 Orgulhosos lutaremos pela Paz
 Com as forças progressistas do mundo.

Angola, avante,
 Revolução, pelo Poder Popular!
 Pátria Unida, Liberdade,
 Um só povo, uma só Nação!⁴⁷⁹

De acordo com Arnaldo Contier⁴⁸⁰, os hinos nacionais e os cantos patrióticos podem ser considerados símbolos dos ideais coletivos e valores de um dado grupo - nesse caso, do grupo dirigente do MPLA e não da população angolana. Dessa maneira, ao efetuarmos a leitura da letra do hino nacional de Angola podemos destacar diversos temas que seriam fundamentais para o projeto de construção do “homem novo”. Tal projeto simbolizaria não apenas a liquidação do regionalismo e do tribalismo, mas, sim, a constituição de um projeto de nação baseado em novos princípios e atitudes, que seriam conduzidos e alcançados pelo trabalho, através do “Poder Popular”, o que também poderia significar dizer, controlado pelo MPLA. A declaração do “Bureau Político do MPLA”, dedicada ao aniversário de um ano da independência e o 20º aniversário do MPLA, foi redigida pelo então secretário do “Bureau Político”, Lucio Lara, e publicada no *Semanário Angolense*, em novembro de 1976. No documento, lemos:

Trata-se de fazer renascer os novos valores culturais, revigorá-los com os conhecimentos científicos que adquirimos, criando uma nova cultura fundada na nossa originalidade, mas adaptada à Nova Sociedade que pretendemos construir e o Novo Homem angolano, que queremos criar. [...] Como diz o Camarada Presidente, é importante que “cada homem, cada mulher considere o trabalho como uma necessidade vital, tal como o alimento ou respiração”⁴⁸¹.

⁴⁷⁹A letra e a escuta do hino estão disponíveis no site oficial do MPLA: www.mpla.ao

⁴⁸⁰CONTIER, Arnaldo. “Arte e estado: música e poder na Alemanha dos anos 30”. In: **Revista Brasileira de História**, vol. 8, número 15. São Paulo, 1987, p. 111.

⁴⁸¹LARA, Lúcio. Declaração do Bureau Político do MPLA – Vamos comemorar o Primeiro Ano de Independência Política e o Vigésimo Aniversário do MPLA. **O Angolense**, nº102, Luanda, 20 de novembro de 1976, p. 13-14;15.

Como pudemos verificar, a construção do “homem novo” angolano se constituiria, fundamentalmente, em relação ao trabalho e à produção, aspectos importantes para promover uma nova relação entre a sociedade e o trabalho, algo fundamental para o Estado.

Os mecanismos aplicados pelo Estado a fim de construir a nação pretendida, sobretudo entre os anos de 1975 a 1979, período do governo de Agostinho Neto, foram vários e atingiram diversos setores, entre eles, o sistema educacional. No livro “História de Angola”⁴⁸², material didático reeditado em 1976 e destinado originalmente a crianças do ensino básico que frequentavam as escolas construídas pela guerrilha, fica evidente que se pretendia adotar os ideais do marxismo para a compreensão dos processos históricos, afinal, para o MPLA era “*preciso conhecer o marxismo-leninismo [...], estudar, aprofundar, conhecer cada vez melhor a teoria marxista-leninista que é o guia do partido e aquele que orienta o Estado*”⁴⁸³.

Nesta direção, vale salientar a importante participação dos cubanos na criação do Ministério de Educação e Cultura de Angola e na orientação dada aos conteúdos presentes em programas educacionais, conforme constatamos nos seguintes documentos datados de outubro de 1976: “*recomendaciones del equipo de cultura y deportes, que visitó la Republica Popular de Angola durante el mês de septiembre de 1976*” e “*Informe de la delegación del Ministério de Educacion de la República de Cuba sobre la situación actual, la organizacion y el funcionamiento de la educación en la Republica Popular de Angola*”. Estes documentos, citados por Araujo⁴⁸⁴, são importantes na medida em que nos permitem perceber a influência da atuação cubana no projeto de reforma para a educação em Angola. “Abolir as velhas estruturas e criar novas” significaria, naquele contexto, a inserção do pensamento político-ideológico, baseado no marxismo-leninismo:

⁴⁸²CENTRO DE INVESTIGAÇÃO PEDAGÓGICA E INSPEÇÃO ESCOLAR DE ANGOLA. **História de Angola**. Luanda: República Popular de Angola/Ministério da Educação 1976. Citado por BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 138.

⁴⁸³MPLA. “A importância do Marxismo-Leninismo na Educação ideológica do povo”. Luanda DIP, 1978. Citado por PINTO, João Paulo Henrique. **Nascimento, vida e morte de um homem novo: caminhos para a construção da identidade nacional angolana (1962-1992)**. Monografia. Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013, p. 56.

⁴⁸⁴*Informe de la delegación del ministério de educacion de la Republica de Cuba sobre la situación actual, la organizacion y el funcionamiento de la educación en la Republica Popular de Angola*, 19 de outubro de 1976, p. 16. Documento citado por ARAUJO, *op.cit.*, p. 86. Durante nossa entrevista com o músico Ruy Mingas a questão da participação dos cubanos durante a guerra que se estabeleceu em Angola a partir de 1975 foi bastante enfatizada. Em relação à música, lembramos o movimento denominado “*Nueva Trova Cubana*” que integrou vários músicos, cujos repertórios estiveram associados aos acontecimentos sociais e políticos de Angola. É o caso de Carlos Puebla, autor da canção “Algo sobre Angola”, presente no álbum *Enseñanzas de la Historia*, de 1977, Silvio Rodriguez que em 1976 se alista como membro da “brigada artística” em Angola, compondo canções, como “*Pioneros*”, “*La Gaviota*” e “*Canción para Mi soldado*” e, também, Pablo Milanés, que gravou a canção “*Havemos de voltar*”, baseada no poema de Agostinho Neto, gravada em seu álbum *No me pides*, de 1978.

*El análisis y reorganización del sistema nacional de educación, resulta una tarea compleja, puesto que no solo se requiere abolir las viejas estructuras, sino crear estructuras nuevas y con un contenido nuevo capaces de dar respuesta a las exigências del proceso revolucionário*⁴⁸⁵.

O projeto de construção da “nova nação” e do “novo homem” angolanos foi levado adiante, também, por meio de algumas organizações de massa controladas pelo Estado. Essas organizações, vinculadas ao MPLA e, conseqüentemente, por ele controladas, eram representadas pelos diferentes grupos sociais, como os das mulheres, dos jovens, das crianças e dos trabalhadores. Na ótica de Araujo⁴⁸⁶, ao investir nessas organizações, o partido pretendia criar identidades coletivas que dessem suporte ao projeto de nação angolana no pós-independência. Eram três as principais organizações controladas pelo MPLA-PT: a Organização da Mulher Angolana (OMA), a UNTA (União dos Trabalhadores de Angola) e a JMPLA (Juventude do MPLA).

A OMA, organização criada em 1961, objetivava, inicialmente, o recrutamento de militantes para o MPLA. Posteriormente, mas ainda durante a luta de libertação, a organização passou a exercer uma série de atividades no campo das ações educativas e de conscientização política junto às populações refugiadas, valorizando a importância da mulher na luta do MPLA na edificação da nova sociedade que se pretendia construir⁴⁸⁷. Todas essas características estão presentes na letra do hino da OMA, como podemos notar⁴⁸⁸:

A OMA está de pé
Lutando contra a opressão
Contra a exploração
Seja do imperialismo ou não.

Avante OMA, avante!
Acabemos com o fascismo
Com o imperialismo
E com todo o tribalismo.

Não há mais mulheres só em casa
Não há mais mulheres só na lavra
Mas hoje a mulher angolana

⁴⁸⁵Informe de la delegación del Ministerio de Educacion de la Republica de Cuba sobre la situación actual, la organizacion y el funcionamiento de la educación en la Republica Popular de Angola, 1976, p. 16. Citado por ARAUJO, *op.cit.*, p.86.

⁴⁸⁶*Idem*, p. 87.

⁴⁸⁷BITTENCOURT, *op.cit.*, 2002, p. 366-367; 585.

⁴⁸⁸Infelizmente, não conseguimos encontrar indícios sobre a data exata em que o hino da OMA foi escrito e nem quem são os seus compositores. A letra e a escuta do hino estão disponíveis no site oficial do MPLA: www.mpla.ao.

Dá prova de ser emancipada.

Avante OMA, avante!
Acabemos com o fascismo
Com o imperialismo
E com todo o tribalismo.

Dantes era escravizada
Dante era desprezada
Mas hoje a mulher angolana
É uma militante dedicada.

Avante OMA avante
Acabemos com o fascismo
Com o imperialismo
E com todo o tribalismo.

Assim como na letra do hino nacional, o tribalismo aparece como algo a ser combatido, do mesmo modo que o fascismo e o imperialismo. Para o Estado angolano, o “tribalismo” (e o racismo) eram obstáculos a serem superados, pois impediam o desenvolvimento de uma unidade nacional.

Outra organização de massa que gostaríamos de destacar é a União dos Trabalhadores de Angola. O entendimento do Estado, logo após a independência, seria o de que novas relações de produção deveriam ser fundadas no país através de um sistema econômico planificado pelo Estado. Nesse processo, os meios de produção passariam para as mãos dos trabalhadores, pois, para o MPLA, eles seriam a principal força social que reconstituiria o país no período pós-independência. A UNTA simbolizava um espaço fundamental na divulgação dos novos valores defendidos pelo partido, entre eles: a necessidade de aumentar a produção econômica nacional, a disciplina no trabalho e o espírito revolucionário. Em vários discursos proferidos por Agostinho Neto⁴⁸⁹ e demais representantes do MPLA, as palavras disciplina e produção são recorrentes. Do “Bureau Político do MPLA” podemos ler:

[...] Se conseguirmos mobilizar amplamente as massas populares, em especial, a classe operária e os camponeses – e aproveitarmos a mobilização para clarificar os nossos objectivos, contribuiremos para uma tomada de

⁴⁸⁹“Ato em Novo Redondo”. Discurso de Agostinho Neto disponível em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). CD 4/Faixa 6. Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição e “Primeiro Curso de Ativistas do setor operário na escola nacional do Partido”. Discurso de Agostinho Neto disponível em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). CD 5/Faixa 7. Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição

consciência colectiva das tarefas de cada um nesta fase da luta e faremos com que se dê um salto qualitativo no nosso processo⁴⁹⁰.

Nos primeiros anos do pós-independência, o trabalhador é redefinido por uma moral e por um comportamento revolucionários. Palavras como “exploração”, “opressão” e “escravidão” se opõem aos versos “tu serás mais forte” e “junto à UNTA, vencerás” presentes no hino da UNTA⁴⁹¹, que destacamos abaixo:

Vamos acabar a exploração
Vamos eliminar a opressão
Vamos enterrar a escravidão, camaradas
Unidos ao MPLA!

Trabalhador, tu serás mais forte
Unido à UNTA, vencerás
Com o MPLA, vanguarda do povo
A reação não passará.

Abaixo o imperialismo, abaixo!
Abaixo o tribalismo, abaixo!
Abaixo o regionalismo, abaixo!
Abaixo o neocolonialismo
Viva o MPLA!

Em linhas gerais, podemos depreender que, naquele período, se buscava estabelecer uma nova relação entre a sociedade e o trabalho, pois o aumento da produtividade era visto como o caminho para a reconstrução do país.

Outra organização de massa que merece destaque e nos interessa particularmente por ter sido o “berço” do agrupamento “Kissanguela” é a JMPLA⁴⁹², que, assim como a OMA e a UNTA, propagava os ideais do partido. De acordo com o documento “Resistência popular

⁴⁹⁰LARA. Lúcio. Declaração do Bureau Político do MPLA – Vamos comemorar o Primeiro Ano de Independência Política e o Vigésimo Aniversário do MPLA. *O Angolense*, nº102, Luanda, 20 de novembro de 1976, p. 14.

⁴⁹¹Infelizmente, não conseguimos encontrar indícios sobre a data exata em que o hino da UNTA foi escrito e nem quem são os seus compositores. A letra e a escuta do hino estão disponíveis no site oficial do MPLA: www.mpla.ao.

⁴⁹²Importante ressaltar que a JMPLA, na maioria dos casos, era a responsável por outra organização: a OPA (Organização dos Pioneiros de Angola). Essa organização recrutava membros com a idade de seis a quatorze anos e tinha por meta garantir a instrução político-ideológica de seus membros, mas, como aponta Araujo, a organização também assumiu características militares, como o ensino da marcha e até mesmo a construção de armas em madeira para as crianças (ARAÚJO, *op.cit.*, p. 89). No documento “Resistência Popular Generalizada”, editado pelo DIP/MPLA consta: “São deveres do pioneiro angolano: ser estudante, estudar e difundir a justa linha política da vanguarda do nosso povo, o MPLA; lutar energicamente contra qualquer manifestação tribal, religiosa, regional racial”. Editado sob o patrocínio do Ministério de Informação da República Popular de Angola, Luanda, 1979, s/p. Citado por ARAÚJO, *op.cit.*, p. 89-90.

generalizada”, editado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) do MPLA, “[...] a JMPLA é uma organização juvenil do MPLA que tem por função histórica mobilizar, enquadrar e organizar todos os jovens sem exceção de sexo, região, raça ou ordem religiosa a partir dos 14 aos 35 anos de idade”⁴⁹³. A organização possuía núcleos em fábricas, escolas e organizações de bairro. O objetivo seria mobilizar a juventude na defesa da nova nação independente, através de um projeto que redefiniria valores para uma nova sociedade, como o apego ao trabalho, disciplina e luta pela revolução socialista. Neste período, a proposta de um novo ideal, baseado na concepção do “homem novo angolano”, deveria ser caminho para a edificação de uma nova sociedade, assentada em novos propósitos. Em outras palavras, seria através deste “homem novo” que se esperava encontrar a unidade nacional para o Estado recém-estabelecido⁴⁹⁴.

Todos esses temas podem ser encontrados no repertório musical do agrupamento “Kissanguela”, grupo constituído em 1974 com o objetivo principal de servir de veículo transmissor das orientações e estratégias políticas do MPLA. Podemos afirmar que com o “Kissanguela” se inicia outra fase da música urbana de Angola, em especial, Luanda. É o que veremos a seguir.

4.3. O surgimento do agrupamento “Kissanguela”

Com a chegada do MPLA ao poder a música popular urbana de Angola, sobretudo a de Luanda, se tornou uma importante ferramenta de legitimação política e ideológica do movimento. Assim como a educação e as organizações de massa, que apresentamos anteriormente, a canção pode ser considerada um caminho importante para percebermos a divulgação do novo projeto político do MPLA, logo após a independência. Além disto, em um país caracterizado pela alta taxa de analfabetismo, a canção se torna um forte e eficiente instrumento de divulgação das ideias do partido⁴⁹⁵. Somamos a isto o fato de que o grupo fazia parte da delegação presidencial, acompanhando Agostinho Neto em todas as digressões

⁴⁹³MPLA-DIP. **Resistência Popular Generalizada**. Editado sob o patrocínio do Ministério de Informação da República Popular de Angola, Luanda, 1979, s/p. Citado por ARAÚJO, *op.cit.*, p. 89.

⁴⁹⁴ARAÚJO, *op.cit.*, p. 81; 85.

⁴⁹⁵BITTENCOURT, *op.cit.*, 2010, p. 140.

que ele fizesse às diferentes províncias do país. Neste sentido, o papel do “Kissanguela”⁴⁹⁶ seria, também, o de transmitir, através da canção, a fala que os principais representantes do partido proferiam em seus discursos.

Em Luanda, entrevistamos quatro ex-integrantes do “Kissanguela”⁴⁹⁷ e todos foram unânimes ao situarem o surgimento do grupo logo após o chamado “período do silêncio”, em Angola. De acordo com os entrevistados, o “período do silêncio” teve início com os acontecimentos decorrentes do “25 de abril”, em Portugal. A partir desta data, se dá o encerramento dos principais estúdios de gravação em Angola, e o cenário que demonstramos no capítulo anterior - representado por uma grande variedade de shows, inaugurações de casas de espetáculos e, também, de uma rica fase na gravação e produção de discos – se modifica. Nas palavras do músico Manuelito, ex-integrante do “Kissanguela”, se tratou de “um interregno, pois não havia gravações de discos, não haviam espetáculos. Os espetáculos que existiam eram espetáculos à luz da chamada da população para consciencializar as pessoas. Era o que acontecia na época”⁴⁹⁸. Na ótica de Nito⁴⁹⁹, compositor e principal arranjador do grupo:

O período do silêncio foi dramático para a música angolana. Porque devida à guerra, as coisas complicaram-se. O “Kissanguela” quase que viveu sozinho durante muito tempo em Angola. Todo mundo só cantava “Kissanguela” e só se tocava “Kissanguela” nas rádios. Quem quisesse cantar, tinha que ir pro “Kissanguela” [...] ⁵⁰⁰.

Apesar de afirmar que o “período do silêncio” não foi salutar para o “desenvolvimento da música angolana”, Nito, em sua fala, enfatiza a exclusividade do conjunto naquele período ao afirmar: “[...] O ‘Kissanguela’ quase que viveu sozinho durante muito tempo em Angola. Todo mundo só cantava ‘Kissanguela’ e só se tocava ‘Kissanguela’ nas rádios”. Algo semelhante foi dito pelo músico Calabeto:

⁴⁹⁶Com base nas entrevistas feitas, encontramos dois significados para o nome “Kissanguela”. De acordo com o músico Santos Júnior, “Kissanguela” significa, na língua quimbundu, “sociedade”. Manuelito, por sua vez, explica que o significado do nome seria “os amigos reunidos dos filhos de Angola”. Ambos, porém, concordam ao atribuírem a nomeação do conjunto ao compositor e intérprete angolano Elias Dya Kimuezo.

⁴⁹⁷São eles Belmiro Carlos (Nito), Calabeto, Manuelito e Santos Júnior.

⁴⁹⁸Manuelito, nome artístico de Manuel Claudino da Silva. Nasceu no bairro do “Zangado”, em Luanda, nos anos 1950. Entrevista concedida a autora em 04 de novembro de 2013, no bar do hotel “Alvalade”, em Luanda.

⁴⁹⁹Nito nasceu em Luanda em 1953 e era o principal arranjador do “Kissanguela”, aliás, todas as canções instrumentais do grupo são de sua autoria.

⁵⁰⁰Nito. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 na União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC), Luanda.

O “Kissanguela” apresentava-se em tudo que é canto e em toda parte do mundo. Desculpa ter que dizer isso. Não dá pra designar. Naquele período, era o único agrupamento musical. Apresentava-se em tudo que é canto, de Cabinda ao Cunene, do mar ao leste, fora do país. O “Kissanguela” estava em todo o lado⁵⁰¹.

Entendemos que nossas memórias possuem um valor social, neste sentido, relembrar o passado, como fizeram os nossos entrevistados em Luanda, não significou, somente, recordações verbalizadas e fragmentadas. Afinal,

como qualquer experiência humana, a memória é, também, um campo minado pelas lutas sociais. Um campo de luta política, de verdades que se batem, no qual esforços de ocultação e de classificação estão presentes nas disputas entre sujeitos históricos diversos, produtores de diferentes versões, interpretações, valores e práticas culturais⁵⁰².

Ao lidarmos com as memórias enquanto um “campo de disputas e instrumento de poder”, podemos perceber como as memórias se instituem e circulam, como são apropriadas e se transformam na experiência social vivida⁵⁰³. Conforme já mencionamos em capítulo anterior, Michel Pollack utiliza o conceito de “memórias em disputa”⁵⁰⁴ para esclarecer que na constituição das memórias de movimentos, partidos ou qualquer tipo de organização, há um exercício de “enquadramento” e de manutenção da memória, que consiste em privilegiar acontecimentos, datas e personagens dentro de uma determinada perspectiva. Assim, quando Manuelito, Nito e Calabeto afirmam: “[...] todo mundo só cantava ‘Kissanguela’ e só se tocava ‘Kissanguela’ nas rádios” e “naquele período era o único agrupamento musical”, os músicos privilegiam a exclusividade do grupo, eximindo de suas falas a existência de outros conjuntos musicais da época que, mesmo em menor amplitude, também contribuíram para a história da canção de intervenção em Angola, durante os anos 1970. Esse é o caso, por exemplo, dos grupos “Angolenses” e “Fapla-Povo”. Ao se referir ao conjunto “Angolenses” o músico Manuelito assinala:

⁵⁰¹Calabeto. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 em sua residência, em Luanda.

⁵⁰²Citado por FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria e PEIXOTO, Maria do R. Cunha. “Introdução: muitas memórias, outras histórias”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de e KHOURY, Yara Aun. (orgs.). **Muitas memórias, outras histórias** São Paulo: Olho d’Água, 2004, p. 06.

⁵⁰³KHOURY, Yara Aun. “Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de e KHOURY, Yara Aun. (orgs.). **Muitas memórias, outras histórias** São Paulo: Olho d’Água, 2004, p. 118; 123.

⁵⁰⁴POLLACK, *op.cit.*, 1989, p. 04-07.

Os Angolenses era um grupo de estudantes do ensino secundário, mas, como eles não tinham suporte, não estavam tutelados a nenhuma estrutura, então, eles também duraram pouco tempo. Fizeram meia dúzia de canções, também de caráter educativo, mas que teve muita pouca duração⁵⁰⁵.

A crítica⁵⁰⁶, todavia, tende a estabelecer comparações muito semelhantes entre os conjuntos “Angolenses” e “Kissanguela”, não apenas pelo fato dos grupos terem surgido na mesma época, mas, sobretudo, pelos temas das canções que compunham e interpretavam. O “Angolenses” foi formado em 1974 por jovens estudantes da então Escola Industrial Oliveira Salazar. Seus membros-fundadores foram Armindo Ferreira, Nelson Costa e Vinício Júnior. Em 1974, o grupo participou da programação cultural de inauguração da primeira delegação da OMA e sua obra pode ser conhecida através do CD “Memórias”, da coleção “Poeira no Quintal”⁵⁰⁷. Este material inclui várias canções emblemáticas do grupo, dentre elas: “África do Magreb ao Zimbabwe”, “Continuação da Luta”, “Desilusão”, “Dia Internacional da Criança”, “Internacionalista”, “Obrigado, camarada Presidente”, “Obscurantismo e miséria jamais”, “Os nossos heróis” e “Quem chora Lumumba”⁵⁰⁸.

Outro agrupamento que merece destaque é o “Fapla-Povo”, conjunto formado por músicos que se envolveram na luta em defesa do MPLA e entraram para as forças armadas. Músicos como Santocas, David Zé e Artur Nunes foram alguns dos membros fundadores do grupo que atuou, sobretudo, durante os anos 1970. Ao ser questionado sobre o conjunto “Fapla-Povo”, o músico Santos Júnior é enfático: “Nós éramos mais políticos. Estávamos na JMPLA para mobilização”⁵⁰⁹. Para Nito,

o “Fapla-Povo” era, essencialmente, militar, mais dos quartéis. Nós éramos mais abertos; íamos para os quartéis e pra tudo que era sítio. Acho que éramos melhores (risos), tínhamos mais aceitação. Outros grupos tiveram participação na luta também, mas não eram tão intensos quanto o “Kissanguela”. O “Angolenses” passa, de certo modo, despercebido. Eram mistos. Faziam música de intervenção, mas, também, cantavam em bailes

⁵⁰⁵Manuelito. Entrevista concedida a autora em 04 de novembro de 2013, no bar do hotel “Alvalade”, em Luanda.

⁵⁰⁶Conforme FORTUNATO, Jomo. “A canção política e os ‘Angolenses’”. **Jornal de Angola**, 22 de Agosto, 2011. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_cancao_politica_e_os_angolenses. Acesso em: 12/07/12.

⁵⁰⁷A coleção “Poeira no Quintal” é uma iniciativa da Rádio Nacional de Angola, cujo objetivo maior do projeto é prestar uma homenagem a músicos e grupos que fizeram parte da história da música popular angolana, recuperando canções emblemáticas de suas trajetórias. A coleção destinada ao grupo “Angolenses” é de 2007.

⁵⁰⁸FORTUNATO, Jomo. “A canção política e os ‘Angolenses’”. **Jornal de Angola**, 22 de Agosto, 2011. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_cancao_politica_e_os_angolenses. Acesso em: 12/07/12.

⁵⁰⁹Santos Júnior. Entrevista concedida a autora em 28 de outubro de 2013 na União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC), Luanda.

para dançar. Acho que o “Angolenses” foi isso, mas, do ponto de vista técnico, não há comparação possível⁵¹⁰.

Os depoimentos de Santos Júnior e de Nito nos fizeram recuperar, novamente, as ideias de Michael Pollack que defende que “a memória é seletiva, ou seja, nem tudo fica registrado na mente de uma pessoa. E ainda, por ser um fenômeno construído, tudo aquilo que a memória grava, exclui, recalca ou lembra é o resultado de um trabalho de sistematização seletiva do indivíduo”⁵¹¹. Para o autor, existe uma linha muito tênue que liga a memória e o sentimento de identidade. Nesta direção, sublinhamos uma fala do músico, e ex-integrante do “Kissanguela”, Santos Júnior:

Nós íamos sensibilizando a população em torno da revolução. Nós íamos à frente de combate para mobilizar a tropa para o combate [...]. Conseguimos mobilizar muita gente que anda por aí, para entrar para o exército para defender esse país. Nós estávamos a ser invadidos por sul-africanos... E esta música julgou um papel muito importante. Isto fez parte da independência deste país. Nós fizemos o que muita gente não fez, porque as pessoas estavam todas cheias de medo... e nós, de corpo e alma, nos entregamos [...] daí começamos a fazer trabalhos muito sérios, trabalhos revolucionários⁵¹².

As palavras do artista nos remetem a pensar que “ao narrar, as pessoas estão sempre fazendo referências ao passado e projetando imagens, numa relação imbricada com a consciência de si mesmos, ou daquilo que elas próprias aspiram ser na realidade social”⁵¹³. Sob esta perspectiva, Michel Pollack⁵¹⁴ esclarece que a construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros e aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade e credibilidade. Nas falas de Nito e de Santos Júnior notamos uma valorização da ideia de resistência, na tentativa dos músicos salvaguardarem suas posições nas memórias da luta pela independência em Angola. Isto se torna ainda mais relevante na atualidade, período em que muitos músicos da geração de Santos Júnior e de Nito estão sendo pouco lembrados e valorizados.

⁵¹⁰Nito. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 na União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC), Luanda.

⁵¹¹POLLACK, Michel. “Memória e identidade social”. In: **Estudos Históricos**, vol. 05, nº10, Rio de Janeiro, 1992, p. 203-205. Já nos anos 1920 e 1930, Maurice Halbwachs havia sublinhado que a memória deve ser entendida, sobretudo, como um fenômeno construído e, também, submetido a transformações e mudanças constantes. HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990, p. 25-52.

⁵¹²Santos Júnior. Entrevista concedida a autora em 28 de outubro de 2013 na União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC), Luanda.

⁵¹³KHOURY, *op.cit.*, p. 131.

⁵¹⁴POLLACK, *op.cit.*, 1992, p. 204.

Algo a destacar, também, é que, assim como observamos na fala de Santos Júnior, os demais ex-integrantes do “Kissanguela” utilizaram em suas entrevistas a primeira pessoa do plural: “**Nós** íamos sensibilizando a população em torno da revolução”⁵¹⁵; “o motivo que **nos** emocionava era a interpretação de canções políticas porque o momento era extremamente político e de guerra”⁵¹⁶ [grifos nossos]. Ora, a memória individual não está inteiramente isolada e fechada. A imagem que o indivíduo tem de si mesmo é, portanto, constitutiva e produto de sua experiência social, assim, mesmo no plano individual, o trabalho da memória é indissociável da organização social da vida⁵¹⁷.

O “Kissanguela” foi constituído logo após os acontecimentos de “25 de abril” e todos seus integrantes eram adstritos à JMPLA. Segundo nossos depoentes, havia de vinte a trinta pessoas no grupo. Eles nos esclareceram que o “Kissanguela” não se tratava, apenas, de um grupo musical, pois envolvia outros segmentos artísticos, como dança, teatro, jograis e poesia. Entre os músicos e instrumentistas estavam Artur Adriano, Beto, Carlos Lamartine, Calabeto, Cristiano Veloso, El Belo, Fató, Filipe Mukenga, Jorge Varela, Nito, Manuelito, Manuel Faria, Santos Júnior, Vivi e Tonito. Numa certa altura, integraram ao conjunto, também, os músicos Artur Nunes, David Zé e Urbano de Castro. Abaixo, inserimos algumas fotografias do acervo de Santos Júnior, onde os integrantes do “Kissanguela” aparecem em apresentações de dança (imagem I), teatro (imagem II) e música (imagens III, IV e V), durante os anos 1970. Conforme já mencionamos, o grupo fazia parte da delegação presidencial e um dos principais objetivos seria acompanhar a comitiva de Agostinho Neto por onde passasse. O “Kissanguela” “abria” os comícios do presidente, que poderiam acontecer em ambientes abertos, como em ruas e bairros ou em lugares fechados, como galpões e teatros, este, inclusive, parece ser o caso das fotografias que destacamos a seguir:

⁵¹⁵Santos Júnior. Entrevista concedida a autora em 28 de outubro de 2013 na União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC), Luanda.

⁵¹⁶Calabeto. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 em sua residência, em Luanda.

⁵¹⁷POLLACK, *op.cit.*, 1989, p. 15.



Imagem I. “Agrupamento Kissanguela” durante os anos 1970
Acervo particular de Santos Júnior



Imagem II. “Agrupamento Kissanguela” durante os anos 1970
Acervo particular de Santos Júnior



Imagem III. “Agrupamento Kissanguela” durante os anos 1970
Acervo particular de Santos Júnior



Imagem IV: “Agrupamento Kissanguela” durante os anos 1970
Acervo particular de Santos Júnior



Imagem V: “Agrupamento Kissanguela” durante os anos 1970
Acervo particular de Santos Júnior



Imagem VI: “Agrupamento Kissanguela” durante os anos 1970
Acervo particular de Santos Júnior

Podemos afirmar que a fotografia deixou de ser, definitivamente, um simples instrumento ilustrativo de pesquisa para ser vista como um documento importante na produção do conhecimento histórico. Concebê-la enquanto tal é compreender, também, que todas as informações que uma fotografia pode nos apresentar só são alcançadas na medida em que esse material for contextualizado, como bem destacam Ana Maria Mauad e Marcos Felipe de Brum Lopes:

A definição de fotografia como prática social nasce no momento em que o historiador tem um conjunto de questões sobre o papel da fotografia na produção de sentido social, em determinado tempo e lugar do mundo, e quer identificar as práticas sociais de produção e consumo das imagens, os sujeitos envolvidos, instituições financiadoras e público de recepção, enfim, os campos discursivos nos quais as fotografias circulam⁵¹⁸.

Peter Burke nos alerta que “embora os textos também ofereçam indícios valiosos, imagens constituem-se no melhor guia para o poder de representações visuais nas vidas religiosa e política de culturas passadas”⁵¹⁹. Dessa maneira, concordamos que a fotografia informa e conforma visões de mundo, podendo possuir vários sentidos⁵²⁰. Fotografias associadas ao Estado, por exemplo, podem dar visibilidade às ações estatais como uma estratégia de persuasão e divulgação de seu poder.

Ao tomarmos essas questões como um caminho importante para a análise dos registros fotográficos, somos capazes de observar aspectos materiais daquele contexto, como a infraestrutura dos comícios, os instrumentos musicais, as roupas utilizadas pelos integrantes do “Kissanguela” e o público participante, assim como as intenções e as aspirações do Estado. Na imagem III, por exemplo, visualizamos as bandeiras de Angola, da UNTA, da JMPLA e do MPLA. Na imagem IV podemos observar (apesar da qualidade da foto estar um pouco comprometida), dois quadros pendurados na parede atrás dos músicos: um, contendo a insígnia do MPLA e o outro com a imagem de Agostinho Neto. Mas o mais significativo, indiscutivelmente, é o fato dos integrantes do grupo estarem usando camisetas que reproduzem a bandeira do MPLA. Na imagem V, lemos as palavras de ordem “A vitória é

⁵¹⁸MAUAD, Ana Maria e LOPES, Marcos Felipe de Brum. “História e Fotografia” (Cap. 14). In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 278-279.

⁵¹⁹BURKE, Peter. **História e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004, p. 96.

⁵²⁰MAUAD e LOPES, *op.cit.*, p.263.

certa”, um dos principais símbolos do MPLA, estampadas nas camisetas dos integrantes do grupo.

De acordo com Siegfried Kracauer “[...] todo o processo de produção de sentido, através fotografia, assim como o seu valor cultural, envolve o investimento por parte do sujeito-fotógrafo na produção de uma imagem que provoque ressonância no campo social no qual desenvolve sua experiência fotográfica”⁵²¹. Ora, esse “investimento por parte do sujeito-fotógrafo”, que nos fala Kracauer, é a consequência de um trabalho de produção de sentido, resultante da relação entre o sujeito e o meio do qual ele provém. Sob esta ótica, Mauad e Lopes complementam, afirmando que ao articularmos prática fotográfica e engajamento político a um projeto no qual o fotógrafo se associa, podemos conferir à produção fotográfica, mais do que uma intenção pessoal:

Projetos assim não são absolutamente individuais, mas compartilhados por uma comunidade de sentido que fornece apoio para a ação. Tais projetos possuem características variadas, podendo estar vinculadas à um órgão de imprensa, a uma vanguarda artística ou a um movimento social. Os Projetos são os meios pelos quais os fotógrafos realizam a sua inscrição no mundo social, ao qual desejam dar sentido pelas imagens [...]. Em todos esses casos, a fotografia se torna pública para cumprir uma função política, que garante visibilidade e poder. Esses indivíduos agregam o valor de suas experiências às suas imagens, representando-as nos produtos de seu trabalho. Nisso consiste a fotografia como experiência histórica⁵²².

Nesta perspectiva, vale acrescentarmos que, apesar das fotografias que apresentamos serem do acervo pessoal de Santos Júnior, elas foram tiradas, provavelmente, por um fotógrafo do Estado ou do Partido. Além disto, podem ter tido circulação na imprensa, através dos semanários e panfletos confeccionados e distribuídos pelo Partido. Como bem assinala Ulpiano Bezerra de Meneses, “todo objeto, toda imagem significam mais do que a aparência e podem conduzir a um inconsciente coletivo”⁵²³, dessa maneira, compreendemos que as fotografias buscavam atingir interlocutores específicos ao propagarem valores e sinalizarem as marcas de um ideal pretendido pelo MPLA. Além de que, as imagens poderiam desempenhar uma função de extrema relevância, tendo em vista as altas taxas de analfabetismo e a multiplicidade de línguas existente em Angola.

⁵²¹KRACAUER, Siegfried. “Photography”. In: TRACHETENBERG, Alan (ed.). *Classic essays on photography*. New Heaven: Leete’s Island Books, 1980. Citado por MAUAD e LOPES, *op.cit.*, p. 274.

⁵²²MAUAD e LOPES, *op.cit.*, p. 275.

⁵²³MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “História e imagem: iconografia/iconologia e além” (Cap. 13). In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 245.

Voltemos, no entanto, a outro importante instrumento de propagação dos ideais do MPLA-PT, logo pós a independência, a canção. Toda a discografia⁵²⁴ do “Kissanguela” foi produzida entre os anos de 1974 e 1979 e é constituída pelos álbuns: “A Vitória é Certa” (primeiro disco gravado pelo grupo), “Agrupamento Kisangela”, “Agrupamento Kissanguela”, “Rumo ao Socialismo” e “Progresso, disciplina, produção, estudo” - títulos que revelam o compromisso político e partidário do conjunto, assim como algumas das capas dos álbuns, que destacamos a seguir:



Kissanguela. Capa do álbum **A vitória é Certa**
Produção: Angola Comitê/Holanda, 1975.
Acervo pessoal de Santos Júnior/ Fotografia: Amanda P. Alves

⁵²⁴ O primeiro disco foi produzido na Holanda e os demais pela Companhia de Discos de Angola (CDA).



Kissanguela. Capa do álbum
Agrupamento Kissanguela
CDA, Angola, 1978
Acervo particular de Santos Júnior
Fotografia: Amanda P. Alves



Kissanguela. Capa do álbum
Agrupamento Kisangela
CDA, Angola, 1979
Acervo particular de Santos Júnior
Fotografia: Amanda P. Alves



Kissanguela. Capa do álbum
Progresso, Disciplina, Produção e Estudo
Angola, CDA, 1970's
Acervo particular de Santos Júnior
Fotografia: Amanda P. Alves



Kissanguela. Capa do álbum
Rumo ao Socialismo
Angola, CDA, 1970's
Acervo particular de Santos Júnior
Fotografia: Amanda P. Alves

Conforme os nossos entrevistados, a criação das capas dos álbuns estava sob responsabilidade de José Agostinho, o primeiro coordenador da JMPLA e um dos integrantes

do “Duo Misosso”⁵²⁵. No caso específico do álbum “A Vitória é certa”, pudemos verificar, conforme informações presentes na contra capa do disco, que a confecção da arte da capa ficou a cargo do artista holandês Jan Koperdraat⁵²⁶.

Ulpiano Meneses⁵²⁷ destaca que as imagens não contribuem, apenas, para representar o passado, mas, também, para construí-lo. Dessa maneira, os diferentes modos de reprodução visual, como as capas de discos, possuem uma força evocativa e podem ser percebidos enquanto signos, conforme a perspectiva de Mikhail Bakhtin. Para ele, os signos nada mais são que “objetos materiais do mundo, que ganham uma função no conjunto da vida social, advinda de um dado grupo, e passam a significar além de suas particularidades materiais”⁵²⁸. Todo signo, ainda, tende a receber um “ponto de vista”, pois representa a realidade a partir de um lugar valorativo, logo, para o filósofo da linguagem, todo signo é signo ideológico⁵²⁹:

[...] todo corpo físico pode ser percebido como símbolo: e toda imagem artístico-simbólica ocasionada por um objeto físico particular já é um produto ideológico. Converte-se, assim, em signo o objeto físico, o qual, sem deixar de fazer parte da realidade material, passa a refletir e a refratar, numa certa medida, outra realidade⁵³⁰.

Em termos gerais, Bakhtin⁵³¹ nos esclarece que um produto ideológico faz parte de uma realidade, pois todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja ela uma cor, um som, um movimento ou qualquer outro tipo de coisa. Neste sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e pode ser, portanto, passível de um estudo metodologicamente objetivo. Isso acontece, por exemplo, com um instrumento de produção. Em si mesmo, ele não possui um sentido preciso, mas apenas uma função: desempenhar um papel no processo de produção, e ele desempenha essa função sem refletir ou representar

⁵²⁵Duo formado por José Agostinho e Filipe Mukenga, em 1973.

⁵²⁶Beeldende Kunst van Jan Kooperdaat foi um artista holandês nascido no ano de 1922, em Amsterdã.

⁵²⁷MENESES, *op.cit.*, p. 243; 259.

⁵²⁸Cf. MIOTELLO, Valdemir. “Ideologia”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010, p.170.

⁵²⁹Ideologia é um conceito fundamental nos trabalhos e no pensamento de Mikhail Bakhtin. Ele criticou de modo contundente a perspectiva que vinha sendo defendida por vários estudiosos de então, entre eles, linguistas, psicólogos e teóricos em geral das Ciências Humanas. Como nos explica Valdemir Miotello, estes estudiosos “colocavam a questão da ideologia ora na consciência, ora como um pacote pronto, advindo do mundo da natureza ou mesmo do mundo transcendental”. Bakhtin percebeu a necessidade de romper com essa “concepção subjetiva/interiorizada” e, também, “idealista/psicologizada” de se compreender a ideologia e passa a inserir essa questão “no conjunto de todas as outras discussões filosóficas, que trata de forma dialética, como a questão da constituição dos signos” (MIOTELLO, *op.cit.*, p. 168-169).

⁵³⁰BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006, p. 31.

⁵³¹*Idem*, p. 32-33.

alguma outra coisa. Todavia, instrumentos de produção/trabalho, como a enxada e o facão, representados no centro da capa do primeiro disco do “Kissanguela” – “A Vitória é Certa”, podem ser convertidos em signo ideológico, pois passam a adquirir um sentido peculiar naquele contexto: o trabalho da classe camponesa e o início da luta armada em Angola. De acordo com a Lei Constitucional de 1977 a insígnia da República Popular de Angola simboliza:

A insígnia da República Popular de Angola formada por uma roda dentada e por uma ramagem de milho, café e algodão, representando, respectivamente, a classe operária e a produção industrial e a classe camponesa, a produção agrícola. Na base do conjunto, existe um livro aberto, símbolo da educação e cultura e o sol nascente, significando o novo país. Ao centro, está colocada uma catana e uma enxada simbolizando o trabalho e o início da luta armada. Ao cimo figura a estrela, símbolo do internacionalismo e do progresso. Na base inferior do emblema, está colocada uma faixa dourada com a inscrição República Popular de Angola⁵³².

Do mesmo modo que o facão e a enxada, presentes na capa do álbum “A Vitória é Certa”, a engrenagem, o livro e o milharal (ilustrados na capa do disco “Progresso, disciplina, produção e estudo”), passam a simbolizar a força do operariado, assim como a importância do estudo e da produção – todos estes, elementos fundamentais para a construção do “homem novo angolano” e da nova sociedade, pretendidos pelo MPLA, no pós-independência. Algo que também observamos refere-se a certa padronização das cores utilizadas nas capas dos discos “A Vitória é Certa”, “Progresso, disciplina, produção e estudo” e “Rumo ao socialismo”, com o predomínio do vermelho, do amarelo e do preto que, como sabemos, são as cores da bandeira de Angola e do MPLA. A inserção da estrela, símbolo do comunismo, na capa de dois álbuns gravados pelo grupo, também é algo a destacar, por ser o símbolo presente na bandeira do MPLA.

Nas capas dos discos “Agrupamento Kissanguela” e “Agrupamento Kisangela”, percebemos a intenção de utilizar símbolos que remetessem a elementos tradicionais de Angola. O imbondeiro, por exemplo, não foi escolhido aleatoriamente. A árvore é um dos símbolos de Angola⁵³³. Ao ser questionado sobre o significado da capa do disco “Agrupamento Kisangela”, o músico Manuelito responde: “O imbondeiro é símbolo de força.

⁵³²Lei Constitucional da República Popular de Angola – Artigo 81º, pág. 26, 1977. Citado por ARAUJO, *op.cit.*, p.111.

⁵³³Os imbondeiros são espécies existentes apenas na região sul da África e em Angola podem ser encontrados na região oeste, como nas províncias de Luanda. A senhora, preparando o funge, na outra capa do “Kissangeula” parece apelar para este sentido também. O funge é uma comida típica de Angola. Assemelha-se muito a um mingau bem espesso e pode ser feito com farinha de milho ou de mandioca.

É difícil um imbondeiro tombar. Simboliza força. E é o que o Kissanguela tinha, muita força...”⁵³⁴.

Assim como as capas dos álbuns do grupo “Kissanguela” revelam uma força evocativa e significados importantes naquele contexto, as canções, presentes nos discos, apontam para o mesmo fim. Entendemos que o processo de criação de uma canção envolve uma realidade histórica específica, afinal, como assevera Adalberto Paranhos, “canção alguma é uma ilha mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais”⁵³⁵, ou seja, dialeticamente, tudo está em conexão, como que dialogando entre si. Sob esta perspectiva, voltamos, novamente, às contribuições do filósofo da linguagem, Mikhail Bakhtin. Para ele, a linguagem é um produto vivo da interação social, das condições materiais e históricas de cada tempo e a propriedade marcante da língua é o fato dela ser dialógica:

Pensar em relação dialógica é remeter a outro princípio — a não autonomia do discurso. As palavras de um falante estão sempre e inevitavelmente atravessadas pelas palavras do outro: o discurso elaborado pelo falante se constitui também do discurso do outro que o atravessa, condicionando o discurso do eu⁵³⁶.

Ao falarmos em dialogismo devemos perceber que a linguagem se constrói dentro de relações de interação. A nossa voz, entendida como enunciado, como um ato responsável e ético, é uma voz personalizada, que sempre provém de alguém e que expressa o ponto de vista de uma pessoa no mundo⁵³⁷. A partir daí, Mikhail Bakhtin observou que a linguagem era, ao mesmo tempo, produto e produtora de ideologias, pois ela sempre estará conectada a um tempo e a um espaço determinados e, também, à minha posição diante do mundo. Todas as esferas da atividade humana estão relacionadas ao uso da linguagem. Através dela reproduzimos e/ou mudamos o social, pois ao atuarmos e ao falarmos nos tornamos autores dos atos responsáveis que envolvem nossa posição diante do mundo. Nesta perspectiva, a teoria bakhtiniana do discurso – que busca compreender como os conteúdos ideológicos se

⁵³⁴Manuelito. Entrevista concedida a autora em 04 de novembro de 2013, no bar do hotel “Alvalade”, em Luanda.

⁵³⁵PARANHOS, Adalberto. **Dialogismo e política na música popular em tempo de ditadura**. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/adalbertoparanhos.pdf>. Acesso em: 08/02/2009.

⁵³⁶Cf. LUKIANCHUKI, Cláudia. **Dialogismo: a linguagem verbal como exercício do social**. Disponível em: http://www2.ifsp.edu.br/edu/prp/sinergia/complemento/sinergia_2001_n1/pdf_s/segmentos/artigo_07_v2_n1.pdf. Acesso em: 15/10/2007.

⁵³⁷Cf. GARCÍA, José Alejos. “*La música y la voz: Bajtín y el estudio de la tradición oral*”. **Itinerarios**. Vol. 10, 2009, s/p.

ancoram no uso da linguagem - nos parece bastante inspiradora para pensarmos a canção produzida em Angola, durante os primeiros anos do pós-independência. Todos estes aspectos nortearam a análise das canções que destacaremos a seguir.

O álbum “A Vitória é Certa” é composto pelas faixas: “*Tua kua Divua*” (intérprete: Fató), “Avante o poder popular” (composição e interpretação: Kalabeto⁵³⁸), “Invasores de Angola” (composição e interpretação: Santos Júnior), “*Ormãla Vanque*” (canção popular com arranjo do “Duo Misoso”), “*Kitadi kia Ngola*” (composição e interpretação: Santos Júnior), “*Tchikoloña*” (canção popular com arranjo do “Duo Misoso”), “Poema” (composição e declamação: Jorge Varela), “*Enu Ilumba*” (composição e interpretação: Kalabeto), “Ministro gatuno” (composição e interpretação atribuída ao grupo), “Estrangeiro” (composição e interpretação: Santos Júnior), “Noite longa” (composição de José Agostinho e Filipe Mukenga) e “Rumo à independência” (composição e interpretação atribuída ao grupo). Em relação a este repertório, algumas canções foram interpretadas em línguas nacionais⁵³⁹, e outras em português, caso este das composições “Invasores de Angola”, “Estrangeiro” e “Avante o poder popular”, que descrevemos a seguir:

“Avante o poder popular” (Kalabeto):

Se é antagonista ao novo regime governamental
Então cuidado
Se você é branco, preto ou mulato
Não pense nisso e vamos construir
Se é reacionário, pense bem que é uma atitude anti-povo.
Mas quem é que manda?
É o povo!
E quem é o povo?
É o MPLA!
Avante o poder popular
Avante!
Abaixo todas as manobras do inimigo⁵⁴⁰.

Logo nos primeiros versos da canção, Calabeto questiona o leitor/ouvinte, alertando-o para o “perigo” em ser “antagonista ao novo regime governamental”. Por outro lado, ser “branco, preto ou mulato” – parece não importar, revelando a postura do MPLA em ter se assumido enquanto um “movimento plurirracial” e “pluriétnico”, onde as diferenças deveriam

⁵³⁸Nos discos do “Kissanguela”, o nome “Calabeto” aparece escrito com a letra “K”. Todavia, em trabalhos recentes, como no álbum “*Kamba Diami*” (2008), seu nome aparece escrito com a letra “C”, como o faz, também, o crítico e pesquisador musical, Jomo Fortunato.

⁵³⁹Cumpramos acrescentarmos que o “Kissanguela” compunha e interpretava canções em quimbundu, umbundu e tchokwe.

⁵⁴⁰Kalabeto. “Avante o poder popular”. Álbum: **A Vitória é Certa**. Angola Comitê/Holanda, 1975. 1 LP.

ser diluídas para a construção da nova sociedade que se pretendia formar⁵⁴¹. Ser “reacionário”, naquele contexto, simbolizaria uma “atitude anti-povo” e, conseqüentemente, uma atitude “anti-MPLA e anti-Neto”, afinal, como nos explica Mabeko Tali: “Ser ‘anti-neto’ – ou como tal considerado – tornou-se, pelo jogo das palavras de ordem – e pelo mecanismo de arrastamento próprio das multidões em tempos de exaltação – sinônimo de ser ‘anti-povo’”⁵⁴².

O verso “Avante o Poder Popular”, título da canção, faz alusão ao projeto de autogestão popular para Angola, que se tornou fundamental naquela altura. Conforme já expusemos no início deste capítulo, em Luanda, a questão do Poder Popular fomentou as ações e os discursos empreendidos pelos três movimentos de libertação angolanos, antes mesmo da posse do Governo de Transição. Para os jovens angolanos envolvidos nas ações independentistas, ser favorável ou contrário ao Poder Popular significaria “a escolha entre uma verdadeira independência, na qual o povo estaria no poder, ou o modelo neocolonialista que, através da manutenção dos privilégios de uma minoria, excluiria o povo do poder político”⁵⁴³. Desde o início, os grupos pertencentes à FNLA e à UNITA se posicionaram contrários ao Poder Popular, diferentemente do líder Agostinho Neto que, logo em seu primeiro comício na capital, no dia 04 de fevereiro de 1975⁵⁴⁴, demonstrou ser favorável ao Poder Popular, ao se aproximar da ideia de um poder condicionado pelo povo.

Outra canção do álbum “A Vitória é Certa” que gostaríamos de destacar é a composição de Santos Júnior, “Invasores de Angola”, cuja letra sinaliza:

Norte americanos
Invadem o nosso país
Sul-africanos
Invadem o nosso país
Zairenses
Invadem o nosso país

A convite de Savimbi, Holden e Chipenda
Porque estão sendo varridos
Pelas forças progressistas

⁵⁴¹Sabemos que a partir de 1977, quando o MPLA se converte em Partido do Trabalho (MPLA-PT), o Estado assumiria, oficialmente, um discurso marxista-leninista, discurso este “que serviria de base e argumento para justificar que as diversas culturas presentes no território angolano sofressem um processo de ‘adequação’ com o objetivo de servir à revolução” (ARAÚJO, *op.cit.*, p. 12-13).

⁵⁴²TALI, Jean-Michel Mabeko. **Dissidências e Poder de Estado: o MPLA perante si próprio**. Vol. 1: (1962-1974). Luanda: Nzila, 2001, p. 266.

⁵⁴³BOSSLET, *op.cit.*, p. 220-221.

⁵⁴⁴“Chegada Triunfal a Luanda”. Discurso de Agostinho Neto disponível em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). CD 1/Faixa 1. Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição.

Este trio bandoleiro terá que ser julgado
Após a independência
No campo da revolução⁵⁴⁵.

A canção “Invasores de Angola” está inserida no contexto da internacionalização da guerra em Angola, particularmente, durante o período da Guerra Fria, quando forças militares estrangeiras passam a integrar o conflito, travado entre os três movimentos de libertação. Naquele contexto, as alianças estabelecidas poderiam determinar os caminhos do confronto que se instaurara. Conforme já destacamos, na disputa, a FNLA recebe apoio do exército zaireense e a UNITA, fraca em termos militares, é auxiliada pelo exército sul-africano, ambos financiados pelos EUA. Na composição, a “invasão de Angola”, estaria a cargo do “trio bandoleiro”, formado por Holden Roberto, líder da UPA/FNLA, Jonas Savimbi que, naquela altura, era a liderança da UNITA e por Daniel Chipenda, líder da Revolta do Leste⁵⁴⁶.

Ideia semelhante aparece em “Estrangeiro”, outra composição de Santos Júnior. Com uma letra, contendo mensagens alusivas à confraternização entre os povos de Angola, mas, ao mesmo tempo, afirmando a necessidade da continuidade da luta, a mensagem impressa na canção destaca a “cobiça” do então presidente do Zaire e aliado da FNLA, Mobutu Sese Seko. Por outro lado, a frase “Tu que estás aqui vivendo” sugere que a música também fazia um alerta para os angolanos que migraram do país vizinho, portanto do Zaire, e que, segundo o MPLA, poderiam ser potenciais apoiantes da FNLA.

Estrangeiro
Tu que estás aqui vivendo
Não lances ideias reacionárias.

Se és, na verdade, um irmão
Não maltrate os teus irmãos
Porque Angola é grande
E chega pra todos nós.

Ê, Angola ê!
Angola é tão grande
Seja firme camarada
Que a luta continua.

⁵⁴⁵Santos Júnior. “Invasores de Angola”. Álbum: **A Vitória é Certa**. Angola Comitê/Holanda, 1975. 1 LP. A escuta da canção pode se feita através do site: www.grooveshark.com/#!/search/playlist?q=Santos+Junior+Invasores+de+Angola. Acesso em: 21/04/15.

⁵⁴⁶Conforme já expusemos em nota no início deste capítulo, o MPLA enfrentou várias críticas por parte de duas correntes – a Revolta Ativa e a Revolta do Leste, esta, liderada por Daniel Chipenda. Em 1973, Chipenda conduziu um movimento formado por altas patentes e bases militares contra a direção do MPLA. Mais tarde, aliou-se à FNLA.

Se queres viver aqui
Ajude-nos a construir a paz
Estrangeiro.

Ê, Angola ê!
Angola é tão grande assim
Que o fascista Mobutu
Está a cobiçando⁵⁴⁷.

O álbum “Agrupamento Kissanguela”, de 1978, contém sete faixas. Grande parte delas foi composta e interpretada em línguas nacionais, salvo “Congresso”, uma composição de Nito e Tolinhas, interpretada/declamada em inglês e francês. Outras faixas do LP são: “*Nvunda Mu África*” (composição e interpretação: Artur Adriano), “*Manu Ló Kó Manu*” (composição e interpretação: Tolinhas e Marito), “*Buá Dima Óh Kidima*” (composição e interpretação: Avôzinho), “*Maka Manangola*” (composição e interpretação: Santos Júnior), “*Ekongelo*” (composição e interpretação: El Belo) e “Lamento aos heróis que tombaram” na interpretação de Fató que, conforme destacou Nito durante nossa entrevista, era a única integrante feminina efetiva do “Kissanguela”⁵⁴⁸.

Fató, nome artístico de Juliana Manuel, nasceu em 22 de dezembro de 1950 na província de Luanda, no município de Sambizanga. Sua primeira aparição pública, enquanto cantora, aconteceu durante a chegada da delegação oficial do MPLA, em Luanda. Naquela ocasião, Fató fez uma participação junto com o grupo “Jovens do Prenda”. Como integrante do “Kissanguela”, ela realizou várias digressões artísticas na comitiva do então presidente, Agostinho Neto. Em 1976, viajou com o grupo para Moçambique, Guiné Conakri, Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e Argélia⁵⁴⁹.

“Agrupamento Kisangela” é o álbum de 1979. Com supervisão musical de Carlito Vieira Dias, o LP contém as faixas “Hoje é dia de revolução” (composição e interpretação: El Belo), “*Áfrika*” (composição e interpretação de Marito e Tolingas), “*Muvu Wonene*” (composição e interpretação de Artur Adriano), “Solidariedade com o povo cabo-verdiano” (canção instrumental composta e interpretada por Nito), “Agricultura” (composição e interpretação de Santos Júnior), “*Athu Mu Njila*” (composição e interpretação Santos Júnior e Filipe Mukenga), “Cadência Harmoniosa” (canção instrumental composta e interpretada por

⁵⁴⁷Santos Júnior. “Estrangeiro”. Álbum: **A Vitória é Certa**. Angola Comitê/Holanda, 1975. 1 LP.

⁵⁴⁸Calabeto se recordou de outros nomes femininos que fizeram parte do “Kissanguela”: “[...] tínhamos a Vivi, que fazia a coreografia e cantava comigo, fazia os coros e a Maria Adão, que era da parte teatral”. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 em sua residência, em Luanda.

⁵⁴⁹FORTUNATO, Jomo. “A voz feminina do Kissanguela”. In: **Jornal de Angola**, 27 de agosto de 2012. Disponível em: jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_voz_femina_do_kissanguela. Acesso em: 01/03/15.

Nito), “*Nvundu Ya Zimbabwe*” (composição e interpretação: Artur Adriano) e “Camarada Nzoki” (Marito). Nesse álbum prevalecem as canções em línguas nacionais. “Hoje é dia de revolução”, composição de El Belo⁵⁵⁰, é a única canção interpretada em língua portuguesa:

Hoje eu canto pra Revolução
 Revolução nas Américas
 Na Ásia
 Na África
 Oh, África!
 África mãe-pátria
 Cobiçada pelo mundo imperialista
 Quem serve à Revolução não é ser racista
 Nem tribalista
 Nem oportunista
 Mas é consolidar o internacionalismo proletário
 Hoje é dia de Revolução⁵⁵¹.

A mensagem sinalizada pela canção de El Belo apresenta diversos temas que seriam fundamentais para o projeto de construção do “novo homem angolano”. Para a edificação de tal projeto, o “homem novo” deveria abandonar suas características regionais e étnicas em nome de algo maior: o projeto e a construção de um novo país, sem marcas de regionalismo, racismo e tribalismo. A constituição do projeto de nação estaria assentada, também, em novos princípios e ações, que seriam conduzidos e alcançados através do trabalho, sobretudo, da classe proletária.

Outro álbum do conjunto “Kissanguela” que gostaríamos de mencionar é “Progresso, Disciplina, Produção e Estudo: República Popular de Angola”. Nele, constam dez faixas, sendo elas: “Camarada” (interpretação: Mário Silva), “M.P.L.A.” (interpretação de El Belo), “Café” (interpretação atribuída ao grupo), “Avante o poder popular” (composição e interpretação: Kalabeto), “Holden *Nguma*” (interpretação: Tino Diá Kimuezu), “Cada cidadão é e deve sentir-se necessariamente um soldado” (composição e interpretação: Santos Júnior), “F.A.P.L.A., UTENA” (composição e interpretação: Artur Adriano), “*Solo no Maqui*” (canção instrumental de composição e interpretação atribuída ao grupo), “Presidente Neto” (composição e interpretação: Artur Adriano) e “Angola” (interpretação de Mário Silva). Grande parte das canções presentes nesse álbum foram compostas e interpretadas em línguas

⁵⁵⁰El Belo nasceu em 12 de abril de 1949, em Luanda. O músico é irmão do cantor e compositor Santocas e sobrinho de outro importante nome da música popular angolana, Mamukueno. Sua entrada no “Kissanguela” se deu em 1974, após receber o convite de Manuel Faria de Assis. FORTUNATO, Jomo. “Memórias musicais do artista El Belo”. In: **Jornal de Angola**, 13 de outubro de 2014. Artigo disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/memorias_musicais_do_artista_el_belo. Acesso em: 24/03/15.

⁵⁵¹El Belo. “Hoje é dia de Revolução”. Álbum **Agrupamento Kisangela**. CDA, Angola, 1979. 1 LP.

nacionais. Os títulos em português são “Camarada” e “Cada cidadão é e deve sentir-se necessariamente um soldado”, cujas letras descrevemos abaixo:

“Camarada” (Mário Silva):

[...]

Camarada tenha atenção
Que a gente quer uma só nação
A luta continua
Na mata e na rua
Camarada.

Quando se fala em Revolução
Devemos contar com a reação
Camarada tenha atenção
Que a gente quer uma só nação
Camarada⁵⁵².

“Cada cidadão é e deve sentir-se necessariamente um soldado” (Santos Júnior):

Povo angolano, estamos em guerra
E cada cidadão é que deve sentir-se, necessariamente, um soldado
Esmagar a reação e derrubar os grupos fantoches
Neste momento, a principal tarefa: a reconstrução da nossa pátria
Camaradas, vigilância às manobras reacionárias
As contradições são secundárias
O aspecto principal é a luta.

Nos é imposto à pele, o imperialismo
O inimigo comum dos povos oprimidos

[...]

Nós venceremos
E a África também
A luta continua
A vitória é certa!⁵⁵³

Com a nova etapa da luta, iniciada com a guerra civil entre os três movimentos de libertação angolanos, o Estado se empenhou na divulgação de canções, como “Camarada” e “Cada cidadão é e deve sentir-se um soldado”. Em ambas as letras, notamos a preocupação de seus autores em alertar a população para a necessidade da continuidade da luta, seja ela nas cidades ou nas matas. Ao orientar as ações e os comportamentos que os cidadãos deveriam seguir, a letra da canção “Cada cidadão é e deve sentir-se um soldado” incentiva a

⁵⁵²Mário Silva. “Camarada”. Álbum **Progresso, Disciplina, Produção e Estudo**: República Popular de Angola. CDA, Angola, 1970’s. 1 LP.

⁵⁵³Santos Júnior. “Cada cidadão é e deve sentir-se necessariamente um soldado”. Álbum **Progresso, Disciplina, Produção e Estudo**: República Popular de Angola. CDA, Angola, 1970’s. 1 LP.

mobilização da população civil a entrar para o exército com o objetivo de impedir o avanço do “perigo imperialista”, representado pela FNLA e pelos “grupos fantoches”, designação atribuída aos membros da FNLA e da UNITA. Este, aliás, era um dos objetivos do agrupamento “Kissanguela”, segundo nossos entrevistados⁵⁵⁴.

O último trabalho do grupo “Kissanguela” que gostaríamos de destacar é o álbum “Rumo ao Socialismo: República Popular de Angola”, onde constam as faixas: “*Olinginini, Olinginani*” (interpretação: Tolingas), “Serás livre, mãe” (poema declamado por Jorge Varela), “*Kitadi Kiá Ngola*” (interpretação: Santos Júnior), “Angola Popular” (interpretação atribuída ao grupo), “Hoji Yá Henda” (composição e interpretação: El Belo), “Estrangeiro” (composição e interpretação: Santos Júnior), “1º de Agosto” (interpretação atribuída ao grupo e ao “Duo Misoso”), “*Manguxi*” (interpretação: Tino Diá Kimuezu), “*Enu Ilumba*” (interpretação: Kalabeto), “Rumo ao Socialismo” (interpretação: Mário Silva) e “Rumo à independência Total” (interpretação atribuída ao grupo). Nesse projeto são lembradas e homenageadas personagens, como o comandante Hoji Yá Henda, que se destacou durante a guerra e morreu em combate, na guerra colonial, em 1968⁵⁵⁵. Todas as canções do álbum foram gravadas em língua nacional (provavelmente em quimbundu), salvo “1º de Agosto” e “Estrangeiro”, canção presente, também, no álbum “A Vitória é Certa”.

Ao concluirmos que o conteúdo temático de uma canção, assim como a sua construção composicional, estão ligados a um contexto e à condições de produção específicos, pudemos depreender que várias músicas presentes nos cinco álbuns gravados pelo “Kissanguela” revelam o didatismo do MPLA-PT e tornaram-se um importante instrumento de divulgação de seu novo projeto político, no período posterior à independência do país. Vale acrescentar que aquelas canções foram produzidas por gravadoras estatais (ou a mando

⁵⁵⁴Canções semelhantes foram compostas e interpretadas por Carlos Lamartine, que também chegou a integrar o grupo “Kissanguela”. O artista iniciou a sua carreira musical em 1956 ao participar do grupo “*Kissueias do Ritmo*”. Entre os anos 1974 a 1977 produziu as canções: “*Ene*” (Eles), “*Ó dipanda wondo tula kiá*” (“A independência vai chegar”), “*Zuatenu milela iá xikelela*” (“Vistam-se de panos pretos”), “*Kimbamba*” (canção dedicada a Agostinho Neto), “*Pala ku nu abessa ó muxima*” (“Venho cantar para vos agradecer”), “*Etu tuana ngola tua solo kiá*” (“Os filhos de Angola já escolheram o MPLA”) e “*Ene ando builê*” (Eles não de se cansar). Os títulos das faixas do álbum sugerem temas parecidos aos das mensagens. Parece ser este o caso de “Faço-te este apelo camarada”: “Camarada, sei que sentes no sangue/O apelo deste teu camarada/Abandone o tribalismo/Avante a Revolução!/Abandone o regionalismo/Avante a Revolução!/Vem pro seio do MPLA/Vem pro seio do povo angolano”. Carlos Lamartine. “Faço-te este apelo, camarada”. Álbum: **Angola, Ano**, CDA, Angola, 1974-1975. 1 LP.

⁵⁵⁵O nome Hoji Yá Henda, aliás, é lembrado (e louvado) em inúmeras canções do período. Além da canção de El Belo, presente no álbum do “Kissanguela”, destacamos as canções “Hoji Ya Henda”, presente no álbum “Hoji Ya Henda”, de Pépé Pepito (CDA, Angola 1977, disco 45 RPM); “Hoji Iá Henda”, composição de Cajó Pimenta, inserida em seu álbum “*Muzuedi Kidi*” (N’GOLA, Angola, disco 45 RPM, s/d) e “Hoji Yá Henda”, gravada pela “Orquestra A Voz d’África”, em 1977 (CDA, Angola, disco 45 RPM).

delas) e seus registros informam, apenas, as canções que o governo intencionava recuperar e/ou divulgar. Sobre o processo de composição do repertório do grupo, Nito esclarece:

O kissanguela só cantava canções políticas. Era tudo para a mobilização das tropas, para a mobilização da sociedade, da população. Era tudo para exaltar a política, os dirigentes, o MPLA, condenar a guerra, tudo era nesse sentido. Praticamente, não era dançante, era música mais para a mobilização. Aliás, ser dançante não era a nossa preocupação, nossa preocupação era muito a qualidade estética e técnica, o conteúdo”⁵⁵⁶.

Manuleito, outro ex-integrante do “Kissanguela”, complementa: “[...] começamos a fazer os nossos ensaios e, naturalmente, fomos sendo solicitados pela estrutura central do partido com o objetivo fundamental de fazer canções políticas; fazer trabalhos com intervenção política”⁵⁵⁷. As falas de ambos os músicos nos remeteram a pensar em algumas questões relacionadas, especialmente, ao processo de composição das canções. Primeiro, apesar de Nito ter sido enfático ao afirmar “[...] Praticamente, não era dançante, era música mais para a mobilização”, não podemos negligenciar o fato de que grande parte do repertório do grupo é composto por canções com o compasso acelerado. Uma hipótese seria a de pensarmos que tornar as canções “dançantes” seria um modo de popularizá-las, algo aparentemente distante de seu objetivo primeiro.

O segundo aspecto a destacar seria: teriam os músicos desta fase - de 1974 a 1979 - “liberdade criativa” para produzirem as suas obras? Sabemos que a música e o ato de fazer música estão sempre permeados pelo político e toda criação artística acontece a partir de uma reação que realmente comova o artista, mediante um contexto específico que o cerca⁵⁵⁸. Portanto, o fato de vários músicos cantarem, propagando a importância da vitória e da luta do MPLA estaria relacionado à orientação partidária oficial de reconstrução nacional? E ainda, havia, por parte do Estado, um projeto político/cultural específico para os músicos populares? Sobre isto, os músicos Manuelito e Calabete apontam:

As músicas do “Kissanguela” eram gravadas na Rádio Nacional e eles, por obrigação, tinham que tocar. [...] havia subjugações porque o domínio da esfera ideológica do partido orientava a comunicação social em Angola.

⁵⁵⁶Nito. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 na União Nacional dos Artistas e Compositores de Angola (UNAC), Luanda.

⁵⁵⁷Manuelito. Entrevistas concedidas a autora em Luanda no dia 04 de novembro de 2013, no bar do hotel “Alvalade”, em Luanda.

⁵⁵⁸Conforme IKEDA, *op.cit.*, p. 08-26.

Assim, o perfil das canções era, essencialmente, canções de intervenção política⁵⁵⁹.

O Kissanguela albergava todas as camadas sociais desde que você fosse uma pessoa que tivesse uma conduta exemplar, estaria nas condições de trabalhar conosco e ser, também, aceito pelo partido. O perfil das canções era, essencialmente, de intervenção política. Depois de 1974, o motivo que nos emocionava era a interpretação de canções políticas porque o momento era extremamente político e de guerra. [...] De 1974 a 1977 não fazia sentido interpretar outras canções a não ser canções políticas⁵⁶⁰.

Um caminho a trilhar seria o de pensarmos que as teorias baseadas no marxismo-leninismo apontam o trabalho cultural como uma forma de luta ideológica. Nesta perspectiva, a primeira atitude a tomar, para a criação de uma cultura nacional angolana, seria estatizar as manifestações culturais, que contariam com o apoio oficial para a sua divulgação. Carlos Teles de Menezes Junior consultou os relatórios e as conclusões provenientes do “Primeiro Encontro Nacional do Conselho Nacional de Cultura (CNC)”⁵⁶¹ e concluiu que coube ao conselho a função de elaborar uma diretriz cultural, que visasse a construção de uma cultura das classes camponesas e, principalmente, operárias, que estivesse congregada aos valores universais e científicos do socialismo. O projeto do CNC teria, ainda, o objetivo de desenvolver, no meio popular, uma transformação cultural que definiria “a contradição entre o velho e o novo, nascendo uma cultura nova de raiz nacional e de projeção internacional, com base na formação de um novo homem”⁵⁶². Estas características podem ser encontradas, também, em outro importante documento. Trata-se do “Relatório do Comitê Central do 1º Congresso Extraordinário do MPLA – Partido do Trabalho”, de 1977. Nele, podemos ler:

Para além da educação política dos membros do MPLA-Partido do Trabalho, é necessária uma maior preocupação com a educação política dos trabalhadores em geral, para que a ideologia do proletariado assuma cada vez mais um papel dominante em todas as esferas da sociedade. Neste sentido é necessário um trabalho conjugado dos vários setores ligados à esfera ideológica: o aparelho de propaganda do Partido, a instituição pública, as instituições culturais, os meios de difusão massiva, a literatura e a arte⁵⁶³.

⁵⁵⁹Manuelito. Entrevista concedida a autora em 04 de novembro de 2013, no bar do hotel “Alvalade”, em Luanda.

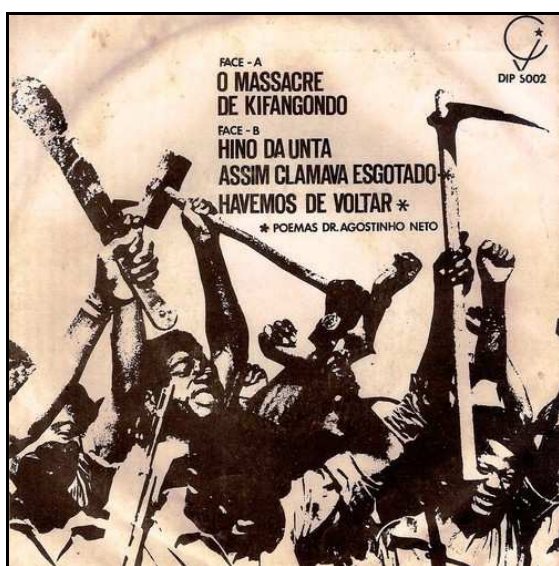
⁵⁶⁰Calabeto. Entrevista concedida a autora em 30 de outubro de 2013 em sua residência, em Luanda.

⁵⁶¹CNC. “Primeiro encontro nacional de cultura: conclusões finais”. Publicado pelo **Instituto Angolano do Livro**, 1978. Citado por MENESES JUNIOR, Carlos Teles de. **O nacionalismo musical angolano**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação Lato Sensu em História da África da Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 1998, p. 52-54.

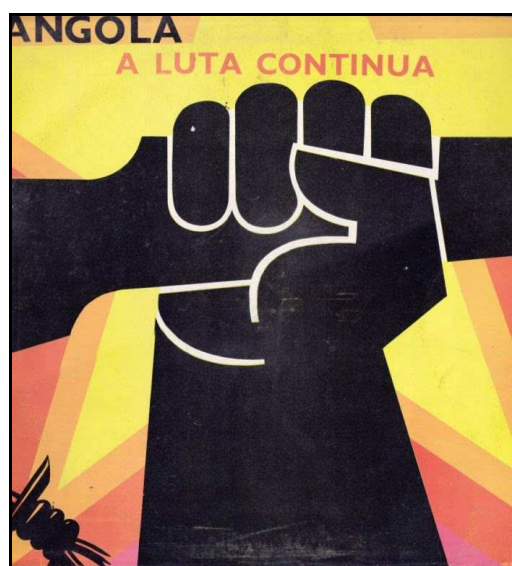
⁵⁶²MENESES JUNIOR, *idem*, p. 53.

⁵⁶³“Relatório do Comitê Central do 1º Congresso Extraordinário do MPLA – Partido do Trabalho”, 1977. Citado por MENESES JUNIOR, *idem*, p. 55. Consideramos fundamental destacar, contudo, que as diretrizes defendidas

O documento aponta a necessidade de um trabalho conjunto entre as instituições públicas e culturais. Neste sentido, vale acrescentarmos que um dos objetivos do Departamento Imprensa e Propaganda (DIP), órgão do MPLA, seria a emissão e a produção de discos. Em 1976, foram gravados dois álbuns sob o rótulo do DIP: “Massacre de Kifangondo” e “Angola: a luta continua”.



Vários Artistas. **Massacre de Kifangondo**
DIP, Angola, 1976 (1 LP)⁵⁶⁴.



Vários Artistas. **Angola: a luta continua**
DIP, Angola, 1976 (1LP)⁵⁶⁵.

Os dois álbuns, cujas capas sinalizam o contexto da guerra civil em Angola, contêm títulos que nos remetem ao mesmo tema. Em “Massacre de Kifangondo”, encontramos as canções “Massacre de Kifangondo”, “Hino da UNTA”, “Assim clamava esgotado” e “Havemos de voltar”, ambos poemas de Agostinho Neto. O LP “Angola, a luta continua” é composto pelas músicas: “O massacre de Kifangondo”, “Desculpa”, “Valódia”, “Traição de Savimbi”, “Zeca”, “Pouco a pouco”, lado B: “Jika”, “O trabalhador”, “*Nunca tuá di Muene*”, “Depressa”, “Santa” e “A independência está chegando”.

e apontadas pelo Conselho, certamente tenham contribuído para certo esquecimento quanto a produção de muitos poetas, compositores e músicos talentosos que, porventura, não aceitaram tais diretrizes e/ou contestaram as mesmas.

⁵⁶⁴Imagem disponível em:

<http://livrosultramarguerracolonial.blogspot.com.br/2014/12/angola-guerra-civil-disco-vinil.html>. Acesso em: 20/12/14.

⁵⁶⁵Imagem disponível em:

<http://livrosultramarguerracolonial.blogspot.com.br/2014/12/angola-guerra-civil-disco-vinil-luta.html>. Acesso em: 20/12/14.

Cabe, ainda, referir que em Angola, durante os primeiros anos do pós-independência, o líder do MPLA e primeiro presidente de Angola, Agostinho Neto, personifica os ideais e valores do Estado. Inclusive, a propaganda excessiva da figura de Agostinho Neto era uma estratégia do próprio partido que, recorrentemente, oferecia espetáculos públicos, enaltecendo a figura de Neto e reproduzindo a sua imagem enquanto “herói da população”⁵⁶⁶. As capas de discos produzidas naquele contexto também podem ser um caminho muito interessante para compreendermos esse processo. Nas capas dos discos que destacamos a seguir, a figura de Agostinho Neto ganha destaque. A imagem da primeira capa (álbum de Urbano de Castro) demonstra o apoio que ele recebia de grande parte da população de Angola. Nela, o presidente é carregado no colo durante um de seus comícios,⁵⁶⁷.



Capa do álbum **Camarada Presidente**⁵⁶⁸
Urbano de Castro. CDA, Angola, 1975

⁵⁶⁶Certamente, uma das características do MPLA-PT foi o culto à personalidade. Esta ideia ganha destaque, inclusive, no “Relatório do Comitê Central do I Congresso Extraordinário do MPLA-PT”, de dezembro de 1980, onde lemos: “guia imortal da nossa revolução, saudoso Presidente Dr. Antônio Agostinho Neto” (p. 3).

⁵⁶⁷Peter Burke utiliza o termo “arte totalitária” para descrever o tipo de arte que “heroiciza e diviniza líderes também através da representação de suas imagens em enormes retratos que são carregados em desfiles, comícios, entre outras cerimônias públicas, envolvendo a população civil, visando ter reconhecida a legitimidade histórica do Estado-Nação” (BURKE, *op.cit.*, 108).

⁵⁶⁸Imagem disponível em:

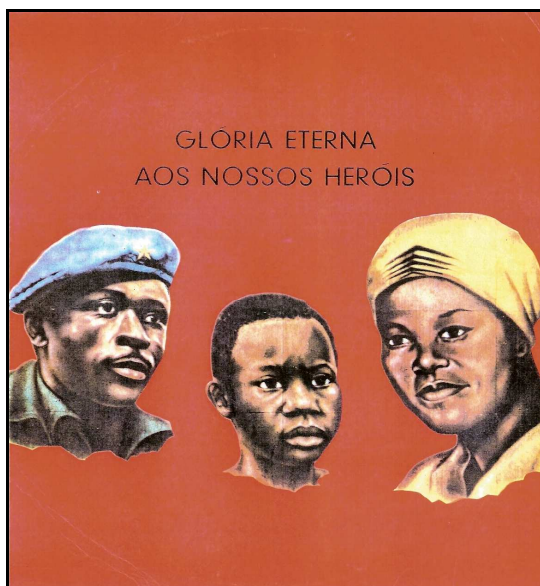
http://dikanza.blogspot.com.br/2012/01/urbano-de-castro-camarada-presidente_16.html. Acesso em: 13/12/14.



Mário Gama. Capa do álbum **Presidente**
 Tara/Gramofone, Angola, s/d.
 Acervo particular de Guilherme Lopes dos Santos
 Fotografia: Amanda P. Alves

A necessidade de recuperar e reafirmar personagens históricas de Angola foi, aliás, uma característica constante na produção de vários músicos populares angolanos. A produção discográfica de Santocas⁵⁶⁹, por exemplo, teve um efeito mobilizador numa época em que os principais movimentos de libertação disputavam, entre si, a conquista do poder no país. Em seu álbum “Glória eterna aos nossos heróis”, o músico relembra algumas dessas personagens, como Hoji Yá Henda, N’Gangula e Deolinda Rodrigues, cujas imagens aparecem ilustrando a capa do disco que destacamos abaixo:

⁵⁶⁹Santocas, nome artístico de Antônio Sebastião Vicente, nasceu no “Bairro Indígena”, Luanda, em 25 de setembro de 1954. O nome “Santocas” é a abreviação de Santo António, nome de uma conhecida igreja, localizada em Kifangondo (município de Cacuaco, província de Luanda). No seio familiar, Santocas era chamado de Santo António por conta de uma promessa feita pela sua mãe. Em 1976 tem início a internacionalização de sua carreira ao ser convidado para participar do Festival da Canção Política, em Berlim. Entrevista concedida a autora em 24 de outubro de 2013. Luanda e FORTUNATO, Jomo. “Cantor Santocas volta aos discos”. In: **Jornal de Angola**, 19 de setembro de 2011, s/p. Disponível em: jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/cantor_santocas_volta_ aos_discos. Acesso em: 08/10/12. Em 2011 foi lançado o DVD “Santocas: a minha vida, a minha história” (Edição: Hélio Takinty; Realização: Manuel Tomás, Angola. Aprox.: 90 min. 1 DVD e 1 CD).



Santocas. Capa do álbum “Glória eterna aos nossos heróis”
Angola, Discoteca Polo Norte (D.P.N.), 1975-1976 (1LP)
Acervo particular de Carlos Teles de Menezes Junior.

A composição da capa do disco é algo a destacar⁵⁷⁰, pois parece existir uma forte relação entre ela e o conteúdo das canções presentes no álbum. Na contra capa do LP, aliás, é possível lermos: “Uma pausa no ardor da Batalha para lembrar os Heróis tombados pela conquista da nossa Independência”. No disco, Santocas faz alusão a várias personagens, como as já citadas Hoji Ya Henda, Deolinda Rodrigues e N’Gangula. Outros títulos do álbum, que contém doze faixas compostas e interpretadas por Santocas, são: “Hoji Ya Henda”, “Zito”, “Oportunismo”, “N’Gangula”, “*Mama Tunda Bukanga*”, “Namíbia”, “*Mu Kua Roleta*”, “Valódia”, “Deolinda”, “OMA”, “*Kanhala*” e “Saúde”. Abaixo, descrevemos a letra de duas canções compostas e interpretadas em português – “N’Gangula”⁵⁷¹ e “Valódia”⁵⁷²:

“N’Gangula” (Santocas)

N’Gangula morreu
Primeiro, foi torturado

⁵⁷⁰De acordo com Santocas, a idealização das capas estaria sob sua responsabilidade: “na altura, eu idealizava quase tudo, inclusive, as capas dos discos”. Santocas. Entrevista concedida a autora em 24 de outubro de 2013. Luanda.

⁵⁷¹Augusto N’Gangula entrou para a OPA (Organização dos Pioneiros de Angola – MPLA) aos dez anos de idade e faleceu aos doze anos, assassinado pelas tropas portuguesas. Em 2011/2012 foi publicada uma obra sobre sua vida. Trata-se do livro “*Malamo Chalala: Augusto N’Gangula, o pioneiro do MPLA* (Editora Mayamba, Luanda), escrito por António Francisco Tuta, ex-guerrilheiro do MPLA e ex-professor de A. N’Gangula.

⁵⁷²Nome de guerra do comandante Joaquim Domingos Augusto, elemento de destaque das FAPLA, morto em decorrência dos conflitos militares entre os movimentos de libertação, em 1974.

Depois, foi interrogado
E, no final, esquartejado.

Aquele pioneiro sofreu na carne
Quando foi apanhado pelos lacaios
Ele foi torturado
N'Gangula preferiu dar a sua vida
No lugar de seus camaradas.

N'Gangula
Você é o exemplo do nosso povo
O teu nome ficou na história
E, tu, jovem pioneiro,
Siga o exemplo de N'Gangula⁵⁷³.

“Valódia” (Santocas):

Bem longe
Ouvi aquele nome inesquecível dos filhos d' Angola
Valódia!
Valódia tombou em defesa do povo angolano
Valódia!
Valódia tombou nas mãos dos imperialistas
Valódia!

[...]
Abaixo o capitalismo
Abaixo o imperialismo
Abaixo o neocolonialismo
Avante o socialismo
A reação não passará
A opressão não passará
A luta continua
Até a vitória final⁵⁷⁴.

Entendemos que canções como “N'Gangula” e “Valódia” ajudaram a edificar o culto aos heróis nacionais. Na maioria das vezes, estes combatentes foram mortos durante a guerra e acabaram se tornando mártires em Angola. Para Santocas:

[...] essas são canções que fazem parte da história de Angola, senão mesmo, são canções que contribuíram para a vitória do povo angolano porque foram com estas canções que eu consegui sensibilizar a nossa população, na altura, para fortalecer o exército ou as FAPLA, como era chamado na altura o braço armado do MPLA. Essas canções fizeram com que o MPLA pudesse engrossar as suas fileiras em termos de forças armadas; amadureceram muito mais a consciência deste povo para a derrocada total do colonialismo. Essas

⁵⁷³Santocas. “N'Gangula”. Álbum: **Glória eterna aos nossos heróis**. Discoteca Pólo Norte. Angola, 1975-1976.

⁵⁷⁴Santocas. “Valódia”. Álbum: **Glória eterna aos nossos heróis**. Discoteca Pólo Norte. Angola, 1975-1976. A canção foi interpretada, também, pela cantora cubana, Beatriz Márquez.

canções são parte integrante da independência de Angola. [...] Naquela fase, antes da independência de Angola, tinha minha cabeça a prêmio; a minha cabeça era paga a 25.000 escudos, na altura, era muito dinheiro. Para quem apanhasse Santocas, vivo ou morto, porque eu era praticamente o porta-voz a nível deste meu MPLA. Era o porta-voz a nível das populações de Angola. [...] Foi com todas essas canções que conseguimos combater o colonialismo, o neocolonialismo, o racismo, o tribalismo. Foi com essas canções que nós conseguimos, de certa forma, unificar este povo de Cabinda ao Cunene⁵⁷⁵.

Em consonância com Marieta de Moraes Ferreira, entendemos que as entrevistas podem ser vistas como memórias que “espelham determinadas representações”. Assim, assevera a autora, “as possíveis distorções dos depoimentos e a falta de veracidade a eles imputada podem ser encaradas de uma nova maneira, não como uma desqualificação, mas como uma fonte adicional para a pesquisa”⁵⁷⁶. Ao nos basearmos nesta perspectiva, compreendemos que quando Santocas afirma: “[...] eu era praticamente o porta-voz a nível deste meu MPLA. Era o porta-voz a nível das populações de Angola. [...] Foi com todas essas canções que conseguimos combater o colonialismo, o neocolonialismo, o racismo, o tribalismo”, entendemos que estamos trabalhando com memórias ideológica e culturalmente mediadas, uma vez que a fala do outro é sempre um ato interpretativo de alguma realidade⁵⁷⁷ no sentido de que “[...] recordar e contar já é interpretar”⁵⁷⁸.

Ao tomarmos as narrativas enquanto práticas sociais, entendemos que elas se constroem nas relações sociais em que os sujeitos estão inseridos. Nesse caso, conforme atesta Yara Khoury⁵⁷⁹, o narrador constrói sua identidade, fazendo uso dos elementos de sua cultura e historicidade. Santocas, assim como nossos entrevistados do grupo “Kissanguela”, buscou, em sua fala, valorizar a ideia de resistência como uma maneira de salvaguardar o seu papel nas memórias da luta pela independência e, especialmente, na história da música popular urbana de Angola.

⁵⁷⁵Santocas. Entrevista concedida a autora em 24 de outubro de 2013. Luanda.

⁵⁷⁶FERREIRA, Marieta de Moraes. “História, tempo presente e história oral”. In: *Topoi*. Rio de Janeiro, 2002, p. 324.

⁵⁷⁷PORTELLI, Alessandro - O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 106; 124.

⁵⁷⁸PORTELLI, Alessandro. “A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais”. *Revista Tempo*, vol 1, número 2, Rio de Janeiro, 1996, p. 60.

⁵⁷⁹KHOURY, *op.cit.*, p. 123; 128.

4.4 O “27 de maio” e o fim do grupo “Kissanguela”

O desfecho do grupo “Kissanguela” deve ser compreendido com base nos acontecimentos decorrentes do “27 de maio” em Angola. Para tanto, devemos ter em mente que o MPLA se tornou um partido de grande dimensão, que abrigava concepções políticas antagônicas. Estas divergências ideológicas, entre os comitês de ação, por exemplo, contribuíram para tornar ainda mais acirrada a disputa pela hegemonia dentro do movimento. Segundo Jean-Michel Mabeko Tali⁵⁸⁰, o “27 de Maio de 1977 é o culminar de contradições cujas origens devem ser procuradas desde a luta de libertação nacional”. Naquela data, um grupo liderado por Nito Alves⁵⁸¹, José Van Dunem e Sita Vales, membros do MPLA-PT, empreendeu uma tentativa de golpe contra a direção do partido e a cúpula do Estado. A partir de então, o comitê central do MPLA realizou uma série de medidas de prevenção, buscando evitar o “fracionamento” no interior do movimento.

Em 27 de maio de 1977 os conflitos eclodiram e a repressão foi sangrenta⁵⁸², de modo que qualquer indivíduo que pudesse estar ligado ao “nitismo” ou que fosse identificado como “nitista”, como ficariam conhecidos os indivíduos que apoiaram a tentativa de golpe, por ter sido essa comandada pelo ex-Ministro do Interior, Nito Alves, estaria sujeito à prisão ou execução. Parece ter sido este o caso do grupo “Kissanguela”, como recordou o músico Manuelito:

Em 1977, houve uma revolta que se chamou 27 de maio, dos fraccionistas e, no entanto, nós fomos suspensos, achando que estivéssemos inseridos nessa história. Finalmente, averiguada as coisas, concluiu-se que nós não tínhamos nada a ver com que se estava a passar. Nós fizemos umas poucas atividades, mas já não estávamos mais motivados até que houve a política de

⁵⁸⁰TALI, Jean-Michel Mabeko. **O MPLA e a história**. 11 de fevereiro de 2003, s/p. Entrevista do autor disponível em:

<http://blogdangola.blogspot.com.br/2011/08/o-mpla-e-historia-jean-michel-mabeko.html>. Acesso em: 21/01/15.

⁵⁸¹Nito Alves, então Ministro da Administração Interna e Integrante do Conselho da Revolução (órgão supremo do poder do Estado), era o principal expoente do grupo marxista-leninista pró soviético, idealizador de um socialismo científico. Como explica Inácio Luiz Guimarães Marques, ele desenvolveu a chamada “Lei do Poder Popular”, que discutia a participação política popular na vida do Estado. Nito Alves possuía uma perspectiva antagônica à Agostinho Neto, com relação ao modo de estruturação do Poder Popular em Angola, tornando o confronto entre ambas as partes, inevitável. Cf. MARQUES, Inácio Luiz Guimarães. **Memórias de um golpe: o 27 de maio de 1977 em Angola**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2012, p. 62.

⁵⁸²Segundo J. M. Mabeko Tali, não há consenso sobre o número de mortos, mas, sabe-se que foi altíssimo. Ele argumenta que a repressão sobre a tentativa de golpe de 1977 foi uma ocasião em que a direção do MPLA “ajustou contas” com os principais desafetos no interior do movimento. **O MPLA e a história**. 11 de fevereiro de 2003, s/p. Entrevista do autor disponível em: <http://blogdangola.blogspot.com.br/2011/08/o-mpla-e-historia-jean-michel-mabeko.html>. Acesso em: 21/01/15.

reconciliação nacional; fomos inseridos novamente na atividade política como militantes e o conjunto nunca mais apareceu⁵⁸³.

Além dos acontecimentos decorrentes do “27 de Maio” terem contribuído para a dissolução do grupo “Kissanguela”, não podemos deixar de mencionar que vitimou três nomes importantes da música popular angolana: Artur Nunes⁵⁸⁴, David Zé⁵⁸⁵ e Urbano de Castro⁵⁸⁶. Os nomes dos três artistas apareceram associados e foram lembrados pelos nossos depoentes do “Kissanguela” como o “trio da saudade”.

Pudemos concluir que desde o ano de 1974 até o final da segunda metade dos anos setenta do século XX predominou, em Angola, uma produção musical voltada a difundir os ideais do então partido dirigente. Neste período, vários cantores e conjuntos musicais, que haviam feito bastante sucesso durante os anos 1960, acabaram participando menos intensamente do cenário musical da época.

É possível percebermos, portanto, o quanto a vinculação política ou a maior proximidade ao partido dirigente impulsionou algumas carreiras e dificultou outras. No entanto, tal proximidade também se demonstrou prejudicial em alguns casos ou mesmo letal, como nos indicam as trajetórias de Artur Nunes, David Zé e Urbano de Castro.

A década de 1980 é marcada, justamente, pelo ressurgimento de algumas formações, como os grupos “Kiezos”, “Jovens do Prenda”, “Merengues” e “Gingas” e pelo nascimento de novos conjuntos musicais, entre eles, “Sensacional Maringas”, “O Facho”, “Semba Tropical”, “Sembáfrica”, “Agrupamento Sagrada Esperança” e “SOS”⁵⁸⁷. Todavia, o tom

⁵⁸³Manuelito. Entrevista concedida a autora em 04 de novembro de 2013, no bar do hotel “Alvalade”, em Luanda. Em seu artigo “Discografia e morte do agrupamento”, o crítico Jomo Fortunato não aborda com clareza o assunto e apenas informa: “o Kissanguela morre por razões conjunturais da época, em 1980”. FORTUNATO, Jomo. “Discografia e morte do agrupamento”. In: **Jornal de Angola**, 04 de outubro de 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/discografia_e_morte_do_agrupamento Acesso em: 12/07/12.

⁵⁸⁴Artur de Jesus Nunes, mais conhecido como Artur Nunes, nasceu no município de Sambizanga, província de Luanda, em 17 de dezembro de 1950 e faleceu aos vinte e sete anos de idade. O músico/compositor gravou doze singles ao longo de sua carreira, principalmente, entre os anos de 1972 e 1976.

⁵⁸⁵David Gabriel José Ferreira, David Zé, nasceu em 23 de agosto de 1944 em Kifangondo, uma vila pertencente ao município de Cacuaco, na província de Luanda. É possível situarmos a produção fonográfica de David Zé em dois momentos distintos. O primeiro deles, de 1967 a 1974, ele grava vários singles com os conjuntos “Águias Reais” e “Jovens do Prenda”. A fase de 1974 a 1977 é marcadamente influenciada pelos acontecimentos políticos da época. Neste período, ele grava os álbuns “Guerrilheiro” (CDA, Angola), “1º de Agosto” (CDA, Angola) e “*Mutudi Ua Ufolo/Viúva da Liberdade*” (CDA, Angola).

⁵⁸⁶A trajetória de Urbano de Castro enquanto músico se confundiu com a de guerrilheiro das FAPLA. Castro produziu vários singles com os conjuntos “Kiezos”, “Jovens do Prenda”, “África Ritmos”, “África Show” “Águias Reais” e “Os Merengues”. Da sua discografia destacamos o álbum “Camarada Presidente”, gravado pela CDA, em 1975.

⁵⁸⁷LINO, Sebastião. Contribuição para a periodização da música angolana contemporânea (texto provisório). In: **Jornal Cultura**, 13 de outubro de 2014, s/p. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/contribuicao-para-a-periodizacao-da-musica-angolana-contemporanea/fotos> Acesso em: 02/03/15.

extremamente politizado e as letras de teor revolucionário e anti-imperialista começaram a abrir espaço para os temas do cotidiano, afastando-se crescentemente e, portanto, sem uma ruptura explícita da postura mais militante do final dos anos 1970⁵⁸⁸.

⁵⁸⁸Entre as diversas iniciativas relacionadas à promoção da música popular urbana de Angola dos anos 1980, destacamos o concurso “Top dos Mais Queridos”, idealizado pela Rádio Nacional de Angola e o programa “Bom Fim de Semana”, realizado semanalmente em diferentes cinemas da capital. Conforme explica Weza, tratava-se de uma série de espetáculos destinados à divulgação de cantores e compositores. A primeira edição do programa foi realizada no cinema “Karl Marx”, no dia 27 de dezembro de 1981. WEZA, *op.cit.*, p. 149-150.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Considerações Finais” nos parece a expressão mais adequada a utilizar neste momento, afinal, entendemos que ainda estamos muito distantes de concluir este trabalho. Ao longo de nosso percurso surgiram muitas questões que nos fizeram constatar que as análises que apresentamos – das canções, das entrevistas, das capas dos discos, das matérias publicadas em periódicos, dos poemas e das fotografias - ainda estão longe de se esgotarem. Infelizmente, a insuficiência de material sobre as compositoras e cantoras que se destacaram no cenário musical do período compreendido por nós nesta pesquisa, nos limitou a apresentar com maior profundidade suas trajetórias. Outro obstáculo a ser superado foi a falta de tradutores para as canções compostas em língua nacional, especialmente o quimbundo. Todavia, acreditamos ter alcançado o objetivo a qual nos propusemos no início desta tese. Ao nos empenharmos em traçar um panorama do cenário musical em Angola, principalmente da cidade de Luanda durante os anos quarenta, cinquenta, sessenta e setenta do século XX, conseguimos sinalizar momentos específicos da história recente daquele país. Assim, esperamos ter amenizado (ao menos um pouco) a sensação de profundo desconhecimento que ainda temos acerca da história da música popular urbana de Angola e de alguns de seus músicos e compositores mais representativos.

O caminho que a pesquisa trilhou esteve condicionado às fontes que coletamos no Brasil e em Angola e ao material bibliográfico consultado por nós. Cumpre destacar que a opção em privilegiarmos o cenário musical urbano de Angola buscou dialogar com os estudos sobre a luta anticolonial naquele país. Denúncias escritas por intelectuais, diferentes e divergentes movimentos sociais e políticos de luta pela liberdade, greves, desobediência civil e a musicalidade são elementos de fundamental importância para o entendimento da história recente de Angola, assim como a produção literária de protesto. Acerca disto, pudemos verificar que no final dos anos 1940 e no início dos anos 1950 surge, em Angola, uma geração de escritores preocupada em expressar, por meio de poesias e textos literários, as condições de opressão a qual os povos da colônia estavam submetidos.

Constatamos que vários escritores daquela fase buscaram distanciar as suas produções literárias dos padrões europeus. Ademais, a prática de “musicar poemas” passou a ser uma nova alternativa de trazer, para a oralidade, seus sonhos e aspirações, sobretudo, se pensarmos que a palavra escrita alcançava, naquele período, uma parcela mínima da população de Angola. O processo de busca por uma expressão linguística angolana culminou

na preocupação em recuperar a tradição oral do passado, como as narrativas orais, os mitos, provérbios, poemas, saberes e músicas que persistiram, mesmo após a adoção da escrita alfabética, sob os fundamentos da oralidade.

Neste contexto, destacamos o surgimento do grupo “N’gola Ritmos” e as propostas inovadoras de Liceu Vieira Dias, seu fundador. O músico e compositor definiu as linhas estéticas do grupo ao introduzir, por exemplo, a famosa “batida descompassada” que tanto o caracterizava. Ao inserirem novos acordes, utilizarem instrumentos típicos de Angola e valorizarem o canto responsorial - forma de canto típica de vários povos africanos - os integrantes do “N’gola Ritmos” se destacaram durante os anos 1940 e 1950. Com um repertório composto, majoritariamente, por canções de origem popular, os participantes do conjunto compunham e interpretavam em quimbundu. Esta opção do grupo revelava a intenção explícita de divulgar a cultura dos seus antepassados e valorizar as tradições musicais de Angola, num período onde as canções tradicionais e as línguas africanas eram rejeitadas pelo sistema colonial e marcadas com o “selo da inferioridade”. Aliás, se, durante os anos quarenta e cinquenta do século XX, o estado colonial, coibia a utilização de línguas nativas em Angola, durante os anos 1960 e início dos anos 1970, o Estado agora delas se apropriava para construir uma nova imagem de si.

Buscamos evidenciar que naquele período a radiofusão e a gravação de discos de músicos autóctones foram instrumentos utilizados pelo Estado, especialmente pelos agentes da *ação psicossocial*, para reafirmar a ideologia lusotropicalista, apregoada pelo regime. Nesta direção, nos preocupamos em demonstrar, também, os programas de variedades e os festivais da canção inaugurados naquela época. Eles também foram utilizados para colocar em prática as estratégias de persuasão contidas no plano de *ação psicossocial*. Ao examinarmos várias edições de periódicos, principalmente “Noite e Dia” e “Notícia”, pudemos constatar que havia a intenção de colocar no mesmo espaço cultural, negros, mestiços e brancos. Entendemos que essa iniciativa da imprensa da época pretendia fortalecer a ideia de *integração*, difundida pelos agentes da *ação psicossocial*.

A partir de 1975, a música popular urbana de Angola, sobretudo a de Luanda, se tornou um caminho importante para percebermos a divulgação do novo projeto político do MPLA, logo após a independência. Nesta direção, nos preocupamos em demonstrar que tanto as canções do conjunto “Kissanguela”, como as capas de discos gravados pelo grupo e as fotografias de suas apresentações durante os anos 1970, buscaram atingir interlocutores específicos ao propagarem valores e sinalizarem as marcas de um ideal pretendido pelo MPLA. Além disto, em um país caracterizado pela alta taxa de analfabetismo, o uso desses

elementos constituiu um forte e eficiente instrumento de divulgação das ideias do partido. Cumpre destacarmos, ainda, as falas de nossos entrevistados, que apontaram para uma “supervalorização” da ideia de resistência. Compreendemos que este dado revelou uma preocupação dos músicos em salvaguardarem suas posições nas memórias da luta pela independência do país, algo relevante se levarmos em consideração que os músicos da geração do “Kissanguela” estão sendo cada vez menos recordados e valorizados.

Por fim, gostaríamos de salientar que o trajeto percorrido por nós revelou um esforço em recuperar, mediante a análise das fontes coletadas e a apreciação da bibliografia consultada, um pouco da história da música popular urbana de Angola. Esperamos que os resultados apresentados possam ter contribuído nesta direção e, quem sabe, instigar a realização de novas pesquisas sobre o tema.

FONTES

1. DISCOGRAFIA:

- Agrupamento Kissanguela. **Agrupamento Kisangela** Luanda: CDA, Angola, 1979. 1 LP.
- Agrupamento Kissanguela. **Agrupamento Kissanguela**. Luanda: CDA, Angola, 1978. 1 LP.
- Agrupamento Kissanguela. **A vitória é Certa**. Angola-Holanda, 1975. 1 LP.
- Agrupamento Kissanguela. **Progresso, disciplina, produção e estudo**: República Popular de Angola. Angola, 1970's. 1 LP.
- Agrupamento Kissanguela. **Rumo ao Socialismo**. República Popular de Angola. Angola, 1970's. 1 LP.
- Artur Nunes. **Angola Anos D'ouro**. Angola s/d. 1 CD.
- Artur Adriano. **Memórias** (Projeto Poeira no Quintal), Rádio Nacional de Angola. Luanda, s/d.
- Belita Palma. **Astronauta/O pássaro**. Rebita. Angola, s/d. 1 LP.
- Belmiro Carlos ("Nito"). **Belos Rumos**. LS Produções, 2010. 1CD.
- Calabeto. **Kamba Diami**, s/d. 1 CD.
- Carlos Lamartine. **Angola Ano 1: liberdade**. Luanda: CDA, 1975. 1 LP.
- _____ . **Memórias**. R.M.S. Produções Musicais, 1997, 1 CD.
- Carlos Burity. **Carolina**. Sono Vox: Lisboa, 1993. 1 CD.
- Conjunto N'zaji. **Música Popular Angolana**. Tara-gramofone: Angola, s/d, 1 LP.
- Carlitos Vieira Dias. **As vozes de um canto**. Maianga: produções culturais. Angola/Brasil, 2004. 1CD.
- Conjunto Super Coba. CDA, Angola, 1974. 1 disco 45 RPM.
- Conjunto Super Coba. CDA, Angola, 1975. 1 disco 45 RPM.
- Cajó Pimenta. "**Muzuedi Kidi**", N'GOLA, Angola, 1 disco 45 RPM, s/d.
- Clara Monteiro. **Walalipo Angola**. Angola, 2002.
- Duo Ouro Negro. **Africaníssimo**. Columbia/EMI. Luanda, s/d, 1 disco 45 RPM.

- _____ . **Bailia dos Trovadores**. EMI. Luanda, 1974. 1 disco 45 RPM.
- _____ . **Kyrie**. Columbia/EMI. Luanda, s/d. 1 disco 45 RPM.
- _____ . **Luanda Luandense**. Columbia. Luanda, 1973. 1 disco 45 RPM.
- _____ . **Amanhã / Napangula**. Columbia. Luanda. s/d. 1 disco 45 RPM.
- Ouro Negro. Columbia, Angola, 1959. 1 disco 45 RPM.
- Dionísio Rocha. **Mulher angolana**, Angola s/d. 1 CD.
- David Zé. **Primeiro de Agosto**. Angola, s/d. 1 LP.
- _____ . **Guerrilheiro**. CDA, Angola, 1975. 1 LP.
- _____ . **Mutudi Ua Ufola/Viúva da Liberdade**. CDA, Angola, 1975. 1 LP.
- Elias Diá Kimuezu: o rei da música angolana. Xamavu, s/d. 1 CD.
- Filipe Mukenga. **O meu lado gumbe**. Get!Records: Portugal, 2013. 1 CD.
- Jovens do Prenda. **Kudikola kwetu** (o nosso grito). Angola, s/d. 1CD.
- Jucas (e Conjunto Merengue). CDA, Angola, 1975. 1 disco (45 rotações).
- Lourdes Van-Dúnem. **N'zambi Kilamba** (edição de Natal). Worl music, s/d. 1CD.
- Mário Rui Silva. Luanda, Angola 50/60, s/d. 1 CD.
- Mário Gama. **Presidente**. Tara/Gramofone, s/d. 1 disco (45 rotações).
- Merengues. IEFÉ Discos. Lisboa, s/d, 1CD.
- MA-4. Música de África. CDA, Angola, s/d. 1 disco 45 RPM.
- Manuel Faria. **O Povo no Poder/Lamento de Quim Jorge**. N'GOLA, s/d. 1 disco 45 RPM.
- N'gola Ritmos. Vol. 1. Luanda – Lisboa: Alvorada, 1960. 1 LP.
- N'gola Ritmos. Vol. 2. Luanda – Lisboa: Alvorada, 1960. 1 LP.
- Conjunto N'gola Ritmos. Decca Records, 1964. 1 LP.
- *Orchestre Sensationnels*. Rebita. Angola, 1974. 1 disco 45 RPM.
- *Orchestre Vivi*. Rebita. Angola, 1973. 1 disco 45 RPM.
- Orquestra A Voz d'África, CDA, Angola, 1977. 1 disco 45 RPM.
- Pépé Pepito. **Hoji Ya Henda**. CDA, Angola 1977, 1 disco 45 RPM;
- Ruy Mingas. **Memória**. 2006. 1 CD.

- Santocas. Glória eterna aos nossos heróis. Angola: Polo Norte, s/d. 1 disco.
- _____. O mercenarismo fracassou/Bairro Indígena. Telectra, Angola, s/d. 1 disco 45 RPM.
- _____. **A minha vida, a minha história**. Angola, 2011. 1 CD.
- Santos Júnior. *Tuá Tane Kiá*. Valentim de Carvalho. Angola, 1960's. 1 disco (45 rotações).
- _____. *Kamba diá Nguma*. Valentim de Carvalho. Angola, 1960's. 1 disco (45 rotações).
- Teta Lando. **Memórias** (1968-1990), 1997. 2 CD's.
- _____. **Esperanças Idosas**. Sono Vox, Lisboa, 1993, 1 CD
- Urbano de Castro. **Camarada Presidente**. CDA, Angola, 1975.
- Vários. **Angola Saudade: 60/70**. Produção Executiva Samuel Lopes e Suzy Lorena. Portugal, 2009. 4 CD's.
- Vários. *Soul of Angola: anthologie de la musique angolaise* 1965/1975. Sob licença de Teta Lando produções, 2001, 2 CD's.
- Vários. **Os Reis do Semba**. Produção Executiva e Seleção Musical Samuel Lopes e Suzy Lorena. Luanda. 2 CD's.
- Vários. **Angola Soundtrack**. *Compiled by Samy Ben Redjeb. Analog Africa*, 2010. 1 CD;
- Waldemar Bastos. *Classics of my soul*. Real World Records, 2010.

2. ENTREVISTAS GRAVADAS (Luanda):

- Músicos da “Banda Maravilha”. 16 de outubro de 2013.
- Jomo Fortunato. 17 de outubro de 2013. Luanda. Pesquisador; crítico literário e musical.
- Keita Mayanda. 20 de outubro de 2013. *Rapper*; um dos integrantes do grupo “Ngonguenha”.
- Santocas. 24 de outubro de 2013. Músico e compositor.
- Marta Santos. 24 de outubro e 2013. Escritora e autora da biografia sobre Elias Dya Kimuezo.
- Santos Júnior. 28 de outubro e 04 de novembro de 2013. Músico e compositor.

- Carlos Burity. 29 de outubro de 2013. Músico e compositor.
- Xabanu. 29 de outubro de 2013. Compositor.
- Belmiro Carlos “Nito”. 30 de outubro de 2013. Músico e compositor.
- Calabeto. 30 de outubro de 2013. Músico e compositor.
- Elias Dya Kimuezo. 30 de outubro de 2013. Músico e compositor.
- Cirineu Bastos. 30 de outubro de 2013. Ator e músico.
- Manuelito. 04 de novembro de 2013. Músico e compositor.
- Ruy Mingas. 04 de novembro de 2013. Músico e compositor.

3. DEPOIMENTOS INFORMAIS (Luanda):

- Analtino Santos. Jornalista e crítico musical.
- Gualter Rodrigues. Radialista e pesquisador.
- Francisco Pedro “Keth”. Cineasta e produtor cultural.
- Mauro Leandro Guerreiro de Almeida. Produtor musical e um dos proprietários da “Rádio Vial”, em Luanda.

4. DEPOIMENTOS INFORMAIS (Brasil):

- Abel Duerê. Outubro de 2013. Músico e compositor.
- Tony Tornado. Maio de 2013. Músico e compositor.
- DJ Falcão. Setembro de 2013. Músico.

5. PERIÓDICOS CONSULTADOS:

Periódicos angolanos:

- **Angolense:** Edições de julho, agosto, setembro e novembro de 1976 (acervo particular do Prof. Marcelo Bittencourt); edições dos anos 1998 e 1999 (pesquisa realizada no Centro de Estudos Afro-Asiáticos, RJ).
- **África Hoje:** Edição de 1989.

- **Jornal de Angola:** Edições de 2009 a 2014 (disponíveis no site: <http://jornaldeangola.sapo.ao>).
- **Cultura: jornal angolano de artes e letras:** Edições de 2013 a 2015 (acervo particular do Prof. Marcelo Bittencourt).
- **Novo Jornal:** Edição de junho de 2010 (acervo particular do Prof. Marcelo Bittencourt).
- **O Chá:** mensário angolano de cultura: Edição de 2012.
- **Revista Austral:** Edições de 1995, 1996 e 2010.

Periódicos portugueses:

- **Revista Noite e Dia:** Edições de fevereiro, abril, agosto, setembro, outubro, novembro e dezembro de 1969; edições de janeiro, fevereiro, abril, maio, junho, julho, setembro e novembro de 1970 (pesquisa realizada no Arquivo Histórico Nacional-Luanda).
- **Revista Notícia:** Edições de abril, maio, junho, julho, agosto, setembro, outubro e dezembro de 1963; edições de abril, maio e junho de 1964; edição de julho de 1967, edição de janeiro de 1974 e edição de fevereiro de 1975 (pesquisa realizada no Arquivo Histórico Nacional-Luanda).
- **Revista Plateia:** Edição de 1960's.

6. CAPAS DE ÁLBUNS;

7. DOCUMENTÁRIOS:

- António Ole. **O ritmo do N'gola Ritmos**, Angola, 1978, aprox. 1h.
- Jorge António. **O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos**. Angola, 2009, aprox. 54 min.
- **Santocas: a minha vida, a minha história**. Edição: Hélio Takinty; Realização: Manuel Tomás Angola, 2011, aprox. 90 min., 1 DVD e 1 CD.

8. FOTOGRAFIAS: As fotografias coletadas fazem referência, principalmente, ao grupo “Kissanguela”, durante apresentações realizadas nos anos 1970. O acervo pertence ao compositor e intérprete Santos Júnior.

9. DISCURSOS DE AGOSTINHO NETO: Discursos de Agostinho Neto disponíveis em: António Agostinho Neto – Discursos (1975-1979). Produzido pela Fundação Dr. António Agostinho Neto. Angola, 2009, 2ª edição. 10 CD's.

REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS

AMARAL, Ilídio do. “Luanda e seus muceques: problemas de geografia urbana”. **Finisterra**, XVIII, nº36, Lisboa, 1983.

ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Orgs.). **Cultura política e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/FAPERJ, 2007.

ANDRADE, Mário P. 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 26/03/2013.

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

ALEXANDRE, Valentim. “Portugal em África (1825-1974): uma perspectiva global”. In: **Penélope: fazer e desfazer a História** (publicação quadrimestral), nº11, 1993, Lisboa.

ANTUNES, José Freire. **A guerra em África (1961-1974)**. Lisboa: círculo de leitores, 1995.

ARAUJO, Kelly Cristina Oliveira. **Um só povo, uma só nação: o discurso do Estado para a construção do *homem novo* em Angola (1975-1979)**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

BOSSLET, Juliana Cordeiro de Farias. **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.

BERSTEIN, Serge. “Culturas políticas e historiografia”. In: AZEVEDO, Cecília; ROLLEMBERG, Denise; KNAUSS, Paulo; BICALHO, Maria Fernanda B. e QUADRAT, Samantha (Orgs) **Cultura política, memória e historiografia**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2009.

BENDER, Gerald. **Angola sob o domínio Português: mito e realidade**. Luanda: Nzila, 2009.

BITTENCOURT, Marcelo. **Estamos juntos: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)**. 2002. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Pós-Graduação em História, Niterói, 2002.

_____. História, memória e luta: possibilidades e dificuldades. In: ARQUIVO NACIONAL DE ANGOLA. **Actas do Colóquio “Da luta clandestina à proclamação da independência nacional: Memórias de um passado que se faz presente”**. Luanda, 2012, p. 23-47.

_____. “Angola: tradição, modernidade e cultura política”. In: REIS, Daniel A.; MATTOS, Hebe; OLIVEIRA, João P.; MORAES, Luís Edmundo S. e RIDENTI, Marcelo (orgs). **Tradições e Modernidades**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010, p. 129-144.

_____. **As linhas que formam o “EME”**: um estudo sobre a criação do Movimento Popular de Libertação de Angola. 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade de São Paulo, 1996.

_____. “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.

_____. “Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola”. In: MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo; NASCIMENTO, Augusto (orgs.). **Mais do que um jogo**: o esporte no continente africano. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

_____. “A criação do MPLA”. In: **Estudos Afro-Asiáticos**, volume 32, Rio de Janeiro (CEAA/UCAM), dezembro de 1997.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: MARTINS Fontes, 1997.

BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin**: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2010.

_____. **Bakhtin**: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2012.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**: ou o ofício do historiador. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

_____. **História e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris, 1979 (Notes critiques). Disponível em: http://00h00.giantchair.com/html/ExtraitsPDF/27454100831100_1.PDF.

BIRMINGHAM, David. “O carnaval em Luanda”. In: **Análise social**, vol. XXV(III), 2ª ed., 1991, p. 417-429.

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

_____. **Passagens para a África**: o povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da Metrópole. Porto: Edições Afrontamento, 2007.

_____. **Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre**. *Blog de História Lusófona*, Ano VI, setembro de 2011, p. 261-279.

_____. **A Casa dos Estudantes do Império**: lugar de memória anticolonial. Texto produzido pelo Instituto de Investigação Científica e Tropical. Lisboa, s/d. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2244>. Acesso em: 06/03/13.

_____. **O lusotropicalismo e o colonialismo português tardio**. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/a-ler/o-luso-tropicalismo-e-o-colonialismo-portugues-tardio>, s/p. Acesso em: 24/03/14.

_____. “Investigação científica e política colonial portuguesa: evolução e articulações, 1936-1974”. In: **História, Ciências, Saúde – Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 19, nº2, abr.-jun. 2012, p. 391-408.

CLARENCE-SMITH, Gervase A última fase do colonialismo. In: **O III Império Português (1825-1975)**. Teorema. Lisboa, 1985.

CARDOSO, Boaventura. **A morte do velho kipaça**. Luanda: Ed. UEA, 1987.

CARVALHO, Mário Vieira de. **A música e a luta ideológica**. Lisboa: Editorial Estampa, 1976.

CARVALHO, Ruy Duarte de. “Carnaval de Luanda além do desfile oficial”. **Revista Austral**, n. 4, Angola, 1993, p. 19-24.

CUNHA, Maria A. de Almeida. O conceito “capital cultural” em Pierre Bourdieu e a herança etnográfica. **Perspectiva**, vol.25, n. 2. Florianópolis, jul-dez 2007, P. 503-524.

CONTIER, Arnaldo. “Arte e estado: música e poder na Alemanha dos anos 30”. In: **Revista Brasileira de História**, vol. 8, número 15. São Paulo, 1987.

CHAVES, Rita. **O Chá**. Número 1, 2ª série, Ano 01, 2012, p. 10-11.

_____. **A formação do romance angolano: entre intenções e gestos**. São Paulo: FBLP; Via Atlântica, 1999.

CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História: Fronteira ou “Terra de Ninguém” entre duas disciplinas? In: **Revista de História da USP – Dossiê História e Música**. São Paulo: Humanitas Publicações – FFLCH/USP, 2007, p. 15-29.

COLEHO, Sebastião. “Liceu Vieira Dias: criador da moderna música angolana” **Revista Austral**, n.10, out-dez, 1994.

COSTA, Norberto. “A geração de Mensagem’: cruzamentos, confluências e influências literárias”. **Jornal Cultura**. Angola, 07 a 20 de janeiro de 2013, p. 12-13.

COOPER, Frederick. **Conflito e conexão: repensando a história colonial da África**. Anos 90. Porto Alegre, v. 15, nº27, p. 21-73 jul. 2008, p. 21-73.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: SENAC, 2006.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

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

CARDOSO, Ciro F. e VAINFAS, Ronaldo. “História e Análise de Textos”. In: VAINFAS, Ronaldo e CARDOSO, Ciro F (org.). **Domínios da História**: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus 1997.

DIAS, Jill. “Uma questão de identidade: respostas intelectuais às transformações econômicas no seio da elite crioula da Angola portuguesa entre 1870 e 1930”. **Revista Internacional de Estudos Africanos**, nº1, Lisboa, jan-jun, 1984, p. 61-93.

_____. “Mudanças nos padrões de poder no hinterland de Luanda: o impacto da colonização sobre os mbundu (1845-1920)”. In: **Penélope**, nº14, Lisboa, 1994.

DAVID, Débora Leite. Resenha do romance “Nosso Musseque” de José Luandino Vieira. **África**: revista do centro de estudos africanos da USP. São Paulo, 24-25-26: 2002/2003/2004/2005, p. 347-352.

DAVIDSON, Basil. **A libertação da Guiné**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1975.

EVERDOSA, Carlos. “A década de 50. O movimento dos novos intelectuais de Angola. ‘Mensagem’ e ‘Cultura’”. In: **Roteiro da Literatura Angolana**. Lisboa: Edições 70, p. 101-131.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2006.

FIUZA, Alexandre Felipe. **Entre um samba e um fado**: a censura e a repressão aos músicos no Brasil e em Portugal nas décadas de 1960 e 1970. Tese (Doutorado) – Universidade do Estado de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História. Assis, 2006.

FORTUNATO, Jomo. “Processo de formação da música popular angolana”. In: **Jornal de Angola**. 19 de outubro de 2009. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/17/35/processo_de_formacao_da_musica_popular_angolana. Acesso em: 14/07/12.

_____. “A importância dos agrupamentos musicais na consolidação e evolução do ritmo semba”. In: **Jornal de Angola**, 26 de outubro de 2009. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/a_importancia_dos_agrupamentos_musicais_na_consolidacao_e_evolucao_do_ritmo_semba. Acesso em 12/07/2012.

_____. “A modernidade estética da música angolana”. In: **Jornal de Angola**. 16 de novembro de 2009. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em: 14/07/12.

_____. “A solenidade da voz e a poética do canto”. In: **Jornal de Angola**, 11 de janeiro de 2010. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/a_solenidade_da_voz_e_a_poetica_do_canto. Acesso em: 15/07/2012.

_____. “Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente”. In: **Jornal de Angola**, 8 de Novembro, 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/lourdes_vandunem_diva_do_canto_dolente. Acesso em: 12/01/14.

_____. “A memória musical do Duo Ouro Negro”. In: **Jornal de Angola**, 04 de janeiro de 2011. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_memoria_musical_do_duo_ouro_negro. Acesso em 01/06/14.

_____. “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: 20/01/15.

_____. “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: 05/01/15.

_____. “Tenho saudades de cantar com a Lilly Tchiumba”. In: **Jornal de Angola**, 01 de outubro de 2012. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/tenho_saudades_de_cantar_com_a_lilly_tchiumba. Acesso em: 20/03/15.

_____. “A voz feminina do Kissanguela”. In: **Jornal de Angola**, 27 de agosto de 2012. Disponível em: jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_voz_femina_do_kissanguela. Acesso em: 01/03/15.

_____. “Memórias musicais do artista El Belo”. In: **Jornal de Angola**, 13 de outubro de 2014. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/memorias_musicais_do_artista_el_belo. Acesso em: 24/03/15.

_____. “Discografia e morte do agrupamento”. In: **Jornal de Angola**, 04 de outubro de 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/discografia_e_morte_do_agrupamento

_____. “Cantor Santocas volta aos discos”. In: **Jornal de Angola**, 19 de setembro de 2011, s/p. Disponível em: jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/cantor_santocas_volta_aos_discos. Acesso em: 08/10/12.

_____. “A dimensão proverbial e política de Teta Lando”. In: **Jornal de Angola**, 07 de junho de 2010. Disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/17/0/a_dimensao_proverbial_e_politica_de_teta_lando. Acesso em 18 de julho de 2012.

_____. “Garda e seu Conjunto”. In: **Jornal de Angola**, 11 de julho de 2011. Disponível em: <http://angola-luanda-pitigrili.com/who%E2%80%99s-who/g/garda>. Acesso em 13/08/14.

_____. “O cançãoeiro 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 14/04/14.

_____. “Homem de cultura e fundador da escola de semba”. In: **Jornal Cultura**, 30 de junho de 2014. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/homem_de_cultura_e_fundador_da_escola_de_semba. Acesso em: 05/03/15.

_____. “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 12/07/2012.

_____. “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: 26/06/14.

_____. “A canção política e os ‘Angolenses’”. In: **Jornal de Angola**, 22 de Agosto, 2011. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/a_cancao_politica_e_os_angolenses. Acesso em: 12/07/12.

_____. “A obra singular de Artur Nunes”. In: **Jornal de Angola**, 18 de março de 2013. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_obra_singular_de_artur_nunes. Acesso em: 19/11/2013.

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

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. Editora Global, 2003.

_____. **Um brasileiro em terras portuguesas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

_____. **O Mundo que o português criou: aspectos das relações sociais e de cultura do Brasil com Portugal e as colônias portuguesas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

FONTE, Maria Manuela A. da. **Urbanismo e Arquitectura em Angola: de Norton de Matos à Revolução**. Doutoramento em Planemaneto Ubanístico. Faculdade de Arquitectura da Universidade Tecnica de Lisboa, Lisboa, 2007.

FENELON, Déa Ribeiro; CRUZ, Heloísa Faria e PEIXOTO, Maria do R. Cunha. “Introdução: muitas memórias, outras histórias”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de e KHOURY, Yara Aun. (orgs.). **Muitas memórias, outras histórias** São Paulo: Olho d’Água, 2004.

FREUDENTHAL, Aida. “A Baixa de Cassanje: algodão e revolta”. In: **Revista Internacional de Estudos Africanos**, nº18-22, 1995-1999, p. 245-283.

FERREIRA, Marieta de Moraes. “História, tempo presente e história oral”. In: **Topoi**. Rio de Janeiro, 2002, p. 314-332.

GEBARA, Alexander Lemos de Almeida e VIEIRA, Alexandre Ribeiro (orgs.). **Estudos Africanos: múltiplas abordagens**. Niterói: Editora da UFF, 2013.

GARCÍA, José Alejos. “*La música y la voz: Bajtín y el estudio de la tradición oral*”. **Itinerarios**, vol. 10, 2009.

GOMES, Miguel. “Cinema dos tempos que já lá vão...” In: **Revista Austral**, nº 80. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cidade/cinema-dos-tempos-que-ja-la-vaio>. Acesso em 20/06/14.

GONZÁLEZ, Juan Pablo González; ROLLE, Cláudio. “*Escuchando el pasado: hacia una historia social de la musica popular*”. **Revista de História da Universidade de São Paulo**, nº157, 2º semestre de 2007, p. 31-54.

GRAMATGES, H. **Presencia de la Revolucion en la musica cubana**. Habana: letras cubanas, 1983.

GOMES, Miguel. “Cinema dos tempos que já lá vão...” In: **Revista Austral**, nº 80. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/cidade/cinema-dos-tempos-que-ja-la-vaio>.

HAMPATÉ BA, Amadou. “A tradição viva”. In: J. KI-ZERBO (org.). **História geral da África I**. São Paulo, Ed. Ática/UNESCO, 1980, p. 167-212.

HEIMER, Franz-Wilhelm. “Estrutura social e descolonização em Angola”. In: **Estudos e Debates**, p. 621-655.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismo (desde 1780)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

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

HALL, Stuart. “Quem precisa da Identidade?”. In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 103-133.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi. **Música política: imanência do social**. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, 1995.

_____. “Música, política e ideologia: algumas considerações”. Comunicação apresentada no **V Simpósio Latino-Americano de Musicologia**. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba-PR, 18 a 21 de janeiro de 2001.

JACINTO, António. **Poemas**. Luanda: Edições Maianga, 2004.

KHOURY, Yara Aun. “Muitas memórias, outras histórias: cultura e o sujeito na história”. In: FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto de e

KHOURY, Yara Aun. (orgs.). **Muitas memórias, outras histórias** São Paulo: Olho d'Água, 2004.

KATULEMBE. Dicionário Kimbundu – Português. Disponível em: linguakimbundu.xpg.uol.com.br/dicionário.doc Acesso em: 12/05/2011.

LANÇA, Marta. Recordar Liceu Vieira Dias. **Novo Jornal**, Angola, abril de 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>. Acesso em 03/03/15.

LUCA, Tania Regina de. Fontes Impressas: História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla B. (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

LARANJEIRA, José L. Pires e SANTOS, Diogo Emanuel Gonçalves Nogueira. A Mensagem Angolana (1951): o contributo da geração Mensagem no panorama literário angolano, s/p. Texto disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/95684764/A-Mensagem-Angolana-1951>.

LOPES, Rosely Zenker Barbosa. “A poesia de António Jacinto”. **Crioula**: revista eletrônica dos alunos de pós-graduação em estudos comparados de literaturas de língua portuguesa da Universidade de São Paulo, nº1, 2007, p. 1-6.

LINO, Sebastião. Contribuição para a periodização da música angolana contemporânea (texto provisório). In: **Jornal Cultura**, 13 de outubro de 2014. Disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/contribuicao-para-a-periodizacao-da-musica-angolana-contemporanea/fotos> Acesso em: 02/03/15.

LUKIANCHUKI, Cláudia. **Dialogismo**: a linguagem verbal como exercício do social, s/p. Disponível em: http://www2.ifsp.edu.br/edu/prp/sinergia/complemento/sinergia_2001_n1/pdf_s/segmentos/artigo_07_v2_n1.pdf. Acesso em: 15/10/2007.

MACQUEEN, Norrie. **A descolonização da África portuguesa**: a revolução metropolitana e a dissolução do império. Lisboa: Editorial Inquérito, 1998.

MACÊDO, Tania. **Luanda, cidade e literatura**. São Paulo: Editora da UNESP; Luanda: Nzila, 2008.

MACEDO, Jorge. **Ngola Ritmos**: obreiros do Nacionalismo Angolano. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1989.

_____. **Gente de meu bairro**. Lisboa: Edições 70.

MARGARIDO, Alfredo. **Estudos sobre literaturas das nações africanas de língua portuguesa**. Lisboa: A regra do jogo, 1980.

MALCUZYNSKI, M. P. “Musical Theory and Mikhail Bakhtin: towards a dialectics of listening”. **Dialog Kanranal Xronotop**, 1 (26), 1999.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de Retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

MESSIANT, Christine. “*Luanda (1945-1961): colonisés, société coloniale et engagement nationaliste*”. In: CAHEN, Michel (org.). *Bourgs et Villes em Afrique Lusophone*. Paris: Laboratoire Tiers – Monde Afrique, 1989.

_____. “Em Angola, até o passado é imprevisível. A experiência de uma investigação sobre o nacionalismo angolano e, em particular, o MPLA: fontes, crítica, necessidades actuais da investigação”. In: **Construindo o passado angolano: as fontes a sua interpretação. Actas do II Seminário Internacional sobre a História de Angola (4 a 9 de agosto de 1997)**. Luanda: Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos portugueses, 2000, p. 803-859.

MELO, Victor Andrade e BITTENCOURT, Marcelo. “Sob suspeita: o controle dos clubes esportivos no contexto colonial português”. In: **Revista Tempo**, nº33, Rio de Janeiro, 2012, p. 191-215.

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.

_____. “*Music and Lusotropicalism in Late Colonial Luanda*” **Buala: African Contemporary Culture**, Sep. 2010. Disponível em: <http://www.buala.org/en/palcos/music-and-lusotropicalism-in-late-colonial-luanda>. Acesso em: 03/02/2012.

_____. “*Of westerns, women and war: re-situating angolan cinema and nation*”. *Research in African Literatures*, vol 3, nº3, 2001, s/p.

_____. “‘Semba é nossa bandeira’: música e nação em Angola (1961-74)”. In: **Atas do III Encontro Internacional de História de Angola: para a elaboração da História Geral de Angola: das sociedades antigas à época contemporânea**. Luanda, Angola, 2007.

MENEZES JUNIOR, Carlos Teles de. **O nacionalismo musical angolano**. Monografia apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, 1998.

MATEUS, Dalila Cabrita. **Memórias do colonialismo e da guerra**. Porto: Edições ASA, 2006.

MARZANO, Andrea. “Filhos da terra: identidade e conflitos sociais em Luanda”. In: GEBARA, Alexander Lemos de Almeida e VIEIRA, Alexandre Ribeiro (orgs.). **Estudos Africanos: múltiplas abordagens**. Niterói: Editora da UFF, 2013, p. 30-57.

MORAES, José G. Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000, p. 203-221.

MOURÃO, Fernando Augusto Albuquerque. **Continuidades e descontinuidades de um processo colonial através de uma leitura de Luanda: uma interpretação do desenho urbano**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

MATETA, Rosalina. “Nacionalistas falam do papel do conjunto ‘N’gola Ritmos””. In: **Jornal de Angola**, 11 de Novembro de 2010. Disponível em:

http://jornaldeangola.sapo.ao/politica/nacionalistas_falam_do_papel_do_conjunto_ngola_ritmos

Acesso em: 15/05/14.

MAUAD, Ana Maria e LOPES, Marcos Felipe de Brum. “História e Fotografia” (Cap. 14). In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

MARQUES, Inácio Luiz Guimarães. **Memórias de um gole: o 27 de maio de 1977 em Angola**. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, 2012.

MAWELL, Kenneth. **O império derrotado: revolução e democracia em Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

MILONGA, Sílvia. “Amadeu Amorim: a herança do N’gola Ritmos deve ser preservada”. Entrevista de Sílvia Milonga a Amadeu Amorim. Disponível em <http://www.casadeangola.org/arquivo/Cronicas/NGOLARITMOS/ngola.html>, s/d. Acesso em: 10/01/2014.

_____. “Não à definição definitiva”: entrevista de Sílvia Milonga a Eleutério Sanches, 10 de julho de 2001. Disponível em: http://www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=753. Acesso em: 20/03/15.

MIOTELLO, Valdemir. “Ideologia”. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2010, p. 167-176.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. “História e imagem: iconografia/iconologia e além” (Cap. 13). In: CARDOSO, Ciro Flamarion e VAINFAS, Ronaldo. **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.

NASCIMENTO, Washington Santos. **Gentes do Mato: os “novos assimilados” em Luanda (1926-1961)**. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em História. São Paulo, 2013.

NORÉ, Alfredo e ADÃO Áurea. “O ensino colonial destinado aos ‘indígenas’ de Angola: antecedentes do ensino rudimentar instituído pelo Estado Novo”. **Revista Lusófona de Educação**. Número 1, Portugal, 2003.

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

_____. “Nós é que sabemos!”, Reflexões em torno da memória e da história. In: **Actas do Colóquio “Da luta clandestina à proclamação da independência nacional: Memórias de um passado que se faz presente”**. Luanda, 2012, p.187-194.

_____. “Angola no século XX (até 1974)”. In: ALEXANDRE, Valentim. **O império africano** (séculos XIX e XX). Lisboa: Edições Colibri, 2000, p. 175-195.

NETO, Flávio - Entrevista Elias Dia Kimuezo. Do kimbundu inocente à consciência revolucionária. **Novo Jornal**, 25 de junho de 2010.

NETO, Manuel Brito. **História e educação em Angola: do colonialismo ao Movimento Popular de Libertação de Angola (MPLA)**. 2005. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Unicamp. Campinas, 2005.

NORA, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP**. Número 10. Dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Mário António Fernandes de. **Luanda, “ilha” crioula**. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, 1968, p. 13-62.

PADILHA, Laura Cavalcante. **Entre voz e letra: o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX**. Niterói: EDUFF; Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2007.

PARANHOS, Adalberto. “A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo”. **ArtCultura: Revista do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia – Dossiê História e Música**, nº. 9. Uberlândia- MG: EDUFU, jul.-dez. de 2004, p. 22-31.

_____. “Sons de sins e de não: a linguagem musical e a produção de sentidos”. **Projeto História**, n. 20. São Paulo, abr. 2000, p. 221-226.

_____. **Dialogismo e política na música popular em tempo de ditadura**. Disponível em: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/adalbertoparanhos.pdf>. Acesso em: 08/02/2009.

PIRARD, E. Carrasco. **Quilapayún: la revolución y las estrellas**. Santiago, 1988.

PEPETELA. “Breve resenha do crescimento de Luanda”. **Estudos Afro-Asiáticos**, nº32, dezembro de 1997, p. 237-244.

PORTELLI, Alessandro. A filosofia e os fatos: narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Revista Tempo**, vol 1, número 2, Rio de Janeiro, 1996, p. 59-72.

_____. “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2001, p. 103-130.

PEREIRA, Karen Eloá de Assumpção. A geração da utopia: a enunciação do desencanto. **Anais do XI Congresso Luso Afrobrasileiro de Ciências Sociais: diversidades e (des)igualdades**. Salvador: 07 a 10 de agosto de 2011, p. 01-15.

POLLACK, Michel. “Memória, esquecimento e silêncio”. In: **Estudos Históricos**, v. 02, nº. 03, Rio de Janeiro, 1989.

_____. “Memória e identidade social”. In: **Estudos Históricos**, vol. 05, nº10, Rio de Janeiro, 1992.

PAREDES, Margarida. “Deolinda Rodrigues, da Família Metodista à Família do MPLA”. In: **Cadernos de Estudos Africanos** [online], nº20, 2011. Artigo disponível em: <http://cea.revues.org/135>. Acesso em: 24/09/12.

PEIXOTO, Carolina B. Tavares. **Limites do Ultramar português, possibilidades para Angola**: o debate em torno do problema colonial (1951-1975). Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

PINTO, João Paulo Henrique. **Nascimento, vida e morte de um homem novo**: caminhos para a construção da identidade nacional angolana (1962-1992). Monografia. Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

PAULO, João Carlos. “Da ‘Educação Colonial Portuguesa’ ao Ensino no Ultramar”. In: BETHENCOURT, Francisco e CHAUDURI, Kiti (orgs.). **História da Expansão Portuguesa**: volume V. Lisboa: Círculo de Leitores, 1998.

RÉMOND, René; SIRINELLI, Jean-François. “Notre siècle 1918-1991”. In: FAVIER, Jean (Dir.). **Histoire de France**. Paris: Fayard, 1985.

RODRIGUES, Eugénia. “As associações de nativos em Angola: o lazer militante em prol dos angolanos”. **Estudos Afro-Asiáticos**, nº37, Rio de Janeiro, jul 2000.

SERRANO, Carlos. **Angola**: nascimento de uma nação – um estudo sobre a construção da identidade nacional. Luanda: Edições Kilombelembe, 2008.

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

SILVA, Mário Rui. “Estórias da Música em Angola”. **Revista Austral**, número 13, Angola, 1995.

_____. “Estórias da Música em Angola”. In: **Revista Austral**, número 15, Angola, 1995.

_____. “Estórias da Música em Angola”. In: **Revista Austral**, número 16, Angola, 1996.

_____. “Sara Chaves: as chaves dos seus cantos”. In: **Revista Austral**, nº61, 18 de julho de 2010. Artigo disponível em:

<http://www.buala.org/pt/palcos/sara-chaves-as-chaves-dos-seus-cantos>. Acesso em: 03/12/14.

SILVA, Dilma de Melo e. **Arte afro-brasileira**: origens e desdobramentos. Tese de Livredocência, Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

SILVA, Carla de Medeiros. **Música Popular e disputa de hegemonia**: a música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970. Dissertação. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2008.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. **ABC do Bê Ó**. Luanda: Edições CC, 1999.

SANTOS, Analtino. “Fontinhas: Nzaji resplandecente nos céus”. **Jornal Cultura**. 8 a 21 de julho de 2013, número 34, ano 2, p. 16.

SILVA, José Carlos Gomes. “Culturas Africanas e cultura afro-brasileira”. Artigo produzido especificamente para o curso “Cultura Afro-brasileira: fundamentos para a prática pedagógica”, ministrado no Campus de Extensão da UNIFESP de Santo Amaro, mai/ jun, jul de 2013, p. 1-11.

SOYINKA, Wole. “As artes na África durante a dominação colonial”. In: BOAHEN, Albert (org.). **História Geral da África VII: África sob dominação colonial (1880-1935)**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 625-655.

STRADA, Vittorio. “Do 'realismo socialista' ao zdanovismo”. In HOBBSAWM, E. (org.). **História do Marxismo**, v. 9, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

SOUZA E SILVA, Antonio de Pádua. **A poesia de “Mensagem” angolana e a mensagem da poesia afro-brasileira**. Tese. Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra, 2014.

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. “A pintura do poema ‘Castigo pro comboio malandro’ de Antônio Jacinto: domínio musical e da linguagem como forma de encenar a construção da nacionalidade”. **SCRIPTA**. Belo Horizonte, v. 16, nº31, 2012.

SANTOS, Diogo Emanuel Gonçalves Nogueira. **A Mensagem Angolana (1951): o contributo da geração Mensagem no panorama literário angolano**, s/p. Texto disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/95684764/A-Mensagem-Angolana-1951>. Acesso em 25/02/15.

SONHI, Alexa. “Xabanu dá fama a muitos cantores nacionais”. **Jornal de Angola**, 19 de setembro de 2009. Matéria disponível em: http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/xabanu_da_fama_a_muitos_cantores_nacionais. Acesso em: 24/02/15.

SILVA, Tadeu Tomaz. “A produção social da identidade e da diferença”. In: SILVA, Tadeu Tomaz (org.) **Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007, p. 73-102.

SILVEIRA, Renato da. “Os selvagens e a massa: o papel do racismo científico na montagem da hegemonia ocidental”. **Revista Afro-Ásia**, nº23, 1999.

THOMPSON, Edward Palmer. “Folclore, antropologia e história social”. In: **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001, p. 227-267.

TALI, Jean-Michel Mabeko. **Dissidências e Poder de Estado: o MPLA perante si próprio**. Vol. 1: (1962-1974). Luanda: Nzila, 2001.

_____. **O MPLA e a história**. Entrevista concedida em 11 de fevereiro de 2003, s/p. Disponível em: <http://blogdangola.blogspot.com.br/2011/08/o-mpla-e-historia-jean-michel-mabeko.html>. Acesso em: 21/01/15.

VANSINA, Jan. “A tradição oral e sua metodologia”. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010, p. 139-166.

VIEIRA, José Luandino. **A vida verdadeira de Domingos Xavier**. São Paulo: Edições 70.

_____. **Nosso Musseque**. Lisboa: Caminho, 2003.

_____. **Luuanda**, Lisboa, 1972.

WA MUKUNA, Kazadi. “Aspectos panorâmicos da música tradicional no Zaire”. In: **África**: revista do centro de estudos da USP, volume 8, 1985.

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

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SITES CONSULTADOS:

- Casa Comum: <http://casacomum.org/cc/>
- Fundação Mário Soares: <http://www.fmsoares.pt/>
- Rádio do MPLA: <http://www.mpla.ao/imprensa.52/radio-mpla.54.html>
- Radiofusão em Angola (1937-175): <http://angolaradio.webs.com/>