

**Palestra proferida no I Encontro Semba Samba.
Rio de Janeiro, 05 de novembro de 2015.**

“Angolano segue em frente”: a canção urbana de Angola do século XX e as novas possibilidades de pesquisa e investigação histórica.

Amanda Palomo Alves

Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prezados colegas,

Para dar início à nossa conversa, eu gostaria de dizer que do meu ponto de vista, toda pesquisa revela muito de nossas vontades e inquietudes, então, fiquei me questionando: como poderia começar esta fala? E cheguei à conclusão de que a melhor maneira, talvez, seria recuperar um pouco a trajetória da pesquisa e minhas principais motivações na escolha do tema.

De imediato, já posso afirmar que durante a minha breve trajetória acadêmica, história e música andaram sempre de mãos dadas. No doutorado, por exemplo, busquei apontar novos caminhos para a investigação da história recente de Angola. A pesquisa intitulada “*Angolano segue em frente*: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970” teve a cuidadosa orientação do Prof. Marcelo Bittencourt, foi defendida recentemente na Universidade Federal Fluminense e sinalizou um interesse particular, que tomou forma logo após a finalização de meu mestrado, em 2010, na cidade de Maringá.

Na verdade, o tema da pesquisa começou a ser desenhado já em 2009, quando estive pela primeira vez no Rio de Janeiro a fim de fazer a minha pesquisa de campo e entrevistar o cantor e compositor brasileiro, Tony Tornado. Como nós sabemos, Tony Tornado tem uma história importante no cenário musical e político brasileiro dos anos 1970. Durante a entrevista ele me revelou que um dos países por qual passou, na época do exílio, foi Angola. Não por acaso, uma de suas composições, “Manifesto” – presente no álbum “Alma Negra”, de 1988 - fala justamente da luta pela independência no país.

Fiquei com essa canção durante muito tempo na minha cabeça, sobretudo, porque eu desconhecia a história de Angola e, como a curiosidade é o que nos move e é, também, um dos motores da história, decidi dedicar a minha pesquisa de doutorado em compreender um pouco da história desse país e escolhi como fio condutor, a canção urbana.

Apesar de reconhecer a importância e valorizar as fontes disponíveis no Brasil, uma viagem a Angola tornou-se indispensável, até mesmo para um melhor encaminhamento da pesquisa. Assim, durante a minha curta, mas, frutífera, pesquisa de campo, realizada em Luanda entre os meses de outubro e novembro de 2013, pude consultar parte do acervo do Arquivo Histórico Nacional de Luanda; visitei e pesquisei parte do acervo da Rádio “Vial”; realizei entrevistas com músicos, compositores, jornalistas, radialistas e produtores culturais.

A coleta e a análise do material que tive acesso durante a viagem me permitiu perceber que a música urbana de Angola passou por diferentes fases em sua história, sobretudo no decorrer da segunda metade do século XX. Todos esses apontamentos me levaram a compreender que a canção oferece um conjunto de possibilidades de investigação particularmente rico. E mais: que toda canção está inserida em uma historicidade específica e se evidencia pelo contexto social que a incorpora e a identifica.

Neste sentido, eu gostaria de destacar a importância e a preocupação de vários escritores e poetas angolanos em recuperar a tradição oral do passado. Ora, recuperar o patrimônio cultural africano que, como sabemos, estava condicionado pelas autoridades coloniais ao esquecimento, e construir uma visão nacionalista da cultura foram algumas das formas encontradas para driblar a censura e as duras imposições daquele contexto histórico.

Em 1950, surge o “Movimento dos Novos Intelectuais de Angola” (MNIA). Uma das características fundamentais da poesia do movimento era ser uma poesia social. Nesta perspectiva, destaco textos como “*Muimbu ua Sabalu*” (“Canção de Sabalu”), de Mário de Andrade. Referencio este poema, em especial, porque foi uma importante iniciativa de utilização integral da língua quimbundu, e nós não podemos esquecer que as línguas nativas de Angola foram marginalizadas e marcadas com o “selo da inferioridade” durante o período colonial.

De modo geral, 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 Tomé. Alguns versos da letra da canção nos informam: *Nosso filho caçula/Mandaram-no pra São Tomé/Não tinha documentos/Nosso filho chorou/Mamã enlouqueceu/ Mandaram-no pra São Tomé/Nosso filho já partiu/Partiu no porão deles/Mandaram-no pra São Tomé /Cortaram-lhe os cabelos/Não puderam amarrá-lo/ 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/Mandaram-no pra São Tomé./Nosso filho não voltou/A*

morte levou-o / Mandaram-no pra São Tomé (Tradução disponível no site da casacomu.org).

O poema foi gravado por Ruy Mingas, no CD “Memórias”, de 2006, e por Bonga, no álbum “Angola 72”.

O empenho dos envolvidos com o movimento 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 elevado. Para vocês terem uma ideia, de acordo com o Anuário Estatístico de Angola – documento de 1958, o número de analfabetos (entre negros e mestiços) representava quase 97% da população total do país.

Assim, **musicar poemas ou, ainda, dar ao texto literário, harmonia, melodia e ritmo** foram um dos caminhos encontrados por alguns dos poetas da chamada “geração de 50” para que seus textos pudessem atingir de maneira direta a população, sobretudo, a população não alfabetizada. Um exemplo deste esforço pode ser percebido no poema “Castigo pro comboio malandro”, de Antônio Jacinto, porque 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 onomatopéias. 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 aquela poesia. Importante lembrar que “Castigo pro comboio malandro” foi gravado por Fausto Bordalo no álbum “A preto e branco” (1980’s).

Sabemos que os múltiplos saberes nas sociedades africanas são apreendidos por meio da palavra, da oralidade. Aliás, como explica o estudioso africano Amadou Hampâté-Ba, as sociedades africanas são “sociedades da palavra” e o papel socialmente integrador da música permaneceu como um aspecto característico da vida cultural em África. O aprendizado musical encontra-se, neste sentido, inscrito na memória e é transmitido oralmente, de geração em geração. E é neste contexto que eu insiro o surgimento e a atuação do emblemático grupo angolano “N’gola Ritmos” no fim dos anos 1940.

Jorge António, diretor do documentário “O lendário tio Liceu e os Ngola Ritmos” explica que o grupo surge, não apenas, num contexto político muito particular, mas ele aponta que seus integrantes fizeram, sobretudo, um trabalho de “antropologia musical”, ao recuperarem as canções populares e tradicionais de Angola e dando-lhes um novo arranjo. Nesta perspectiva, a atuação de Liceu Vieira Dias foi altamente

expressiva, pois ele assumiu a tarefa de pesquisar e recuperar as tradições musicais de Angola. Posso afirmar que Liceu buscou fazer em Angola o que J. e Alan Lomax buscaram fazer no sul dos EUA e Mário de Andrade aqui no Brasil, por exemplo.

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”. Todos os anos de pesquisa desenvolvidos em grupos anteriores influenciaram na formação de seu novo conjunto, o “N’gola Ritmos”.

A minha opção em destacar o grupo e Liceu Vieira Dias se deve ao fato de eu julgar proeminente sua posição de liderança naquele contexto. O grupo elaborava seu repertório de maneira singular, valorizando canções de origem popular, compostas, na maioria das vezes, na língua quimbundu. Algo a destacar, também, é que o grupo se apresentava em vários lugares, mas, de modo especial, nos musseques e bairros suburbanos de Luanda (lembro que o termo *musseque* significa “lugar de areia” e com o tempo passou a designar os bairros pobres com casas feitas, geralmente, de papelão e lata).

A *performance* e o modo de cantar do grupo também são bastante peculiares. Em relação ao canto africano, o etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna nos explica que existem alguns cantos que são assumidos apenas pelo solista; outros, são entoados em uníssono pelo grupo e existem, ainda, aquelas formas de cantar divididas entre o solista e o coro, onde o solista entoa a melodia e o grupo a completa. Este é o chamado de canto responsorial (ou execução antifônica), uma forma de cantar característica de vários povos da África e foi uma forma de cantar bastante utilizada pelo grupo “N’gola Ritmos”.

O “puxador”, cantador ou mestre é designado como o responsável pelo canto inicial e o coro pode ser acompanhado por instrumentos musicais. A canção “*N’birin Birin*”, interpretada pelo grupo, é um típico exemplo desse modo de cantar. A música foi gravada, também, por Ruy Mingas, sobrinho de Liceu Vieira Dias, no CD *Memórias*; pelo filho do Liceu, Carlito Vieira Dias no álbum *As vozes de um canto* e, se não me engano, o músico Waldemar Bastos também a gravou.

Cumpre frisar, também, a presença da *dikanza*, um instrumento típico de Angola. Grande parte do repertório do “N’gola Ritmos” inclui a utilização do instrumento, sobretudo, na *performance* de Fontinhas, com “N’zaji”.

Todas essas características do grupo que acabei de mencionar se tornam ainda mais relevantes se nós lembrarmos que em meados dos anos 1940 e 1950, as canções e as línguas tradicionais africanas eram rejeitadas pelo sistema colonial e vistas como sinais de uma cultura não civilizada.

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 Movimento para a Independência de Angola (MIA) e, também, com o trabalho de panfletagem. O primeiro passo, então, foi o de 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 então polícia política portuguesa, a PIDE. A partir daí, o “N’gola Ritmos” entraria numa outra fase.

É importante frisar que neste contexto – meados dos anos 1960 - ganha força as ideias do lusotropicalismo e a chamada *ação psicossocial*. Através da defesa da ideia de uma colonização não racista, os ideólogos do Estado Novo passam a apresentar o período de colonização em África como resultado de uma relação harmoniosa entre portugueses e os povos nativos das colônias.

Foi desenvolvida uma agenda de entretenimento e diversão voltada às populações da província. Assim, a canção, a radiodifusão, a gravação de discos e programas de variedades, como “Aquarela Angolana” e o “Dia do trabalhador” (Luís Montez), foram instrumentos utilizados pelos agentes da *ação psicossocial*.

Durante os anos 1960 (e início da década seguinte), a programação radiofônica estaria voltada, quase exclusivamente, à transmissão de canções de músicos de Angola, inclusive, a maioria dos músicos que entrevistei em Luanda afirmou que até o advento da independência era natural gravar discos.

Para construir uma “nova imagem de si”, o estado colonial passa a exaltar a existência de *sociedades multirraciais*, que estariam surgindo em Angola. Trata-se, claramente, de uma força enquanto propaganda.

Mas, conforme já mencionei, nos anos 1960 o grupo “N’gola Ritmos” entra numa outra fase. Com as prisões de Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim e a transferência de Fontinhas para o Moxico, permanecem no “N’gola Ritmos” como principais impulsionadores, José Maria (Zé Maria) e Nino Ndongu. Quando o Zé Maria foi afastado para o Lubango, 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. É esta nova formação do grupo que viaja para Portugal, em meados dos anos 1960.

Evidentemente, não podemos negligenciar a repercussão da notoriedade obtida pelo “N’gola Ritmos” durante essa viagem a Portugal que, de certa maneira, implicou uma

forma de ascensão social do conjunto. Deu, inclusive, a oportunidade ao grupo de gravar seus dois álbuns. Todavia, o que quero destacar neste momento é o modo como a chegada do grupo à Lisboa foi noticiada por várias revistas portuguesas da época. Destaco, a título de exemplo, trechos de uma matéria publicada na revista “Plateia”, em meados dos anos 1960:

“N’gola Ritmos fará ecoar nos céus metropolitanos toda a magia das batucadas angolanas, a beleza do seu ritmo estridente e exótico; 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”.

Ao analisarmos este pequeno fragmento da matéria enquanto uma construção discursiva historicamente datada, nós podemos depreender que ele está o permeado pelo discurso lusotropicalista. Vale destacar a forte presença da ideia de folclore como algo distante e exótico e, ao mesmo tempo, como, exatamente por isso, ele podia ser agradável aos “meios civilizados”, ainda que saído “dos morros e das florestas”. Ora, como bem argumentou 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”, utilizado para classificar certas manifestações, consideradas “menores” pelos europeus.

Com relação ao repertório do grupo, gostaria de destacar que além da gravação das composições “N’birin Birin” e “N’zaji”, o grupo gravou algumas canções tradicionais portuguesas. O mais importante a destacar, contudo, é que essas canções foram estilizadas pelo grupo, seja pela utilização de instrumentos tradicionais de Angola, como no uso da *dikanza*, ou pela adaptação do violão, ou, ainda, pelo modo de cantar, caracterizado pelo canto e contracanto, que já mencionei. Ou seja, o sentido primeiro da canção foi deliberadamente subvertido por uma nova *performance*. Afinal 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, com a readequação dos instrumentos trazidos pelos europeus para a África e com o modo de cantar.

Não poderia deixar de mencionar, mesmo que brevemente, a importância e a contribuição do “Duo Ouro Negro” para o cenário musical angolano dos anos 1960 e 1970 no sentido da internacionalização da música angolana. Com um repertório e uma linguagem musical bastante híbrida, os músicos gravaram – além de canções angolanas e de outros povos da África - canções de artistas e grupos internacionais, como “Agora

vou ser feliz”, uma versão de “*I wanna hold your hand*” dos Beatles” - gravam “*La mamma*”, canção famosa na interpretação do músico francês Charles Aznavour e, ainda, diversas canções brasileiras, como “Construção”, de Chico Buarque de Holanda, “Menino de Braçanã”, “Trem das Onze”, de Adoniran Barbosa, e “Upa, neguinho!”, composição de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, famosa na voz de Elis Regina. Mas, infelizmente, e surpreendentemente, encontrei pouquíssimo material sobre a dupla. Constatação esta que evidencia, talvez, a necessidade de mais trabalhos e pesquisas sobre a dupla de músicos.

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 edições de concursos de variedades e festivais da canção - se alterou de modo bastante significativo a partir de 1974.

Com a chegada do Movimento Popular de Libertação de Angola ao poder a música popular urbana de Angola, sobretudo a de Luanda, se tornou uma importante ferramenta de legitimação política e ideológica do movimento. A canção deste período 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 tornou um forte e eficiente instrumento de divulgação das ideias do então partido.

Vários músicos e compositores se destacaram neste período, todavia, a atuação do grupo “Kissanguela” foi preponderante. O grupo – formado em 1974 por membros da JMPLA (Juventude do Movimento Popular de Libertação de Angola) - fazia parte da delegação presidencial e acompanhava Agostinho Neto em todas as digressões que ele fizesse às diferentes províncias do país. Neste sentido, o papel do “Kissanguela” seria, também, o de transmitir, através da canção, a fala que os principais representantes do partido proferiam em seus discursos.

Em Angola eu tive o grande prazer de entrevistar alguns dos integrantes do “Kissanguela”. E dois dados que me chamaram bastante a atenção em suas falas é o de que havia de 20 a 30 pessoas no grupo e que o “Kissanguela” não se tratava, apenas, de um grupo musical, pois envolvia outros segmentos artísticos, como dança, teatro, jograis e poesia. Entre os vários músicos e instrumentistas que compunham o grupo, destaco os nomes de Artur Adriano, Beto, Carlos Lamartine, Calabeto, Cristiano Veloso, El Belo, Fató, Filipe Mukenga, Jorge Varela, Nito, Manuelito, Manuel Faria, Santos Júnior, Vivi e Tonito.

A partir de uma breve 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; somos capazes, também, de visualizarmos as bandeiras de Angola, da UNTA, da JMPLA e do MPLA.

De modo geral, fotografias como essas que apresentei a vocês buscavam atingir interlocutores específicos ao propagarem valores e sinalizarem as marcas de um ideal pretendido pelo MPLA. Além de que, essas imagens poderiam desempenhar uma função de extrema relevância, tendo em vista as altas taxas de analfabetismo e a multiplicidade de línguas existente em Angola.

Ao concluir, também, que o conteúdo temático de uma canção, assim como a sua construção composicional, estão ligados a um contexto e às condições de produção específicos, pude constatar que várias músicas presentes nos cinco álbuns gravados pelo “Kissanguela” revelam o didatismo do MPLA e tornaram-se um importante instrumento de divulgação de seu novo projeto político, no período posterior à independência do país.

A título de exemplo destaco a composição de Santos Júnior “Cada cidadão é e deve sentir-se um soldado”, gravada no álbum “Progresso, Disciplina, Produção e Estudo”, do “Kissanguela”. Ao orientar as ações e os comportamentos que os cidadãos deveriam seguir, as mensagens impressas na letra da canção sinalizam para a necessidade da continuidade da luta, seja ela nas cidades ou nas matas e incentiva a mobilização da população civil a entrar para o exército.

Com essa canção de Santos Júnior vou finalizando a minha contribuição para este evento. Ao longo do meu percurso surgiram muitas questões que me fizeram constatar que as análises que eu apresentei ainda estão muito longe de se esgotarem. Infelizmente, a insuficiência de material sobre as compositoras e cantoras que se destacaram no cenário musical do período compreendido por mim nesta pesquisa, me 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. Porém, as dificuldades que encontrei em minha caminhada foram amenizadas pelas amizades estabelecidas e pelos laços de confiabilidade conquistados em Angola. É preciso destacar o modo gentil como os músicos entrevistados me receberam em suas casas - ou nos lugares onde ocorreram as respectivas entrevistas -, compartilhando comigo suas memórias, seus discos e fotografias de seu acervo pessoal.

Ao me empenhar em traçar brevemente um panorama do cenário musical urbano de Angola – elegendo grupos e músicos representativos dos anos situados entre 1940 e

1970, foi possível sinalizar momentos específicos da história recente daquele país. Assim, espero ter amenizado (ao menos um pouquinho) a sensação de profundo desconhecimento que ainda temos sobre a história musical angolana. As possibilidades de pesquisa não se esgotam, pelo contrário, são diversas, instigantes e se fazem cada vez mais necessárias.

Muito obrigada a todos pela atenção e parabéns pelo lindo evento!

Amanda Palomo Alves
Rio de Janeiro, novembro de 2015.