

Pedro David Gomes

Capítulo 14

«Folclore» e «ritmos modernos» na cidade colonial – classe, raça e nação na história da música urbana de Luanda

Não queríamos ser mais um grupo de música folclórica, tradicional... – detesto chamar música folclórica – sem dominarmos bem e sabermos o que estávamos a dizer.

Eduardo Nascimento¹

Eu queria viver e cantando com o ritmo moderno.

Urbano de Castro, entrada do tema *Na Gajajeira*

«Status» é um nome que um branco inventou para foder com o preto.

Mano Brown²

¹ Em entrevista a Paulo Salvador no programa *Recordar Angola*, da Rádio Sim, a 12 de junho 2010.

² Guilherme Henrique *et al.* «Um sobrevivente do inferno», *Le Monde Diplomatique Brasil*, 8 de janeiro 2018. <http://diplomatique.org.br/um-sobrevivente-do-inferno/>.

Introdução

Este capítulo explora a relação entre as noções de *moderno* e *tradicional* na disseminação do *pop-rock* e do *semba* na malha urbana da Luanda colonial. Neste âmbito, focam-se as práticas musicais e expressivas de ambos os géneros, os seus consumos e a sua articulação com processos de diferenciação social (económica, espacial, racial e simbólica).³ Com base nas memórias de habitantes de Luanda, principalmente dos que viviam na periferia da cidade, e de produtores musicais, nomeadamente músicos, relaciona as fronteiras conflitos e parcerias que definiriam estes géneros com as lógicas do mercado instituídas pelos circuitos das salas de espetáculos e salões de baile e com as políticas culturais da administração colonial, às quais estiveram, por vezes, interligadas.⁴

Até à década de 1940, Luanda cresceu lentamente. Na passagem da metade do século xx, a chegada maciça de colonos e de migrantes das regiões do interior da colónia configurou e consolidou o desenho da capital colonial, polarizada entre duas grandes áreas, que, *grosso modo*, é possível designar por «cidade branca» e «cidade negra».⁵ A par do desenvolvimento comercial e industrial, o aumento populacional provocou uma rápida expansão urbana.⁶ Primeiro para leste e depois

³ Sobre os usos cambiantes e as apropriações dos termos *yé-yé*, *pop*, *rock*, *estilos modernos* ou *música moderna* associados ao *pop-rock* tiveram em Portugal, ver Rui Cidra, «Pop-Rock», in *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, org. Salwa Castelo-Branco (Lisboa: Círculo de Leitores–INET-md, 2010). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4.2 (2018): 327-332 (vol. P-Z). Neste artigo utiliza-se o termo *pop-rock* para agregar estes universos estilísticos e ainda alguma «música romântica» produzida nos continentes europeu e americano. Alternadamente, também se utilizam as designações «conjuntos de música moderna» ou «ritmos modernos» por serem as mais usuais naquela época, e empregues ainda hoje por alguns entrevistados quando se referindo a estes ritmos.

⁴ O estudo privilegiou a análise de entrevistas orais feitas a músicos que interpretaram os dois géneros musicais. Foram ainda entrevistados vários (outros) músicos de *semba*, proprietários de salões de baile e um discotequeiro.

⁵ Fernando Mourão, *Continuidades e Descontinuidades de um Processo Colonial Através de uma Leitura de Luanda* (São Paulo: Terceira Margem, 2006).

⁶ A população de Luanda passou de 61 028, em 1940, para 475 328, em 1970. Em 1960, a fatia «europeia» representava 24,7%, a «africana» 69,2% e a «euro-africana» 6,1%. José Bettencourt, *Subsídio para o Estudo Sociológico da População de Luanda* (Luanda: Nova Editorial Angolana, 1965), 95. Luanda representava então 4,6% da população total, 32% dos brancos e 25% da população mestiça de Angola. Ilídio do

para sul, os novos bairros foram ampliando as zonas suburbanas, conhecidas localmente por *musseques*.⁷ Este *novo musseque*, como notou Fernando Mourão, era um «reservatório de mão-de-obra barata» que passou a caracterizar a cidade no período final da colonização portuguesa.⁸ Regra geral, localizados na área limítrofe do centro urbano, os musseques distinguiam-se pelos materiais de construção das ruas e habitações – predominantemente casas de autoconstrução, de pau a pique e telhado de zinco, em contraste com os edifícios de cimento e do chão asfaltado da região central e dos seus bairros circundantes.⁹ A dicotomia asfalto-musseque merece ser analisada, no entanto, com maior detalhe. Alguns dos bairros suburbanos encontravam-se numa zona intermédia, com características singulares. Entre a vintena de musseques existentes em 1964, correspondentes a um terço da população total, existia uma variedade demográfica por vezes substancial.¹⁰ No entanto, nas vésperas da independência, o espaço social do musseque continuava genericamente excluído da rede de infraestruturas urbanas e dos serviços públicos.

A topologia de Luanda consagrou também um outro tipo de habitação. Face à crescente pressão demográfica sentida a partir da década de 1950, foram sendo construídos os denominados «Bairros Populares». Em alguns destes projetos, como foi o caso do Bairro Popular do Caputo, erguido onde antes «existiam choças, promiscuidade e população atrasada»,¹¹ era possível, pela mão do relator da Comissão

Amaral, *Luanda, Estudo de Geografia Urbana* (Luanda: Ilídio do Amaral e Editorial Kilombelombe, 2015), 69.

⁷ Da apropriação dos vocábulos «*mu*» (lugar) e «*seke*» (areia) do quimbundo, o musseque passou a ser o nome dado aos «núcleos de cubatas nesses terrenos contruídos por indivíduos que, devido à expansão da Cidade, se viram forçados a deixar a área urbana». Ramiro Monteiro, *A Família nos Musseques de Luanda. Subsídios para o Seu Estudo* (Luanda: Fundo de Acção Social no Trabalho em Angola, 1973, 53-54; Cf. Amaral, *Luanda...*, 113. Trata-se aqui do espaço social de habitação da população mais pobre, maioritariamente negra. Quase sempre se empregam os termos «periféria» e «subúrbio» como sinónimos de musseque.

⁸ Mourão, *Continuidades...*, 22; Ver Pepetela, *Luandando* (Angola: ELF Aquitaine, 1990), 103.

⁹ Isabel Henriques e Miguel Vieira, «Cidades em Angola: construções coloniais e reinvenções africanas», in *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, orgs. Nuno Domingos e Elsa Peralta (Lisboa: Edições 70), 7-58.

¹⁰ Cf. Amaral, *Luanda...*, 86.

¹¹ CAFBPA, «Relatório da Comissão Administrativa do Fundo dos Bairros Populares de Angola», 30 de setembro de 1964, em Arquivo Histórico Ultramarino.

Administrativa do Fundo dos Bairros Populares, antever o princípio «civilizatório» que ainda inspirava o urbanismo do Estado colonial, mesmo se, na prática, os bairros de realojamento (ou pelo menos parte deles) fossem sendo construídos com materiais precários.¹²

Os efeitos da revolta armada, iniciada em Luanda a 4 de fevereiro de 1961, fizeram-se sentir no plano habitacional da cidade. Uma semana após a revolta, protagonizada por homens munidos de paus e catanas, o governador-geral sublinhava a importância vital que constituía, a seu ver, «a construção de bairros populares e da urbanização destinada a resolver o problema dos muceques».¹³ Em 1964, o relatório da Comissão Administrativa do Fundo dos Bairros Populares de Angola (CAFBPA) referia também que «a posse de casa própria cria nas populações o apego à terra e o desinteresse pelo aliciamento e manifestações subversivas – e isso representará para a Nação um seguro penhor de paz social».¹⁴ Foi enquadrado nestes projetos de engenharia social, que visavam contrariar a insatisfação da população do subúrbio face às suas condições de vida, que, por exemplo, em 1966, o Centro Social de São Paulo foi inaugurado contendo uma secção recreativa com cinema, grupo folclórico e conjunto de ritmos infantil.¹⁵

Em meados do século xx, Luanda era o epicentro de um acelerado processo de urbanização e de criação de novos estilos de vida que se manifestavam intensamente nas práticas culturais locais. Numa sociedade colonial com baixas taxas de literacia, as expressões culturais musicais eram um elemento central dos lazeres dos seus habitantes. Tradições musicais de Luanda, das regiões do interior e até do Congo, foram transitando pela cidade e mantidas através de um processo de

Inventário dos Arquivos da Direcção-Geral das Obras Públicas do Ministério do Ultramar, PT/IPAD/MU/DGOPC/GE/2166 (s. l.: CAFBPA 1969).

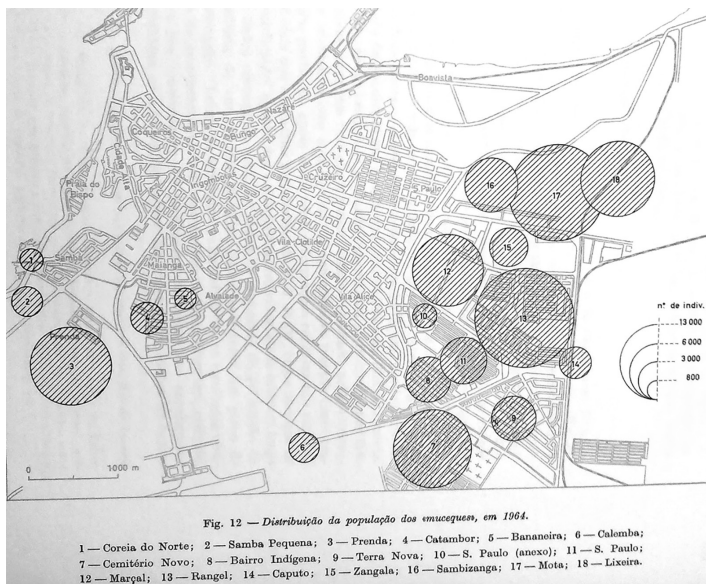
¹² Mourão, *Continuidades...*, 95; CAFBPA, *Relatório...*

¹³ O governador descrevia os orquestradores do ataque como elementos vindos do exterior que se dedicavam «à formação de pequenos bandos recrutados nos elementos mais baixos da população». Álvaro Tavares citado no jornal *Notícia*, n.º 61, 11 de fevereiro de 1961.

¹⁴ CAFBPA, *Relatório...*, 75, 113.

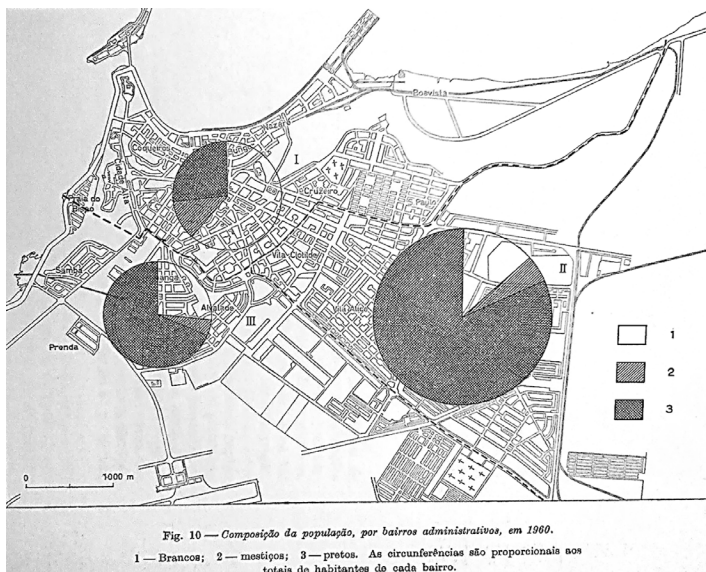
¹⁵ ITPAS (Instituto do Trabalho, Previdência e Acção Social). «Síntese da Actividade dos Serviços e Organismos 1963-1966», Secretaria Provincial de Saúde, Trabalho, Previdência e Assistência, Governo Geral de Angola, Luanda, 1966.

Figura 14.1 – Distribuição da população dos musseques, em Luanda, 1964.



Fonte: Ilídio do Amaral, *Luanda, Estado de Geografia Urbana*, 84: fig. 12.

Figura 14.2 – Dados raciais da população, por bairros administrativos, em Luanda, 1960.



Fonte: Amaral, *Luanda...*, 81: fig. 10.

«mudança sincrética»¹⁶ para o qual contribuíram as novas relações (sub)urbanas (sociais/migratórias/vicinais) e a circulação de instrumentos e de fonogramas oriundos de diversas latitudes atlânticas. A receção e a apropriação dos processos de sincretismo e hibridismo que apadrinharam a música popular urbana de Angola ocorreram de forma diferenciada no espaço da cidade.

Nesse período, o samba, o tango, o baião, as danças de salão europeias e as músicas afro-caribenhas eram os estilos mais em voga nos salões e nas festas luandenses. Na viragem para os anos 1960, a chegada do *rock*, e a sua modalidade designada por *yé-yé*, tiveram grande impacto junto da juventude, especialmente a de ascendência europeia, mas também entre os africanos. Alguns destes jovens começariam as carreiras musicais interpretando os grandes sucessos do *pop-rock* internacional. Pelos musseques, porém, o interesse dos músicos locais pelo *rock* irá perder fulgor no final da década de 1960. Quero com isto sugerir que a formação do campo musical angolano, no período considerado, é tributária da relação entre a «música moderna» e a «música popular angolana», mais tarde consagrada sob o genérico nome de semba, mas designada então, oficialmente, «folclore angolano».¹⁷

«Semba» é um termo polissémico. Refere um género performativo formado na região de Luanda entre as décadas de 1950 e 1960. Na sua etiologia, o termo derivará da prática performativa chamada *massemba*, uma dança de umbigada, executada por pares de dançarinos, também designada por rebita.¹⁸ Além da influência da *massemba*

¹⁶ Peter Wade, *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 234-35.

¹⁷ Assim designada pelos órgãos do Estado, da imprensa e da indústria. Como alega Marissa Moorman, o governo classificava como «folclórico» uma série de estilos diferenciados de canções e danças idealizados como exóticos. Moorman, *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times* (Athens: Ohio University Press, 2008), 62, 64, 114-115.

¹⁸ Arlindo Barbeitos situa na primeira metade do século XIX a incursão de uma «dança galante de corte, de longínqua raiz italiana» na tradição urbana do espaço luandense. Quando a rebita chega a Angola, era então uma «mutação dessa dança europeia que chegou, via Brasil e por cubanos, até nós, e foi absorvida e reinterpretada pela tradição africana». Arlindo Barbeitos, «Tradição, modernidade e mudança social em Angola» [*Mulemba* [online], vol. 4 (8) (2014)], 10. <http://journals.openedition.org/mulemba/211>. Segundo o músico Lito Graça, a *kazukuta* e a *kabetula* são os estilos que mais influenciaram a rebita, cujo instrumento principal é o reco-reco.

ou rebita, o semba resultou, concisamente, das adaptações e conjugações de ritmos e danças do Carnaval de Luanda como a kazukuta, a kabetula, o kaduko, a maringa e a dizanda.¹⁹ Inspirou-se igualmente em expressões de música e dança congolezas e latino-americanas.²⁰

O vocábulo «semba» passou assim a ser cunhado após a profusão do «capitalismo sonoro» promovido pela rádio e pela indústria discográfica, um processo que fomentou a circulação de «um novo som e sensibilidade através do território».²¹ Para Moorman, mais do que uma definição ancorada no processo rítmico, a palavra «semba» está vinculada ao seu significado social mais amplo e popular. Este quadro geral inclui as práticas que envolvem «outros géneros de música popular urbana (rumba, kabetula, kazekuta, e rebita, entre outras) tocados e redefinidos nos anos 1960 e 70», e que simbolizavam «aquele momento crucial na história angolana do período colonial tardio em que uma nova conceção de angolanidade emergiu e engajou com a nação».²²

Da periodização do semba proposta por Matheus Kuschick, as três primeiras fases correspondem ao período colonial: a «Génese» (1947-1959), a «Consolidação» (1960-1970) e a «Consagração» (1967-1974).²³ Neste texto são focados principalmente os contextos destas duas últimas fases.²⁴ Como referiu Rui Cidra, foi o conjunto Ngola Ritmos, do músico Liceu Vieira Dias, quem, na década de 1950, popularizou o semba ao «adaptar ritmos, melodias, materiais orais e texturas dialógicas de práticas expressivas Ambundu-Quimbundo a canções populares

Quando acompanhada pela percussão deriva no estilo *kaduke*. Todos estes estilos «acabaram por influenciar o semba» (Yetu-BDA, «Projecto Yetu | Semba – Senhor de Angola», Projeto Yetu – a nossa música. Ed. UPF. BDA – Banco de Desenvolvimento de Angola, s. d. <https://vimeo.com/80221940>).

¹⁹ Ariel de Bigault, *ANGOLA 70's: 1972-1973*. CD (Paris: Buda Musique, 1999), 16; Mateus Kuschick, «Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro» (tese de doutoramento, Campinas, Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes, 2016), 125-130.

²⁰ Kuschick, «Kotas»..., 239-240.

²¹ Moorman, *Intonations...*, 7.

²² *Ibidem*, 7-8.

²³ Kuschick, «Kotas...».

²⁴ Segundo Kuschick, a «consolidação» do semba representou o «encontro entre mundos novos (chegando a Angola através do rock, do cinema, do rádio e de uma revolução de costumes iniciada no pós-Segunda Guerra Mundial) e velhos deuses (a música do interior do país e os grupos carnavalescos da capital)». *Ibidem*, 20.

interpretadas através de guitarras [...] e de instrumentos de percussão como a *dicanza* (reco-reco) ou tambores [...]. Estes materiais eram reenquadrados de acordo com as sensibilidades cosmopolitas dos músicos, que incluíam influências culturais das músicas populares de Cuba, do Brasil e de Portugal».²⁵

Na transição para a década de 1960, algumas associações da elite africana, como a Liga Nacional Africana (LNA) e a Anangola, bem como os vários musseques da cidade, eram representados por grupos de danças ou por *turmas*, algumas das quais se dedicavam às músicas de tradição carnavalesca.²⁶ Nestes espaços, inspirados nas músicas cantadas pelos *kotas* do bairro, foram aparecendo ainda outras *turmas*. Compostas por gente mais jovem, exploravam outros processos criativos, filiados à gênese do semba, mas com recurso a novos (ou improvisados) instrumentos e linguagens, apesar da pressão pedagógica dos «mais velhos» para estes novos grupos seguirem à risca as regras de composição e performativas estabelecidas.²⁷

Para explicar estes processos culturais e sociais na Luanda colonial, as dicotomias que opõem tradição e modernidade,²⁸ por um lado, e

²⁵ Rui Cidra, «Semba», in *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, orgs. David Horn, Gabrielle Kielich, Heidi Feldman e John Shepherd. Volume XII. Genres: Sub-Saharan Africa (Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2019), 3.

²⁶ Data de pelo menos a década de 1930 a tentativa de hierarquização dos grupos de desfile carnavalescos em Luanda. Num período em que ganha força a ideia da representação da portugalidade no espaço do «mundo português», com a aparição de bailes folclóricos na Casa das Beiras ou no Clube Transmontano, o *Diário de Luanda* passou a denominar estas turmas e grupos como «Cortejos Regionais» (Andrea Marzano, «Folias indígenas na imprensa de Luanda (1850-1950)» (comunicação apresentada no II Seminário Internacional Áfricas 2019 – intelectuais, memórias e transgressões, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 5-7 de novembro de 2019).

²⁷ Sobre o papel tutorial das mães de Liceu Vieira Dias e de Zé Maria dos Ngola Ritmos, ver Bigault, *Angola...*, 16. Bonga, um dos músicos pioneiros na «consolidação» do semba de cariz suburbano, sublinha um fundo político inerente à propedêutica dos familiares e vizinhos mais velhos: «Os kotas às vezes eram rígidos, nesse aspeto [...]. Eles tinham cá uma raiva das Escolas Técnicas e dos Liceus e das Universidades. Porque era exatamente o contrário daquilo que havia de tradição». Entrevista a Bonga, realizada na Amadora, em julho de 2019.

²⁸ Karin Barber, «Introduction», em *Readings in African Popular Culture*. ed. K. Barber (Londres: The International African Institute, 1997), 1-11; Valentin-Yves Mudimbe, *A Invenção de África. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento* (Mangualde e Ramada: Ed. Pedagogo; Luanda: Ed. Mulemba, 2013). A oposição é simbólica e trata-se frequentemente de culturas em trânsito de uma para outra. Kwame Appiah

modernidade e sociedades coloniais,²⁹ por outro, criam armadilhas conceituais. A afirmação do semba enquanto música popular deu origem a uma luta pela sua definição, envolvendo diferentes categorias que competiam pela apropriação e fixação do género. Este processo acabou por simplificar a riqueza da relação deste género musical com a sociedade luandense da época. Assim, o semba não é explicável a partir da oposição entre «música moderna» e «folclore». Esta oposição, no entanto, foi consagrada pelas instituições do Estado colonial, que procuraram remeter o semba para o interior do processo de *folclorização* da música popular da nação portuguesa. Se entendermos a *folclorização* como um processo de «institucionalização de práticas performativas, tidas por tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra, rural», que «conduziu à mobilização e integração das populações rurais na nação»,³⁰ o semba constituía uma «exceção urbana» a este modelo.

Na ótica de Castelo-Branco e Roxo «as expressões culturais das antigas colónias foram sendo objeto da atitude ambivalente do Estado colonial que as subalternizava ou as relegava para o repertório do folclore nacional».³¹ Quero argumentar que a remissão oficial do semba para o repertório folclórico foi central para a sua subalternização. Para além disso, a correspondência entre música *moderna* e o centro

tenta-se-lhe esquivar chamando ao produto cultural africano derivado da interação com o «Ocidente» durante a colonização, e «à falta de uma palavra melhor», *não-tradicional*. Appiah, *Na Casa de Meu Pai. A África na Filosofia da Cultura* (Rio de Janeiro: Contraponto, 1997), 156.

²⁹ Tani Barlow, «Introduction: on 'colonial modernity'», in *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, org. Tani E. Barlow (Durham: Duke UP, 1997), 1-20.

³⁰ Salwa Castelo-Branco e Jorge Branco, «Folclorização em Portugal: uma perspectiva», in *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, orgs. Salwa Castelo-Branco e Jorge Branco (Lisboa: Etnográfica Press, 2003), 1. Um processo marcado pela designada «Política do Espírito», idealizada por António Ferro (ideólogo do regime e diretor do Secretariado da Propaganda Nacional do Estado Novo) e que se consolidou, na metrópole, entre as décadas de 1930 e 1950. *Ibidem*, 21. Note-se que a extensão e a manutenção do conceito e das práticas ocidentais do folclore para os contextos coloniais ocorreu sensivelmente a partir da segunda metade do século XIX. Cristina Sá Valentim, «Sons do império, vozes do Cipale. Canções tucokwe, poder e trabalho durante o colonialismo tardio na Lunda, Angola» (tese de doutoramento, Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2019), 54-55.

³¹ Salwa Castelo-Branco e Pedro Roxo, «Jazz, race and politics in colonial Portugal: discourses and representations (1924-1971)», in *JazzWorlds/World Jazz*, orgs. Philippe Bohlman e Gofredo Plastino (200-235) (Chicago: Chicago University Press, 2016), 215.

da cidade («asfalto»), e cultura *tradicional* e a periferia («musseque»), revelou-se igualmente débil, sustentando-se em categorias sem capacidade explicativa para interpretar a história do semba e o processo social que desencadeou na cidade, em particular nas periferias urbanas. Neste processo de categorização vingou o interesse do Estado em promover o turismo colonial, que se foi desenvolvendo também pela promoção de um tipo de entretenimento musical que se pretendia anódino e não subversivo. Caberia à música africana produzir um ambiente plurirracial – ou pelo menos criar a sua representação – ajustado às próprias exigências do turismo colonial pelo exótico e pela «autenticidade».³²

Nesta análise da construção social do semba e da sua posição face a outros géneros musicais, desde logo o *rock*, cruzam-se três esferas distintas de ação cultural: a do poder do Estado e das suas instituições; a do mercado, enquanto instância de criação de um produto que deveria ir ao encontro dos interesses do consumidor; e a da cultura popular, concebida aqui pelo modo como os objetos musicais são produzidos e recriados pela sua receção e pelo seu consumo. Para a interpretação destas três esferas é fundamental insistir que a história da música popular angolana é inseparável da análise dos espaços sociais que a envolveram e em grande medida que a criaram. Nesse sentido, o semba não pode ser inteiramente compreendido sem atender às lógicas de discriminação social e racial locais, bem como às transformações do contexto político, retratadas nas posições ambíguas e por vezes contraditórias adotadas pelo Estado imperial e colonial perante estes fenómenos.

Este capítulo está dividido em duas partes, obedecendo a um princípio cronológico, dentro dos subcapítulos que as compõem, propondo, no geral, uma leitura sincrónica. A primeira secção, «Memória e representação dos estilos – popularidade e formas de discriminação», introduz os estilos, músicas e intérpretes mais escutados em Luanda, particularmente na zona suburbana, muitas vezes sub-representada na literatura portuguesa sobre o lazer durante este período; de seguida, recorrendo a exemplos de propaganda cinematográfica colonial, analisa o discurso luso-tropicalista sobre as celebrações musicais da juventude luandense, mostrando como a representação da propaganda não

³² Moorman *Intonations...*, 62.

se coadunava com as práticas discriminatórias existentes. Na segunda secção, «Mercado, Estado e diversão musical – estratificação dos espaços e implosão das dicotomias», dá-se conta da disseminação do *pop-rock* e do semba pela malha urbana da cidade, nomeadamente pelas salas de espetáculo e pelos principais salões de baile, tanto no asfalto como nos musseques, procurando refletir sobre diferenciações a nível da estratificação do público e da formação/reconfiguração dos gostos que caracterizou esta época.³³ Para a realização destes objetivos consideraram-se as práticas culturais de dinamização musical, os festivais e outros espetáculos regulares, criados por iniciativa das organizações estatais, da rádio, dos clubes recreativos e dos discotequeiros (nome atribuído a quem animava as festas selecionando e colocando a tocar os discos de música). Por fim, analisa-se a limitação das conceções binárias que orientavam o subtexto das categorizações dos estilos e dos discursos sobre eles produzido.

Memória e representação dos estilos – popularidade e formas de discriminação

Sons populares na (periferia da) cidade

Aqueles merengues... Aquelas lungas do [Luis] Kalaff. Muita música do Congo e latino-americana. E muita música brasileira. Roberto Carlos e Nelson Ned eram os que mais ouvia. [Em trauteio:] «O que é que você vai fazer domingo à tarde...» [...] Eu gostava muito de fado. O Zé Viola traduziu uma música da Amália Rodrigues para Umbundo. Ele teve muito sucesso. Dos angolanos, o Elias Dya Kimuezo, o Urbano de Castro, o David Zé, Artur Nunes, eram bons artistas... o Luís Visconde. De raparigas tínhamos a [Teresa da Cruz Manjenje] «Tchinina» do Huambo, a Lourdes Van-Dúnem...³⁴

O Sr. Arnaldo, jovem estudante e desde cedo operário fabril, nascido em 1956 no musseque Catambor, era filho de um funileiro que

³³ Cf. Pierre Bourdieu, *A Distinção. Uma Crítica Social da Faculdade do Juízo* (Lisboa: Edições 70, 2010).

³⁴ Entrevista a Arnaldo, realizada em abril de 2017, em Luanda.

viera para Luanda *contratado* e de uma ajudante de servente de obra que, descontente por não receber o mesmo pagamento que davam aos homens, passou a cuidar de uma pequena «lavra» num bairro mais afastado. Situado no morro da Maianga, num eixo central da cidade, o Catambor foi dos primeiros bairros de características suburbanas designado por musseque. As referências musicais de Arnaldo são coincidentes com as de outros testemunhos. Estão também presentes nas memórias do Sr. Lino, vizinho da mesma idade, filho de um pescador e de uma quitandeira (ambos *indígenas* até 1961).³⁵ Embora o Sr. Lino começasse a ir às farras a partir dos 15 anos, nem todos dispunham dessa liberdade parental, particularmente as raparigas. Em famílias mais tradicionais, a diversão musical cingia-se às festas de quintal, aos «salões de areia»,³⁶ ou, em casos mais restritos, às celebrações eclesiásticas ou evangélicas. Nos musseques de Benguela, a segunda maior cidade de Angola, o cenário musical parece ter sido idêntico.³⁷ As referências musicais ao semba, feitas por Lino e Arnaldo, evocam a memória da fase final dos anos 1960 em diante, em que o *boom* do *yé-yé*, e de The Beatles em particular, esvaneceu. Dez anos antes, o panorama musical era diferente.

A década de 1950 ficaria marcada na história de Angola pelo impacto de novas correntes literárias de inspiração nacionalista e anti-colonialista, das quais se destacou o movimento «Vamos Descobrir Angola!», reunindo um conjunto de jovens intelectuais, *filhos da terra*. Nesta linha, dramaturgos, jograis e poetas reunidos em tertúlias, em associações, como a LNA e a Anangola, ou em casas de famílias da velha burguesia «assimilada» de Luanda, foram peças-chave da renovação cultural da cidade. Nesses espaços, e também nas pequenas agremiações recreativas mais periféricas que iam surgindo, organizavam-se muitos bailes.³⁸

³⁵ Entrevistas a Arnaldo e a Lino, realizadas em abril de 2017 em Luanda. O Estatuto do Indigenato, revogado em 1961, veio pôr termo à sua forma legal. Mas o uso histórico e o significado social não perderam validade.

³⁶ Alcinha dada às festas feitas no quintal das casas dos musseques, na Ilha de Luanda.

³⁷ Entrevista a Agostinho (nome fictício), realizada em fevereiro de 2018, em Benguela.

³⁸ Neste período, existia um grande fosso cultural e social entre a elite «crioula» da LNA e os «novos assimilados» dos musseques que não se sentiam à vontade nos salões da Liga. Christine Messiant, «Luanda (1945-1961): colonisés, société coloniale

A música latino-americana, particularmente a caribenha, afro-cubana, brasileira (samba, baião e marchinhas) e o tango argentino eram, a par da valsa, as mais escutadas nos principais bailes da cidade nos anos de 1950. No final dessa década, o panorama cultural da cidade foi abalado pela chegada do som de Elvis e, algum tempo depois, a *pop* de The Beatles e de Roberto Carlos irromperam em Luanda e noutras cidades angolanas. A partir de 1961, a rádio e a imprensa locais irão ter um crescimento assinalável, divulgando inúmeros estilos.

De entre os sons «lusitanos» mais propagados, o «nacional-cançonetismo» dos anos de 1960 não despertou qualquer encanto junto da população de ascendência não-europeia.³⁹ Excetuando referências isoladas, como Paco Bandeira, o fado era o estilo português mais admirado por esta população (mesmo que o entusiasmo não fosse geral), muito graças à rádio e às *juke-boxes* existentes nos cafés e restaurantes de Luanda desde finais da década de 1950.⁴⁰

A chegada do *jazz* a Angola não escapou, segundo Jerónimo Belo, a um «racismo estético» que adjetivava o género como «música ‘de pretos’, ‘manifestação de primitivismo e atentatória dos bons costumes’»; apesar disso, a divulgação deste género seria muito impulsionada por vários anticolonialistas.⁴¹ Tendo exercido forte influência

et engagement nationaliste», in *Vilas» et «cidades». Bourgs et villes en Afrique lusophone*, org. Michel Cahen (Paris: L'Harmattan, 1989), 173, 176. O termo *assimilado* foi uma imputação jurídica do colonialismo português (mormente pelo Ato Colonial de 1930) a um termo de raízes culturais. Messiant distinguiu os *novos assimilados* dos centros urbanos, filhos de migrantes das zonas rurais, com formação de influência protestante e maior contacto com as regiões de origem, dos *velhos assimilados*, descendentes da elite crioula de Luanda, com maior contacto com a cultura portuguesa. *Ibidem*, 125-199. Sobre a opção entre *assimilado* ou *crioulo* e a resignificação deste último, ver Marcelo Bittencourt, *Dos Jornais às Armas: Trajectórias da Contestação Angolana* (Lisboa: Vega Editora, 1999), 95 e segs.

³⁹ O jornalista João Paulo Guerra cunhou, em 1969, a expressão *nacional-cançonetismo* para «descrever e depreciar a tendência que se propagou na música popular portuguesa em meados da década de 1960, que pretendia seguir os valores intemporais da portugalidade, [que] rejeitava à partida as influências musicais estrangeiras e [que] estava envolto em ambientes e temáticas sentimentais e melancólicas» (ver Marcos Cardão, neste volume).

⁴⁰ As décadas de 1950 e 1960 marcam a reabilitação do fado como «canção nacional». Em Lourenço Marques, apesar da propaganda nos jornais e nas rádios, a música portuguesa, em termos gerais, não entrou nos subúrbios.

⁴¹ Jerónimo Belo, «Luanda debruçada sobre o mar», *Jornal de Angola*, 3 de março de 2010. http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/luanda_debrucada_sobre_o_mar. De acordo

junto de Filipe Mukenga, Jerónimo Belo, José «Zan» Andrade e Mário Rui Silva, à data, músicos de conjuntos *yé-yé*, o *jazz* era, no entanto, pouco escutado pela maioria dos angolanos, e menos ainda nos bairros mais populares. Mas da mesma forma que, no final dos anos de 1950, os grupos de *jazz* zimbabueanos acolhiam nos seus reportórios o *rock'n'roll* de Elvis, estilos cubanos, como a rumba (*cuban son*), o *chá-chá-chá*, também a cena musical de Luanda foi sacudida pela profusão de ritmos e por uma mescla de estilos.⁴² Anos antes, os incontornáveis Ngola Ritmos haviam sido pioneiros na sábia confluência de idiomas musicais e linguísticos dentro de uma «dimensão africana da cultura angolana».⁴³

Com efeito, muitos «merengues» de que os entrevistados hoje se recordam podiam ser, na verdade, apelidados de semba. Esta aparente indefinição explica-se pela influência sonora que os sons caribenhos exerciam sobre o semba, mas também pelo facto de o nome *semba* ainda não estar, naquela época, plenamente reconhecido e (re)definido como *aquele* som, de idiosincrasia urbana e «nacional». Nesse arco temporal, não fazendo sentido, pelo menos dentro de certa ordem de informalidade, chamar-lhe folclore, muitos continuavam a nomeá-lo por aquele conhecido estilo latino-americano.⁴⁴

Já o *rock and roll* é um género que deve bastante ao cinema a sua pujante chegada à capital angolana, sobretudo através dos filmes *Rock around the clock* e *Sementes de Violência*.⁴⁵ Em pouco tempo,

com este influente impulsionador do *jazz* em Luanda, «tornaram-se célebres as reuniões de amantes de Jazz na residência de José Campelo, conhecido cidadão português antifascista» (*ibidem*).

⁴² Tom Turino, «The Middle Class, Cosmopolitanism, and Popular Music in Harare, Zimbabwe», in *Leisure in Urban Africa*, orgs. Paul Zeleza e Cassandra Veney (Trenton e Asmara: Africa World Press, 2003), 329-330. Num vídeo da plataforma *youtube* intitulado «Smasko & The De Blake Evening Follies 1961» pode-se visualizar um excerto dessa influência.

⁴³ Jorge Macedo, *A Dimensão Africana da Cultura Angolana* (Luanda: Fenacult – Festival Nacional de Cultura; Lisboa: Mercado das Letras, 2014).

⁴⁴ Não é por acaso que, ainda em 1974, um grupo eclético composto dos mais renomados músicos de semba da altura, como José Keno (viola solo), Carlitos Vieira Dias (baixo) e Vate Costa (voz), decidiu nomear-se como conjunto Os Merengues. O grupo surge ligado à editora CDA (Companhia de Discos de Angola).

⁴⁵ Entrevista a Vieira (nome fictício), realizada em novembro de 2016, no Rio de Janeiro. *Rock around the clock* era o título de uma canção interpretada por Bill Halley & The Comets. Cf. Marcos Cardão, «Fado tropical – O luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)» (tese de doutoramento, Lisboa, ISCTE, setembro 2012), 186;

tomaria conta da rádio e dos gira-discos. O músico Filipe Mukenga, que viveu nos periféricos Bairro Marçal e Bairro Popular antes de se mudar para casa dos padrinhos na Praia do Bispo – um bairro de classe média, composto sobretudo por famílias brancas e mestiças⁴⁶ –, lembra-se de que, para lá dos ritmos brasileiros, «era os Beatles a toda a hora, Tom Jones, Cliff Richard, Rolling Stones a toda a hora».⁴⁷ Num mundo sem televisão, eram os jovens do asfalto quem mais rapidamente assimilava os adereços e movimentos corporais que acompanhavam a «invasão *pop*». O consumo dos géneros musicais refletia hierarquias de gostos, novas formas de estar e estilizar a vida, enfim, compósitos de ideias e traços identitários com que cada jovem se podia associar.⁴⁸

A partir da fase final dos anos de 1960, assistiu-se à consagração do semba. A instalação, em Angola, das fábricas e das editoras de discos permitiu aos artistas locais a edição no mercado discográfico angolano, até então centrado na importação de álbuns. Em 1968, surgiu a fábrica Rádio Reparadora do Bié e, em 1969, a fábrica de discos Valentim de Carvalho (Editora Ngoma) que passaria a produzir dois selos: a Ngola, para a música local, e a Decca, para a música *rock*. Em 1973, foram criadas a Companhia de Discos de Angola (Editora Fonográfica) e a Fábrica de Discos de Angola (Editora Fadiang), das quais o radialista Sebastião Coelho era um dos proprietários (que passou a acumular com a gravadora/editora Estúdios Norte, em Luanda). Esta nova indústria veio acelerar bastante a popularização dos novos conjuntos musicais angolanos, respondendo o semba a um segmento de mercado em plena expansão.

Cidra, «Pop-Rock»..., 1037; Carlos Cruz, *Uma Vida – Autobiografia* (Lisboa: Albatroz, 2016), 65.

⁴⁶ A composição socioprofissional do bairro ia do operariado especializado ao profissional liberal, um indicador do avanço da mão de obra qualificada e da ascensão social dos mestiços a partir dos anos 1960.

⁴⁷ Entrevista a Filipe Mukenga, realizada em janeiro de 2018, em Benfica, arredores de Luanda.

⁴⁸ Logo em 1961, alguns *Teddy-Boys* são detidos em Nova Lisboa (Huambo) por se divertirem a arrancar tabuletas de sinalização numa estrada. Tratava-se «não de quatro garotos, [mas de] quatro homens, um dos quais já casado», informava o *Diário de Luanda* de 7 de janeiro de 1961 (p. 12).

O discurso luso-tropicalista – da ideologia à realidade

A partir de fevereiro de 1961, preocupado em defender as suas dependências africanas em várias frentes, para além do esforço militar, o Estado Novo reforçou a retórica culturalista da identidade portuguesa, baseada num suposto multirracismo de cariz luso-tropical que havia resgatado da teoria do sociólogo brasileiro Gilberto Freyre, para legitimar as celebrações (seletivas) da «cultura nacional» e as narrativas em torno da convivência racial harmoniosa do «mundo português». Entre outras formas de promover esta representação idealizada, o cinema documental destacou-se como ferramenta discursiva da ideologia do regime.

Vários foram os filmes oficiais produzidos sobre a cidade de Luanda que davam conta do progresso e da modernidade, mas zelando por não mostrar os bairros pobres, receando expor as contradições desse discurso. A chegada da bossa nova e do *twist* a Angola está documentada em *Luanda Dia-a-Dia*, realizado por Perdigão Queiroga, em 1961. Neste filme, rapazes brancos agitam os seus corpos na pista de dança, alguns de gravata ao peito (como de resto o fazem todos os membros da banda em palco) enquanto, em plano fechado, surge uma rapariga mestiça a quem «o *twist* contagiou em cheio», assegura-nos a voz-off que assinala o «prazer de uma vida feliz, de uma terra feliz» (fim de cena). A utilização política deste tipo de imagens é consideravelmente mais significativa uma dúzia de anos depois, em *Luanda e a Sua Gente*, uma produção do gabinete de cinema do Centro de Informação e Turismo de Angola, realizada por João Mendes em 1973. O documentário é inequívoco na sua tentativa de promoção da imagem de diversidade racial em Luanda, e a música servia de fundo sonoro para estas representações. Ao som de uma eclética banda sonora composta por *rock* eletrónico, *jazz* e outras sonoridades em voga, observam-se neste filme jovens negras e brancas aplaudindo um conjunto de «ritmos modernos» para, pouco mais à frente, um plano aberto nos mostrar uma plateia multirracial assistindo a um concerto «de merengue»; logo de seguida, jovens negros e mestiços dançam alegremente com as suas calças à boca de sino (fim de cena). A «reificação do estático e da distância que não permite ver os detalhes» está igualmente presente

nos segmentos musicais que pontuavam as imagens sobre outros aspetos da vida cultural.⁴⁹

Na metrópole, imagens de negros oriundos da África portuguesa em grandes eventos culturais e desportivos serviam também a tese luso-tropicalista.⁵⁰ Para «Vicky» Paes Martins, um dos membros de Os Rebeldes (banda de Nova Lisboa composta na altura maioritariamente por elementos brancos), a vitória de Os Rock's no Festival Ié-Ié de Luanda, que apurou o «conjunto moderno» angolano para a grande final do Festival de Yé-Yé de 1965-1966 no Monumental em Lisboa, foi uma escolha política. Em rigor, de política racial:

Os Rebeldes ficaram em primeiro lugar, mas a Maria Supico Pinto, presidente do Movimento Nacional Feminino, foi aos camarins entregar-nos o prémio monetário e disse que Os Rock's, do Eduardo Nascimento, eram os verdadeiros representantes de Angola. Alegou que eram todos negros, daí seriam eles a ficar com o resto do prémio, ou seja, vinda para a metrópole e gravação de um disco na Valentim... salazarices de merda.⁵¹

⁴⁹ Leandro Jesus, «Imagens de Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)» (tese de doutoramento, Brasília, Universidade de Brasília, 2013), 167. Em Moçambique, o filme *Catembe* (1964), de Faria de Almeida, sobre o quotidiano de um bairro popular de Lourenço Marques, sofreu pesada censura do «lápiz azul». Num longo corte censurado (dos 18' aos 87' da obra original) estavam imagens de bares, com negros, brancos e mestiços em convivência mútua. Mostravam também muitas imagens de prostitutas africanas. A Agência Geral do Ultramar achou que o filme, na íntegra, punha em xeque a propaganda do regime. O seu relator afirmava que as imagens de convivência racial em escolas, liceus e atividades desportivas eram «convenientes». Mas as «cenas finais, passadas, em 'cabarets' embora mostrando 'brancos' e 'pretos' parecem inconvenientes pois não se afigura que reflitam o melhor tipo de relações que podem estabelecer-se». Maria do Carmo Piçarra, «*Catembe* ou queixa da jovem alma censurada. Entrevista a Faria de Almeida», *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 6 [2009]: 241.

⁵⁰ Marcos Cardão aponta para a «dimensão utópica» da presença mediática de Eduardo Nascimento, vencedor do Festival RTP da Canção 1967. A sua condição de cantor negro proporcionava «um reservatório de novas fantasias, algumas delas potencialmente desalinhasdas do situacionismo colonial. Porém, isso não apagava a circunstância de Eduardo Nascimento poder também ser um dos álibis do multirracialismo português, pelo menos ao nível das aparências». «Fado tropical...», 212.

⁵¹ «Vicky» citado em anónimo, «Fausto enquanto Yé-Yé». Blogue IÉ-IÉ. <http://guedelhudos.blogspot.com/2008/08/fausto-enquanto-y-y.html>. A mesma opinião é proferida na entrevista dada por Vicky à Rádio Sim no programa «Recordar Angola»,

Por seu turno, a música popular do subúrbio de Luanda, rechaçada inicialmente dos históricos cineteatros da baixa, como atesta a história dos Ngola Ritmos, seria depois de 1961 gradualmente aceite. Em 1962, o Clube dos Caçadores festejou o «Dia da Raça» convidando os músicos negros Calabeto e Dionísio Rocha para animar o seu espaço de requinte. Inevitavelmente, as comemorações do «Dia da Raça» e os documentários propagandísticos deixavam de fora as práticas racistas e classistas que contrariavam a imagem de uma sociedade de fruição do lazer democrático. Um exemplo de como lógicas de discriminação racial continuavam a impregnar alguns espaços de lazer da baixa da cidade é-nos dado por um então jovem do musseque e futuro músico de semba:

Tinha 15 anos de idade quando chegou o Percy Sledge a Luanda. Foi em 1973 e fui vê-lo levado pelo filho do comerciante Soldado. Eu disse-lhe «Ó João, eu não posso ver o Percy», pois todos os meninos menores de 18 anos tinham de ser levados por um adulto. O João era o mais velho (era irmão do Zeca que era o meu colega de escola), já tinha os seus 18 ou 19 anos e levou-me. À entrada – por causa do racismo, né – o homem da porta «ouve lá, o que é que este garoto vem fazer aqui?!» E o João «– É o meu criado» [silêncio prolongado]. Fica mais... veja que eu aceitei aquilo com naturalidade porque queria entrar [risos]. E como criado estava mais protegido. Está a ver? Se o João dissesse «Ele é um menino que também quer ver e tal», ele era capaz de dizer «Não, ele vai para ali, para outro lado, para outra bancada qualquer, longe da *entourage*». Assim, eu fui e sentei-me ao lado dele.⁵²

Para a maioria dos jovens negros de Luanda estes concertos estavam fora dos seus orçamentos mais otimistas.⁵³ Mas a questão material

a 20 de fevereiro 2009 (<http://www.recordarangola.com/>). A famosa compositora Ana Maria Mascarenhas, filha de um ex-presidente da LNA, também corrobora a ideia geral de que «o governo colonial quis fazer a mistura dos artistas angolanos com artistas portugueses» (Jorge António, *Lendário Liceu Vieira Dias*, DVD, 2010).

⁵² Entrevista a Dom Caetano, realizada em fevereiro de 2018, em Luanda. O músico nasceu no Bairro Popular mas, em virtude de uma «requalificação» do bairro em 1963, foi realojado com a sua família num conjunto de residências de madeira no bairro Marcelo Caetano (hoje, Cazenga).

⁵³ O músico Filipe Mukenga recorda que, para os seus os pais, «entre alimentar com refeições e alimentar o espírito, a opção era só uma». Entrevista a Filipe Mukenga.

explicava apenas uma parte da história. O racismo institucionalizado tornava também rara a possibilidade de os jovens do musseque de condição social mais «baixa» conviverem nas *farras* com amigos e colegas «brancos», por desaprovação dos pais destes últimos. As crianças e jovens negros de famílias de condição menos precária (por norma, filhos de «assimilados») não eram, porém, sempre aceites. Jaime Araújo, renomado nacionalista e dirigente «mestiço» da Liga Nacional Africana no tempo colonial, recorda-se da exclusão dos negros das festas que se organizavam no início da década de 1940.⁵⁴ A partir dos anos 1960, os filhos de «assimilados» sofreram menos este tipo de racismo flagrante. São os entrevistados oriundos das famílias negras mais pobres (isto é, filhos de pais classificados como «indígenas») que mais afirmam não terem tido amigos brancos nos círculos de amizades próximos, nas suas infâncias e juventudes.

Estes entraves estendiam-se a outros espaços de lazer. Parafraseando o radialista Artur Arriscado, os cabarés eram «um reduto difícil de entrar».⁵⁵

Mercado, Estado e diversão musical – estratificação dos espaços e implosão das dicotomias

Luanda das matinés, cinemas e cabarés

Os grupos de *pop-rock* começaram por tocar fundamentalmente dentro do circuito de festas da urbe «europeia». Com o crescimento acelerado de Luanda, a constituição da rede de lazeres urbanos e a disseminação de produtos cada vez mais massificados de uma cultura popular globalizada, foram surgindo estabelecimentos de diversão

⁵⁴ Que gerava uma retaliação: «então, os tipos dos Coqueiros [baixa da cidade] eram, igualmente, proibidos de entrar nos nossos bailes, com exceção do falecido Eduardo Macedo dos Santos, Paulo Jorge e Costa Campos. O único indivíduo que era bicéfalo é o Norberto Franco, porque sendo um grande jogador e empregado bancário jogando no Sporting, vivia no B.º Operário [bairro suburbano]» (Jaime Araújo, *Vozes sem Eco* (Luanda e Camarate: Ed. Jaime de Sousa Araújo, 2012), 147.

⁵⁵ Entre 1968 e 1974, foi diretor técnico do programa *Voz de Angola*. Artur Arriscado, *Miassos da Minha Terra* (Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2001), 37.

noturna e cinemas onde se desenrolavam grandes espetáculos, desde festivais de música às mais habituais matinés dançantes.

Algumas discotecas, clubes e cabarés da baixa ficaram famosos pelas suas noites de *rock*: o Calhambeque (mais tarde, Contencioso), o Flamingo, o *L'Étoile* (Leitoal, na gíria local), o Ferrovia (Clube Ferroviário de Luanda), a Tamar, para citar alguns. Além das casas noturnas da baixa, o *pop-rock* era também escutado em casas ou centros recreativos de público maioritariamente europeu, que se distinguiam explicitamente pela origem regional ou social dos frequentadores: as casas regionais (Clube Transmontano, por exemplo), corporativas (Casa Americana, p. ex.) e os clubes de bairro, como o Sporting da Maianga, Vila Clotilde, Centro Recreativo [Bairro] Sarmiento Rodrigues, entre outros.

Diferentes estabelecimentos apelavam a distintas clientelas. Se o Clube de Caçadores juntava industriais e «gente endinheirada», as festas dos grandes clubes desportivos da baixa eram mais abrangentes, em especial no Clube Atlético de Luanda, conhecido por acolher, mais do que os outros, diferentes camadas da população negra da cidade.⁵⁶ A indumentária associada ao *yé-yé*, condição de entrada em muitas festas, pressupunha à partida um certo poder aquisitivo.⁵⁷ Mas isso não impediu que este novo som penetrasse nas «festas de contribuição», ou nas farras de quintal das classes mais populares. Se é verdade que os conjuntos de *yé-yé* de Luanda nunca atingiram, junto da população do subúrbio, a aclamação conquistada pelo semba, o mesmo não se poderá dizer em relação a um punhado de intérpretes internacionais: The Beatles, até certa altura, mas principalmente o *yé-yé* cantado em português do Brasil, pela voz de Roberto Carlos. O tremendo sucesso deste cantor e dos seus companheiros do movimento Jovem Guarda era comprovado pelas versões reproduzidas por jovens cantores angolanos, do asfalto ao musseque.

⁵⁶ Os seus membros, oriundos da velha aristocracia urbana africana, tinham sido informalmente banidos do Sporting e do Benfica de Luanda por motivos raciais (Moorman, *Intonations...*, 71). O clube tornou-se um dos centros recreativos onde mais germinaram o pensamento e o sentimento nacionalistas.

⁵⁷ O mesmo é deduzido por Cardão sobre o advento dos «rítmos da nova vaga» na metrópole. Marcos Cardão, «A juventude pode ser alegre sem ser irreverente»: O concurso Yé-Yé de 1966-67 e o lusotropicalismo banal», in *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, orgs. Domingos e Peralta (Lisboa: Edições 70, 2013), 319-360.

A descrição do circuito musical dos conjuntos *rock* não estaria completa sem os cineteatros. Foi nestes palcos que tiveram lugar os principais festivais «Yé-Yé» ou de «Música Moderna» e onde grandes nomes da música internacional se apresentaram ao público angolano. Na zona central da cidade, o Cine Teatro Nacional e o Cine-Restauração eram os mais antigos, mas o cinema Império acolhia igualmente, aos sábados, festivais de *rock* e *yé-yé*. Neles atuaram por várias vezes os Rock's (no Restauração, venceram o 1.º Festival de Música Moderna, em 1964), bem como nos cinemas Tropical, Avis e Miramar, que completavam as salas do «casco urbano» da cidade. De meados da década em diante, iriam aparecer os cinemas próximos ou dentro do perímetro suburbano: o Cine Lis, o Cine Colonial, o Cine São Paulo e o Ngola Cine, o mais relevante para os artistas de semba: o palco onde os conjuntos musicais eram sujeitos ao veredicto do público do musseque. Não obstante, pelo «Olympia de Luanda», como muitos lhe chamavam, também passariam bastantes conjuntos de «música moderna».

Depois de 1961, os conjuntos que se dedicavam à música popular angolana começaram paulatinamente a ser convidados para tocar nas festas da baixa, sobretudo nas matinés dos cinemas, em hotéis e em liceus. Além de financeiramente vantajoso, o convite significava um reconhecimento social, um estatuto musical e uma oportunidade de valorizar de outra forma a cultura e a tradição africanas.⁵⁸ Assim, entre finais da década de 1950 e até 1974, observar-se-ia a transição do «aval civilizatório»⁵⁹ com o qual a elite europeia sancionava os músicos «assimilados», para uma situação de institucionalização e afirmação do semba por toda a cidade. Uma transição frequentemente recordada pelos músicos suburbanos que atuaram nos grandes salões do «casco urbano».

Na década de 1950, os Ngola Ritmos tinham sido forçados a inventar um *set* que misturava o fado «Timpanas» com os clássicos «Muxima» e «Mbiri» para que pudessem voltar a atuar no Cine-Nacional sem serem vaiados. A estilização de fados foi então um dos caminhos criativos encontrados por vários conjuntos angolanos para

⁵⁸ Esta oportunidade foi assinalada por Bonga em entrevista ao autor, realizada na Amadora, em julho de 2019. Cf. Filomeno Lopes, *Bonga Kwaenda: Um Combatente Angolano da Liberdade Africana* (Torino, Paris e Luanda: Harmattan Italia, 2013), 31.

⁵⁹ Kuschick, «Kotas...», 48.

agradarem ao público mais elitista da baixa, que ouvia com tédio, senão desconfiança, reportórios só com música africana.⁶⁰ Depois disso, bastantes conjuntos viram-se na contingência de diversificar o reportório quando tocavam em festas no centro da cidade. Com o tempo, os mais populares ganhariam um estatuto que os autorizava a (co)definir as regras de jogo. Outros conjuntos podiam, até, rejeitar estas regras.⁶¹ Não obstante, em algumas casas noturnas a entrada de artistas angolanos negros continuava vedada. Em 1966, o músico negro de «ritmos modernos» Tino Catela revelava em entrevista que já atuara em várias cidades angolanas, para as Forças Armadas e, em Luanda, em «Serões para Trabalhadores [...], em todos os recintos e casas de espetáculos excetuando ‘cabarés’».⁶²

Não isenta de antagonismos, esta foi uma transição gradual na qual participaram também os promotores (vulgo, *managers*) das bandas, agentes que se revelaram cada vez mais influentes. A performance musical não estava, por norma, desassociada da capacidade que os artistas tinham de investirem, temporal e financeiramente, na sua prática. Foi graças ao seu «empresário» que, quando se tornaram

⁶⁰ «Teodoro, não vás ao sonoro» e «Alentejo da minha alma» foram duas composições estilizadas pelos Ngola Ritmos. Outro exemplo, mas totalmente cantado numa das línguas nacionais de Angola é a música «Okunhuissa Olongembia», uma adaptação do célebre fado «Mariquinhas», cantada por Zé Viola e acompanhado pelos África Show. Não será exagero supor que, acaso tivesse sido criada e interpretada perante as plateias mais preconceituosas dos anos 1950 e 1960, correria riscos de ser rejeitada.

⁶¹ Foi ao que tudo indica o caso do grupo músico-teatral Ngongo, composto por mais de 70 pessoas. O prof. de música Aureliano de Oliveira Neves, então um dos membros, conta que «houve um convite, de um senhor que estava ligado à cultura, a espetáculos, e convidou vários agrupamentos para fazer um espetáculo lá nos Coqueiros. Nós víamos aqueles espetáculos que existiam como uma diversão para nos retirar da intenção de luta... e negávamos. [...]. Que ele fosse buscar os grupos que ele controlava para fazer esse espetáculo. Nós não estávamos para isso, porque o nosso trabalho era precisamente despertar a atenção ao povo. Não se deixarem ser levados. E, pronto, nós tivemos que suspender as atividades. Ficámos só com a parte musical e fomos fazendo espetáculos nalguns recintos do subúrbio» (Yetu-BDA, «Projecto Yetu | Lusotropicalismo». Projeto Yetu – a nossa música» [S. I: Ed. UPF. BDA – Banco de Desenvolvimento de Angola, s. d.]. <https://vimeo.com/93179531>). A estilização dos reportórios foi também malvista por alguns sectores que a associavam ao assimilacionismo identitário, a um «complexo face às tradições» e mesmo face aos idiomas regionais, ou a «uma atitude de conveniência para servir num sistema». Da entrevista a Bonga.

⁶² Tino Catela, «Tino Catela convidado a cantar no Brasil», *Noite e Dia*, n.º 44, 26 de novembro a 3 de dezembro de 1966: 24.

os Apolo XI, os antigos Indómitos deixaram de ter problemas associados à falta de equipamentos próprios, dando a Filipe Mukenga mais tempo para criar temas da sua autoria e cantá-los lado a lado com os *hits* internacionais do momento. O músico Santos Júnior pôs a questão do seguinte modo:

Quando estava no Bossa 70 [em 1971] tocava mais em casamentos de grandes senhores... da pasta, *ok*. Nunca fomos discriminados. Éramos sim obrigados a tocar também marchas e tal... nós até nos preocupávamos em tirar dos discos algumas músicas portuguesas, sobretudo marchas, e músicas brasileiras; [...] no [conjunto] Musangola, era mais semba. Era um grupo que tinha uma posição muito séria, pois em todas as passagens de ano éramos convidados para tocar no Ministério da Defesa. Muitos vinham de Portugal para cá só por causa do *Réveillon*.⁶³

É na sequência deste processo, e no contexto geral de uma mudança política caracterizada pela gradual valorização da doutrina luso-tropicalista, que, já na década de 1970, na grande festa de passagem de ano da Associação dos Antigos Estudantes de Coimbra, são os Jovens do Prenda, agrupamento de jovens de origens humildes, a animar o baile daquele salão de elite.⁶⁴

Farras no musseque

À medida que os espaços para música ao vivo aumentaram na cidade, cresceu o circuito comercial do *show bizz* musical. Para os jovens suburbanos, a dedicação à música podia ser uma atividade apelativa também do ponto de vista socioeconómico. Podia servir não apenas como meio de sobrevivência imediato, mas também como trampolim para alcançar uma mobilidade social ascendente. À semelhança do futebol, uma carreira musical apresentava-se mais efetiva e estimulante do que a maior parte das saídas profissionais possíveis neste contexto colonial.

⁶³ Entrevista a Santos Júnior, realizada em março de 2018, em Luanda.

⁶⁴ Grupo musical do Bairro Prenda, formado em 1968, que conquistaria enorme sucesso em toda a cidade.

De acordo com José Weza, entre o final da década de 1960 e início da década seguinte, Luanda possuía mais de vinte salões de baile e clubes recreativos espalhados pelas zonas de maior concentração populacional, casos dos bairros Sambizanga, Marçal, Prenda e Rangel.⁶⁵ Em apenas uma década, a movida musical suburbana disseminou-se do Bairro Operário para cerca de uma dezena de musseques. Contrariando descrições uniformes da vida dos musseques, ou, de forma geral, o seu silenciamento na história da cidade, o subúrbio era um mosaico social estruturado por relações de classe, género e étnico-raciais, que se inscreviam nas práticas quotidianas, culturais e festivas.

Na década de 1950, surgiram dois importantes clubes ligados a destacadas figuras do nacionalismo angolano: o Espalha Brasas e o Botafogo. Este último, situado no Bairro Indígena, tinha como clientela típica a classe média negra e mestiça do bairro, parte dela oriunda de outras localidades do interior, e onde, nos finais de semana, se organizavam matinés dançantes a preços acessíveis. O Botafogo funcionou entre 1951 e 1961 quando foi mandado fechar por suspeitas de aí se promoverem, na clandestinidade, atividades independentistas.⁶⁶

Na década de 1960, com a proliferação dos clubes, foram-se definindo os estilos e as tendências musicais. Gerou-se, simultaneamente, uma estratificação da clientela, no contexto de um processo permeado por lógicas de mercado semelhantes às do centro urbano.

⁶⁵ José Weza, *O Percorso Histórico da Música Urbana Luandense: Subsídio Para a História da Música Angolana* (Luanda: Governo da Província de Luanda, 2007), 70. De acordo com o CITA, em 1974, existiam em Luanda 89 clubes urbanos e suburbanos (Arquivo Histórico Militar. CITA, Inf. n° 46/8/73, Assunto: «As sedes e os recintos de clubes em transgressão e o problema de responsabilidade que criam aos serviços de Espetáculos», parte III. Fundo 43, série I, caixa n° 838; n° 18, junho de 1974 – outubro de 1975. PIDE – descolonização de Angola, CCPA). Destacava-se o Bairro Marçal como «viveiro» musical. Moorman refere-se-lhe como o «berço da música angolana» (*Ibidem...*, 28).

⁶⁶ Segundo Marcelo Bittencourt (*ibidem*), o clube reunia uma razoável quantidade de indivíduos oriundos de «Catete, Golungo Alto e Malanje, [o que] permitia o cruzamento de gerações e regiões». Sobre o Botafogo, ver Moorman, *Intonations...*, 71-72; Marcelo Bittencourt, «Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola», em *Mais do que um Jogo: O Esporte e o Continente Africano*, orgs. Bittencourt et al. (Rio de Janeiro: Apicuri, 2010), 11; Juliana Bosslet, «A cidade e a guerra. Relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda» (tese de mestrado, Niterói: Universidade Federal Fluminense), 27-28, 57-61.

Jovens em trânsito entre bairros ao encontro das «melhores» farras sabiam distinguir nos ambientes dos salões as diferenças sociais que se (lhes) impunham.

Na fronteira do Sambizanga com o Bairro Operário, desde finais da década de 1950 que o Ginásio Futebol Club se destacava como um dos clubes socialmente mais conceituados do subúrbio. No seu núcleo encontravam-se «velhos assimilados» pró-independentistas que, após os históricos acontecimentos de 1961, fugiriam para Brazzaville ou Léopoldville (Kinshasa), ingressando nas fileiras dos movimentos de libertação. Por lá passaram artistas que simpatizavam ou inclusive que se envolveram com a causa nacionalista, congeminada na retaguarda.⁶⁷ O clube havia de mudar-se para o Bairro de São Paulo, uma área mais urbanizada onde chegaram a organizar uma feira popular com palcos para novos artistas e *dancings*.⁶⁸ Uma festa no Ginásio era um acontecimento que pedia o melhor fato e, para alguns, a melhor gravata.⁶⁹ A «seleção» passou a ser tão rigorosa que um dia, em 1967, os músicos Vum-Vum e Elias Dya Kimuezo foram barrados pelo patrão da coletividade [Sr. Abrantes] por terem a tez escura de mais para o seu gosto. Segundo Vum-Vum,

Porque eu não era mulato. Era mestiço! [...] Curiosamente, eles estavam a fazer, no Ginásio, uma festazinha em homenagem justamente ao Duo Ouro Negro. [...] Chego e não sei-o-quê e o Abrantes diz assim: «Pretos, só no Maxinde.» Pimbas. Isto é só para dizer, que a colonização portuguesa foi muito filha da puta nesse sentido. Porque criou divisões em nós próprios.⁷⁰

⁶⁷ Moorman refere o Ginásio, a par dos Ngola Ritmos, como o início do elo explícito entre música e nacionalismo. Moorman, *Intonations...*, 60. O clube foi fundado em 1958.

⁶⁸ A feira terá tido lugar em 1964. Da entrevista a Lomelino Batalha. O músico Vum-Vum afirma que só o nome une os dois clubes, afastando quaisquer ligações. Porém, Bonga afirma ser «o seguimento de um para o outro. Diziam erradamente que 'melhorou'». Entrevista a Bonga; e entrevista a Vum-Vum, realizada em maio de 2019, em Lisboa.

⁶⁹ Bittencourt alertava para que o facto de se dançar e vestir-se «à europeia» nos bailes das mais reputadas associações africanas, como a LNA poder também ser entendido como «estratégia de sobrevivência» (Bittencourt, *Dos jornais...*, 115).

⁷⁰ Entrevista a Vum-Vum; Cf. Marta Santos, *Elias Dya Kimuezo – A Voz e o Percurso de um Povo* (Braga: Editora O cão que lê, 2012), 69. De facto, em janeiro de 1967 o Duo Ouro Negro regressou a Luanda para uma série de concertos em diferentes palcos de Luanda.

Outro clube, o Sporting de Maxinde situava-se no Bairro do Marçal, paredes meias com o Bairro Indígena. Segundo um assíduo frequentador, «não se comparava com o Giro-Giro. O Maxinde estava numa classe do Maria Escrequenha, do Centro Social de São Paulo e do Atlético»; ou seja, quem fosse ao Maxinde tinha «que olhar a roupa, a camisa, o sapato, senão não tens aceitação. As mulheres ficavam ali e os rapazes aqui. Começava a música e tu tinhas de ir ali convidar a miúda. Era só tampas [risos]. Tu não podias vir para uma festa destas mal vestido!»⁷¹

A ordem de interação que governava esses espaços era franqueada por marcadores sociais e raciais. Saber onde, quem e como (se) podia entrar fazia parte de um conjunto de conhecimentos partilhados, naturalizados, particularmente entre os de condição socioeconómica menos privilegiada:

Epá, mas tu também fazias uma autocensura. Um gajo chegava aqui no restaurante e dizia «epá, aqui não entro». Mesmo se fosses a entrar alguém te barrava «epá, acho que você... não tás a ver ou o que é que está-se a passar contigo?» [risos]. Naaa, ya e das contas «Epá, desculpa» [risos]. Era normal, natural.⁷²

Além do Ginásio e do Maxinde, surgiram na década de 1960 o São Paulo F. C. (entre o bairro São Paulo e o Bairro Operário) e, anos depois, o Grupo Desportivo União de São Paulo (Bairro Indígena): o primeiro estava mais associado à população negra dos bairros circundantes (chamado pejorativamente «clube dos pretos»), ao passo que

⁷¹ Entrevista ao Sr. Santana, operário gráfico e também ex-frequentador do Botafogo, realizada em janeiro de 2018, em Luanda. Nesta cidade ficaram conhecidos por «kilamas» os que, dançarinos ou artistas, possuindo baixos rendimentos não se coíbiam de investir as parcas poupanças nas suas «roupas de festa» e assim fintar as aparências. (Ver Jomo Fortunato, «Crónicas do quotidiano na voz de Óscar Neves». *Jornal de Angola*, 21 de março de 2011. Cultura. Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/cronicas_do_quotidiano_na_voz_de_oscar_neves).

⁷² Entrevista a Belmiro Carlos realizada em janeiro de 2018, em Luanda. Uma internalização reflexiva também aplicada em estabelecimentos de colonos conhecidos pelos seus ambientes marcadamente racistas. Dada a violência inerente, em determinadas (situações, os atos racistas eram frontalmente combatidos por muitos angolanos, por vezes com os próprios punhos. Situações de condutas racistas eram frequentes, sendo as mulheres mais vulneráveis a este tipo de abuso.

o segundo acolhia gente de todos os bairros.⁷³ Havia ainda o Salão dos Perdidos (ligado ao clube 11 Perdidos da Bola) situado no Bairro Popular, um bairro na fronteira do «asfalto» onde coabitavam habitações «modernas» e casas típicas do musseque.⁷⁴ Paralelamente, foram surgindo outros bares e clubes recreativos mais pequenos ou de ambiente mais descontraído (Salão Azul, Luar das Rosas, Giro-Giro, etc.), onde, por um preço em conta, se podia desfrutar de talentosos músicos e discotequeiros. No bairro Sambizanga, estavam também o salão Braguês, o centro recreativo Kudissanga Kuá Makamba e o Salão dos Anjos, geridos por comerciantes portugueses. Neste último espaço, «mais tradicional, mas também mais explosivo», na descrição do músico e produtor Dionísio Rocha, via-se «pessoal da baixa de todo o tipo: angolanos, sul-africanos, portugueses, congoleses. O nosso reportório [conjunto Negoleiros do Ritmo] tinha de estar preenchido com todos os géneros musicais para agradar a seca e meca. À 6.^a feira toda a cidade caía no Salão dos Anjos».⁷⁵ Sábados e domingos eram dias mais calmos dado que os cartazes mais atrativos pertenciam aos salões de renome. Como refere Lomelino Batalha, dono do Giro-Giro, no Marçal, «eu passei a dar baile todas as 5.^{as} feiras; o Salão dos Anjos, no Sambizanga, dava às 3.^{as} feiras; o Kudissanga Kwa Makamba, às 6.^{as} feiras; o Salão Braguês dava às 4.^{as} feiras. Passou a haver recreações em Luanda a semana inteira. Para ricos, pobres e remediados. Normalmente, nos salões dos pobres estavam todas as classes».⁷⁶

Didi da «Mãe Preta», músico dos Jovens do Prenda, resume deste modo a relação imbricada entre os clubes, discotequeiros, estilos musicais e a sociabilidade noturna do bairro:

Havia a rádio dos Anjos; havia o Teixeira, o Arturinho, a rádio Manjuba, a rádio Puxa, o Adão Simão [...]. E havia os mais famosos.

⁷³ O clube teve, então, entre os seus quadros dirigentes, vários agentes da polícia de segurança pública (IANTT/PIDE/DGS, Del A, P.Inf. 15.03.M, NT 2077. «Clubes e Associações»).

⁷⁴ Os bairros Vila Alice, Vila Clotilde, São Paulo, Cruzeiro, Bairro Popular, Terra Nova ou o Bairro Salazar (estes últimos, ainda com parte das ruas em terra batida) tinham uma população racialmente mais heterogénea do que os outros bairros «do asfalto». Muitos moradores mantinham laços familiares e de convivalidade com habitantes dos musseques.

⁷⁵ Entrevista a Dionísio Rocha, realizada em março de 2017, em Luanda.

⁷⁶ Entrevista a Lomelino Batalha, realizada em junho de 2018, em Lisboa.

Não era qualquer discotequeiro que ia tocar nos *Las Palmas* ou nos 11 Perdidos da Bola. Por causa do carácter do espaço, das pessoas que lá vão e que tipo de música gostam de dançar. Gostam de dançar GV,⁷⁷ dançar tango, rumba, e se for passagem de ano, uma valsazita. Agora, nos outros bailes, é sempre a aviar, só a empurrar, música de confusão. O merengue, por exemplo, um *twist*, uma música dos Beatles – é uma música de confusão.⁷⁸

A celebração musical que recusava as dicotomias urbano/rural e ocidental/africano, e que se traduzia na proclamação de um «cosmopolitismo africano que olhava para além da metrópole»,⁷⁹ não só declinava hierarquias de gosto impostas pelo «asfalto», como rechaçava a dicotomia asfalto/musseque como eixo explicativo para a valorização de cada género musical. Mas, tal como na cidade asfaltada, dentro do circuito musical do musseque, também as casas de espetáculo escolhiam bandas e também as bandas escolhiam as casas, segundo as regras do mercado, num jogo de permanente negociação, reprodução e distinção (de estatuto) social. Belmiro Carlos mostrava assim a complexidade da relação entre estatuto e popularidade ao afirmar que «um gajo de um salão mais rasca até podia tentar convidar os Kiezos pois sabia que ia encher e conseguia pagar, mas um salão bem rasca não ia convidar o África Show porque não chamava a sua gente, e depois têm de pagar mas não têm gente».⁸⁰

⁷⁷ A série de discos GV era uma coleção de música afro-cubana que se supõe ligada à multinacional EMI, lançada para o mercado africano, pelo menos a partir dos anos 30, no Congo. Em Angola, as rumbas passaram a chamar-se *gévés*. Bob White, «Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms», *Cahiers d'études africaines*, 168 [2002]: 669-671; Jacques Santos, *ABC do Bê Ó* (Luanda: Edição Chá de Caxinde, 2012), 173.

⁷⁸ Entrevista a Didi da «Mãe Preta». Mãe Preta foi também o nome de um clube recreativo situado à estrada da Cuca, em Luanda.

⁷⁹ Moorman, *Intonations...*, 52.

⁸⁰ Entrevista ao ex-guitarrista dos África Show, Belmiro Carlos, que reconhece o estatuto social privilegiado deste conjunto, que integrava também o conhecido músico Massano Júnior (ex-Negoleiros do Ritmo), um dos responsáveis pela introdução do órgão na banda, uma inovação com alto impacto na altura. Pela banda também passaram, entre outros, Carlitos Vieira Dias (filho de Liceu Vieira Dias), Teta Lando e Belita Palma. O conjunto viajou várias vezes a Portugal e teve vários *singles* editados pela etiqueta «Ngola» da Valentim de Carvalho. Os Kiezos, a par dos Jovens do Prenda, foram provavelmente o grupo de semba mais popular da época, percorrendo todo o tipo de palcos. Didi da «Mãe Preta» corrobora a visão de Belmiro e suspeita também que alguns conjuntos de semba se recusavam a tocar em determinados

A referência de Dionísio Rocha à presença no Salão dos Anjos de público da baixa «de todo o tipo», remete-nos para a desagregação (ainda que parcial) das tradicionais linhas de fronteira – territoriais, raciais e de classe – desenhadas pela dicotomia asfalto/musseque. Assinala também uma mudança na cultura musical de Luanda, que se opera de forma evidente a partir de final da década de 1960 e que se situava em diferentes planos: a) na abundância de grupos e de subestilos; b) nas múltiplas influências musicais (das composições aos instrumentos); c) na popularização do semba e na autonomia dos seus agentes; d) no incremento do turismo. Tudo isto se traduzia num reequilíbrio, numa descentralização, quando não numa inversão, dos epicentros culturais da cidade, observados no fluxo de jovens (moradores e militares) do «asfalto» em direção às pistas de dança do musseque.

Usos e desusos das dicotomias pelo poder colonial

«Como nós levamos o nosso jindungo lá para a baixa, eles começaram a vir aqui para cima».⁸¹ A explicação de Cirineu Bastos para os novos trânsitos citadinos condensa em poucas palavras um processo que fora também estimulado por uma variedade de agentes: a rádio, os festivais de música e o aumento da qualidade/quantidade de produtores e promotores musicais na cidade (e na diáspora). Nesse caminho, os agentes e os seus públicos tiveram de se confrontar com a censura e com a tutela do poder estatal sobre os «costumes».

Da codificação da música popular angolana e sua *folclorização* ocupava-se, para além da Comissão de Turismo de Luanda a nível local, o Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA). Na tomada de posse de Mário Moreira da Silva na direção do CITA, em 1963, substituindo São José Lopes, que voltaria então para a direção da PIDE de Angola – um circuito administrativo que expressa a ligação entre as várias instituições do Estado –, ficou explícito o objetivo de realizar um inventário do folclore angolano, «dando-se

salões do musseque por razões associadas a preconceitos étnicos: «é a diferença das etnias. Tu tinhas de te infiltrar. [...] Quem és tu, naquela altura... tu não aceitavas te chamarem de bailundo». Da entrevista ao autor.

⁸¹ Entrevista a Cirineu Bastos, realizada em fevereiro de 2018, em Luanda.

a conhecer o que ele representa de autêntico nas comunidades». ⁸² Estavam abrangidas por esta política as sociedades recreativas dedicadas à preservação da rebita e também os conjuntos africanos com ritmos «merengue». Organizou-se, então, o I e o II Festival do Folclore, ambos conquistados pelos Ngola Rítmicos, desta feita sem vários dos elementos da formação inicial (por motivos de prisão, nos casos de Amadeu Amorim e Liceu Vieira Dias). Em 1964, no mesmo ano da segunda edição do Festival, a rádio Emissora Oficial de Angola passaria para a égide do CITA, que começou a promover iniciativas e intercâmbios folcloristas até aos anos de 1970. Estas cerimónias foram importantes para a reinvenção destas tradições.

Elias Dya Kimuezo, um dos mais populares precursores do semba de Angola, recorda-se da participação no Festival Folclórico das Províncias Portuguesas de 1969, realizado em Santarém. ⁸³ Acompanhado do grupo de rebita do Mestre Geraldo e dos Marimbeiros de Duque de Bragança, puderam todos atuar e desfilar nos seus trajes, «mas tivemos que aprender o vira». ⁸⁴ Para além de impor uma disciplina aos corpos, a catalogação do semba como «folclore angolano» uniformizava a diversidade musical da colónia numa categoria estática, antimoderna, contrária ao que o semba demonstrava ser no quotidiano de Luanda. E fazia-o com intuítos políticos: reproduzia a *comunidade imaginada* imperial – o folclore angolano era tão regional e tão português como qualquer outro; assegurava uma definição e um controlo aparente sobre as fronteiras e o lugar de cada género musical, seguindo a lógica conservadora da política cultural do Estado Novo; conjuntamente, reduzia a criatividade e a diversidade cultural

⁸² Jornal *ABC – Diário de Angola*, 2 de agosto 1963. Em 1964, é organizada, no Museu de Angola, a *Exposição Etnográfica de Instrumentos Musicais e Máscaras dos Povos de Angola*, a partir de pesquisas do etnógrafo José Redinha e com apoio do CITA (Valentim, «Sons do império...», 49).

⁸³ As digressões à metrópole e às outras colónias por parte destes grupos «folclóricos» faziam parte de uma política cultural de unidade patriótica que se assemelhava, na feliz expressão de Marcos Cardão, «a um espectáculo ambulante da nacionalidade» (2012, 240-241). Em 1965, foi o Grupo Teatral Ngongo, apesar dos valores atrás lhe atribuídos, os representantes de Luanda na 7.ª Feira Internacional de Agricultura, em Santarém, onde conquistaram o 2.º lugar (Jomo Fortunato, «O talento de Giza como declamador», *Jornal de Angola*, 7 de fevereiro de 2011, Cultura. http://jornal-deangola.sapo.ao/cultura/o_talento_de_giza_como_declamador).

⁸⁴ Santos, *Elias Dya...*, 25.

do *Outro* ao *tradicional*, reproduzindo concepções binárias e eurocêntricas que, sustentando-se numa construção ideológica (colonial-racista-capitalista) da alteridade, serviam a construção da identidade *moderna* da música europeia por relação de oposição com as expressões culturais dos povos colonizados.⁸⁵ Ainda nos anos de 1970, o nome «folclore» continuava a ser utilizado para designar os conjuntos de semba, mantendo-se como categoria fixa e imiscível com as hierarquias dos «restantes estilos», como eram o «*Top Inglês*» e o «*Top Americano*», apresentados semanalmente na revista *Noite e Dia*. Terá sido o jornal *A Palavra* a romper parcialmente com o maniqueísmo desta categorização, ao criar o *Discoparada* – um *top* semanal exclusivamente dedicado à «música popular angolana».⁸⁶

Contudo, o processo de folclorização da música popular urbana não parece ter tido a atenção e o ímpeto dados a outras músicas tradicionais, de povos e comunidades rurais de Angola, integradas e inscritas no «Folclore Musical de Angola». É o caso das músicas da Missão de Recolha de Folclore Musical (1950-1960) da Companhia de Diamantes de Angola (Diamang), estudada por Cristina Valentim, bastante mais divulgadas a nível nacional e internacional.⁸⁷ As canções dos trabalhadores Cokwe, gravadas em discos e bobines, foram divulgadas em África, na Europa e na América através de exposições, concertos, conferências, estudos musicológicos, programas na rádio

⁸⁵ M. Katúmua aponta o eurocentrismo como causa da presunção da inferioridade estética atribuída pelo poder colonial: «o facto da música angolana se construir, essencialmente, numa base pentatónica serviu de argumento para a sua rejeição enquanto manifestação cultural dotada de sentido estético» (Mbangula Katúmua, «Sobre a música popular angolana: 1. O nascimento da música angolana», *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras*, 20 de julho de 2015. <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/sobre-a-musica-popular-angolana-1-o-nascimento-da-musica-angolana>). Sobre as características do eurocentrismo (o *dualismo* como um dos elementos centrais) e da ideia de Europa como admissão de identidade emergida através de um processo comparação e de diferenciação em *relação* a outras culturas (vistas como inferiores e «atrasadas» *vis-à-vis* dos europeus), imaginando a modernidade e racionalidade como um exclusivo europeu, ver Aníbal Quijano, «Coloniality of power and Eurocentrism in Latin America», *International Sociology* 15.2.2000: 215-232. Sobre a dependência do conceito de fixidez na construção da diferença (e do preconceito) do *Outro* pelo discurso colonial, ver Homi Bhabha, *O Local da Cultura* (Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998), 105-128.

⁸⁶ Criado em 1971, *A Palavra* era um semanário com uma aguçada crítica cultural e política.

⁸⁷ Valentim, «Sons do império...», 133-191.

e notícias na imprensa e na televisão.⁸⁸ Um projeto bastante mais ambicioso do que a participação ocasional de alguns artistas nos festivais de folclore e as aparições esporádicas na RTP do Duo Ouro Negro (1961 e 1964), do grupo Fogo Negro ou dos Ngola Ritmos a partir de início da década de 1960. Esta descontinuidade pode explicar-se, parcialmente, pela rutura provocada pela Guerra Colonial. Ou seja, a eficácia da «folclorização» enquanto propaganda ideológica começou a ser questionada porque implicava uma separação racial que, no quadro do luso-tropicalismo, deixava de fazer sentido. O Estado português passou a privilegiar a visibilidade dada pela integração do negro dentro dos circuitos culturais «modernos», seja da música ou do futebol, e aos dividendos políticos que dela se podiam retirar (uma transição na qual foi possível constatar várias dissonâncias entre as instituições do Estado e outras instâncias de poder).

No decorrer da década de 1960, expandiu-se em Luanda um jornalismo dedicado à vida cultural da cidade, designado por «atualidades». Foi o caso da revista *Noite e Dia* que, em 1966, teceu uma crítica mordaz à mercadorização da música popular angolana, receando as consequências que a mistura de estilos e a exploração comercial teriam na sua «autenticidade». Num artigo intitulado «Quintal com consumo mínimo», esta publicação ironizava sobre uma boate «improvisada» da Ilha de Luanda,

onde se dança a rumba africana, a batucada, à mistura com os ritmos «yé-yé». [...] ali onde o reco-reco e os *tans-tans* deram as mãos com instrumentos musicais mais modernos morre uma memória de coisas tradicionais que acabará por desaparecer levada por outras solicitações. Um dia chegará em que o conjunto moderno assentará arraias entre as paredes de adobe do quintal cimentado e os turistas terão belas cadeiras estufadas para se extasiarem com as nossas esquisitices.⁸⁹

⁸⁸ A autora refere que as iniciativas de «folclore ultramarino» do Estado colonial continuaram a «não seguir um plano estruturado e sistematizado de organização e institucionalização do ‘folclore nativo’ [...] como sucedia na Lunda». A «Missão...» da Diamang era autónoma do programa de missões científicas e de recolhas etnomusicológicas organizadas pelo poder central e restantes organismos estatais. Assim, «parece ter sido mais cómodo e fácil à empresa [Diamang] fazer circular as coleções no espaço internacional do que no espaço metropolitano e colonial português, perante os quais demonstrava uma atitude de precaução» (*Ibidem*, 91, 190).

⁸⁹ Anónimo. *Noite e Dia*, Luanda, semana de 21 a 27 de maio de 1966, Ano XI, n.º 17.

O tom sarcástico e conservador mostra o desconforto perante a iminência de uma dupla cisão; por um lado, com um imaginário de África feita de cubatas, indígenas e folclore, com o qual António Ferro procurou «vestir o Império»⁹⁰ adequando-o aos códigos ruralistas de Salazar e à sua racionalidade administrativa para as colónias; e, por outro, com a ideia, vincada desde as primeiras décadas do Estado Novo, de que «se devia salvar e desenvolver a riqueza musical indígena, depois de civilizada pela racionalidade do colonizador».⁹¹ Mas, em vez de uma rutura, será mais apropriado falar de uma tensão. Afinal, em 1968, a Comissão Municipal de Turismo projetaria uma cubata grande, provida de um bar, para exibição de grupos folclóricos. Na verdade, a promoção internacional de um império acusado de anacrónico fazia-se, com maior vigor, a partir desta altura, com base na exaltação das propriedades «modernas» do tropicalismo luso. A portugalidade nos trópicos não estava mais circunscrita aos processos assimilacionistas das expressões culturais lusitanas pelos grupos africanos, que dançavam o vira minhoto ou o corridinho do Algarve,⁹² e de objetificação museológica do seu «artesanato» ou da esteticização *primitivista* e *folclorista* da sua música rural tradicional.⁹³

⁹⁰ Nuno Júdice, «O império: do modernismo à propaganda», in *Império e Arte Colonial – Antologia de Ensaios*, org. Maria João Castro (Lisboa: Artravel, 2017), 74.

⁹¹ Silva, «Os sons de África...», 113. No fundo, com a ideia de «uma ideologia colonial que recusava a possibilidade de conceber a música africana como um material musical legítimo, sem passar por uma reelaboração conforme à ‘riqueza dos instrumentos e da civilização’ ocidental» (*ibidem.*, 141).

⁹² Como sugerem imagens de arquivo. Ver Isabel C. Henrique, «A sociedade colonial em África. Ideologias, hierarquias, quotidianos», in *História da Expansão Portuguesa*, vol. 5, orgs. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri (Lisboa: Temas e Debates, 2000), 220; *Portugal não é um País Pequeno*, teatro documental criado por André Amálio (Lisboa: Produção Hotel Europa, 2015 [exibido de 14 a 23 janeiro 2016, no Teatro Municipal de São Luiz, Lisboa]); Jorge António, *Lendário...*

⁹³ A arte africana seria quase sempre subalternizada em categorias como «arte colonial», «arte indígena», «arte negra» ou «arte gentílica», traçadas, enfim, como expressões da primitividade (Teresa Matos, «Uma travessia da colonialidade: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola» [tese de doutoramento, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes], 121). Nas décadas de 1950 e 1960, por ação do Secretariado Nacional de Informação (SNI) e da Agência Geral do Ultramar procedeu-se a uma crescente *folclorização* da «cultura popular» portuguesa, à qual se justapôs uma *etnografização* das culturas africanas (*ibidem.*, 55).

Figura 14.3 e 14.4. – Ranchos folclóricos na antiga «África portuguesa».



Fonte: RTP. 2018. «Kota Bonga», RTP – Centro de Produção de Lisboa. Produtor Mário Romão. 2018 (transmitido a 5 de maio de 2019, na RTP 2).

As novas linguagens musicais emanadas da periferia urbana eram agora agregadas à narrativa imperial. Ainda não lhes era concedido o estatuto de artes criativas, legítimas e autónomas (afinal, ainda eram reelaboradas pelo Estado, exploradas pelo exotismo do seu «folclore»), mas viam abertas as portas de entrada no mundo do património e da «civilização portuguesa além-mar».⁹⁴ O musseque cabia por fim na cidade «moderna» do cartão-postal. Em abril de 1972, quando um navio com 420 estudantes universitários (na sua maioria norte-americanos) atracou em Luanda, o seu programa cultural incluía, para além de «uma amostra das rebitas do Sr. [Luís] Montez no Palácio do Governador», passagens pelo «fado gemibundo da Muxima, [pelo] striptease da Tamar, [e pela] beleza noturna do subúrbio».⁹⁵

⁹⁴ Mudimbe afirmava que a «arte para turistas e as suas contradições classificou os artefactos africanos de acordo com uma classificação ocidental de pensamento e imaginação, em que a alteridade é uma categoria negativa do *Mesmo*» (*A Invenção...*, 28; itálico meu). Em termos práticos, tratou-se de unir sob a mesma bandeira os grupos de semba e os tradicionais grupos folclóricos ultramarinos (ex: a rebita) e metropolitanos.

⁹⁵ Tratava-se do *World Campus Afloat*, uma espécie de *campus* universitário dentro de um cruzeiro (Pereira e Oliveira, «O Ensino a Navegar», *A Palavra*, 27 de abril de 1972, 8-9). Luís Montez, funcionário do CITA, foi então o principal agente promotor de concertos musicais em Luanda. A «Muxima» em apreço referia-se a uma casa de fados da cidade.

Este era um quadro de regulação política ambivalente, balanceando entre a prescrição das suas conceções do «moderno» e do seu contrário. A admissão da modernidade do semba obrigaria as autoridades coloniais a ter de lidar com o cosmopolitismo da juventude angolana do subúrbio. Por um lado, estavam receosas e reativas a estas expressões culturais dificilmente classificáveis, mas por outro, procuravam enquadrá-las no metaprojeto da nação una e pluricontinental. Desta forma, o diretor da PIDE, São José Lopes, era visto acompanhado de turistas nas farras do Sporting de Maxinde.⁹⁶ A grande popularidade deste clube atraía os melhores artistas da cidade e mesmo do estrangeiro. A revista *Permanência*, órgão de informação política afeto ao regime, não se coibiu de aí fazer reportagens, como a realizada pelo poeta negro Geraldo Bessa Victor:

Quer no Sporting Clube de Maxinde, quer no Sporting Clube do Rangel (em ambas as agremiações fui generosamente recebido e homenageado), tocaram-se e dançaram-se em noites festivas as músicas típicas da tradição nativa angolana, de permeio com as da Europa e das Américas, fosse ou não algumas destas últimas também de raiz africana. Eram negros e brancos, agregados familiares que bailavam numa autêntica demonstração que o abraço entre as duas raças não foi mera imagem do saudoso poeta («saudade das duas raças que se abraçaram no mundo»), não é simples programa político, mas profunda e alta expressão do magnífico e constante espectáculo da vida no imenso palco de Angola.⁹⁷

Foi também na suburbana boate Ngoma, segundo Cirineu Bastos a boate da «fina-flor do musseque», dirigida a um «tipo de público do asfalto», que a Câmara Municipal de Luanda recebeu a equipa do Sport Lisboa e Benfica quando esta veio jogar a Angola pela Taça

⁹⁶ Da entrevista a Lomelino Batalha. Apesar de não ser vocacionado para espectáculos de rebita, o clube recebia regularmente turistas.

⁹⁷ Geraldo Bessa Victor, «Três instantâneos de uma visita da Angola», *Permanência*, n.º 8 de dezembro de 1970, 10. A revista *Permanência* foi criada em abril de 1970, sob a égide da Agência Geral do Ultramar. Autor do poema «O menino negro não entrou na roda», publicado na década de 40, que abordava diretamente a questão do racismo, Geraldo terá sido um convicto apoiante da política colonial de Salazar. Ver Fernando Ribeiro, «Dois poemas de Geraldo Bessa Victor». Blogue «A Matéria do Tempo», 2011. Em <https://amateriadotempo.blogspot.com/2011/10/dois-poemas-de-geraldo-bessa-victor.html>.

de Portugal.⁹⁸ As digressões dos clubes portugueses pelas colónias durante a década de 1960 reerguiam igualmente a bandeira da unidade plurirracial nacional e a propaganda da perenidade das suas fronteiras.⁹⁹ Estas iniciativas reforçavam os planos de «conquista dos corações e das mentes», que «influenciaram a maneira pela qual as autoridades abordavam a questão do lazer».¹⁰⁰

A própria ação ambígua e contraditória das instituições coloniais face ao surgimento de práticas de lazer moderno nas periferias de Luanda revelava a debilidade da grelha de análise dicotómica baseada no eixo explicativo moderno/tradicional (e urbano/suburbano), característica da «estrutura da colonização».¹⁰¹ Esta lógica de categorização fazia corresponder, rigidamente, o centro da produção legítima da cultura *moderna* ao «asfalto», e o da cultura *tradicional* ao «musseque». Um dualismo que escondia a plasticidade e a complexidade com que o poder e o discurso colonial operavam face à configuração do campo musical angolano, cujo centro da «modernidade» já não coincidia com o centro «europeu» da cidade. Era, por isso, uma representação que carecia de validade.

⁹⁸ Cirineu Bastos referiu, na entrevista ao autor, que se escusava de aí interpretar Roberto Carlos como o fazia noutros reputados salões do subúrbio como o Centro Social São Paulo, o Maxinde e o Maria Escrequenha.

⁹⁹ Marcos Cardão demonstra como as «peregrinações exemplares» do Benfica ao «ultramar» reiteraram formas banais do nacionalismo português e como a reafirmação da nacionalidade que o mediatismo dessas «embaixadas» proporcionavam ajudaram também a diluir as tensões coloniais («Fado tropical...», 80-92). Sobre as digressões africanas da equipa do Sporting Clube de Portugal, ver também João Santos, «'Os Leões em África': futebol e política no Império Colonial português (1954)», *Estudos históricos* (Rio de Janeiro: [online] 2019), vol. 32, n. 68), 589-608.

¹⁰⁰ Juliana Bosslet, «Lazer em Luanda: o controlo do tempo livre dos trabalhadores e a manutenção da ordem colonial (1961-1975)», *Análise Social*, 225 (2017): 836, 838.

¹⁰¹ Mudimbe atribui ao que chama «estrutura colonizadora» a responsabilidade pela construção de sociedades, culturas e seres humanos marginais. O eurocentrismo revela-se na criação, daí emergida, de um sistema dicotómico e, com este, de «um grande número de oposições paradigmáticas», entre as quais a oposição tradicional *versus* moderno (*A Invenção...*, 18). Segundo Alfredo Margarido, o «primarismo do sistema colonial português multiplic[ou] as oposições, as dicotomias, as disjunções». Alfredo Margarido, «Prefácio», in Carlos Serrano, *Angola – Nascimento de uma Nação* (Luanda: Ed. Kilombelombe), 31.

Entre a fluidez e a fixação dos géneros

No panorama musical angolano, o reduzido número de bandas de *jazz*, de *soul*, de samba ou de chá-chá-chá solidificou o domínio dos conjuntos de *pop-rock/yé-yé* e dos conjuntos de semba nos palcos da Luanda dos anos de 1960. A história do *rock* e do semba em Angola é também a de um convívio, inicialmente tímido, que se foi desenvolvendo em cooperação, mas igualmente em competição. A ligação do semba a outros estilos e variantes musicais popularizadas pela indústria musical acompanhou-o desde a sua génese.¹⁰²

O rápido desenvolvimento da rádio nos anos de 1960, em Angola, foi essencial para a transformação da relação dos seus habitantes com a música. Por entre a necessidade de divulgação oficial do «folclore angolano» (transmissões que eram intervaladas com propaganda política destinada aos ouvintes quimbundo-falantes...) e das tendências da *pop* internacional, a rádio contribuiu para a segmentação de públicos e gostos musicais.¹⁰³ Sebastião Coelho, há muitos anos ligado às emissões de rádio em Angola, um branco opositor do regime que chegou a frequentar as tertúlias da casa da família Vieira Lopes, no Bairro Operário, exerceu um papel importante na promoção e divulgação musical para as audiências africanas.¹⁰⁴ Foi ele o responsável pelos programas *Café da Noite* (1963), da Rádio Ecclesia, e *Tondoya Mukina o Kizomba* (1964), da Emissora Oficial de Angola; neste último caso, auxiliado pelo compositor Roldão Ferreira, referência do carnaval popular de Luanda e pessoa proficiente em quimbundo.¹⁰⁵

¹⁰² Veja-se a este propósito como o hibridismo «emancipador» dos Duo Ouro Negro desafiou a noção de autenticidade com a qual o poder colonial pretendia fixar-lhes. Marcos Cardão, «'Muamba, banana e cola.' O Duo Ouro Negro e o tropicalismo desnacionalizador», *Portuguese Literary and Cultural Studies* (2017): 174-191.

¹⁰³ Neste período, as equipas da rádio eram constituídas maioritariamente por jovens (Júlio Lopes, «A radiodifusão em Angola à luz da história», em *Actas do III Encontro Internacional de História de Angola* (Luanda: Arquivo Nacional de Angola, Ministério da Cultura, vol. II, janeiro de 2015), 62.

¹⁰⁴ A casa de Félix Vieira Lopes (pai), uma família oriunda da velha elite crioula luandense, foi um centro agregador de reputadas figuras do teatro, da poesia (em especial o grupo Ngongo), e da música (conjunto Henda Ya Xala).

¹⁰⁵ O programa contou com o apoio das empresas do grupo Cuca, de Manuel Vinhas. Roldão Ferreira, que trabalhou para a Cuca, estava então, segundo o próprio, ligado ao MPLA, atuando na clandestinidade. Não obstante, no final da década

Numa época em que, para agrado dos fãs, a maioria dos artistas e dos grupos se dedicava a copiar ou a adaptar as músicas em voga, a aproximação do mundo *pop-rock* ao mundo do semba foi também impulsionada por um conjunto específico de espetáculos musicais. Dos espetáculos então promovidos, o Dia do Trabalhador, o *Kutonoka*, e o Agurela Angolana, todos sob direção de Luís Montez, responsável do sector cultural do CITA, foram dos mais importantes.¹⁰⁶ O primeiro decorria à quinta-feira; o segundo era um espetáculo itinerante que percorria todas as semanas um bairro periférico de Luanda, até perfazer todos os bairros; o terceiro, criado em 1965, juntava, no final de cada mês, os conjuntos que tinham sido considerados os melhores nos outros programas musicais, ou que se tinham destacado num qualquer clube. A determinada altura, o critério de seleção passou a ser «dois agrupamentos de ritmo moderno, da baixa, e dois ‘folclores’ do musseque».¹⁰⁷ Muitas vezes realizados no Ngola Cine, o Agurela e o *Kutonoka* eram os que mais arrastavam a juventude suburbana. Os preços eram convidativos e aproximavam-se muito do custo dos concertos que havia nos salões menos classistas dos musseques populares.

Na transição para a década de 1970, já não são apenas os conjuntos de semba que tocam *pop-rock*. São também os conjuntos *pop-rock* que tocam «merengues» e acompanham músicos do semba em palco.¹⁰⁸ Apesar do preconceito que subsistia em alguns meios contra o artista do musseque, mesmo quando este se encontrava filiado no *pop-rock*,

de 1960, era também ele o locutor do programa *Voz de Angola* (ligado à PIDE/DGS). Da entrevista a Roldão Ferreira, realizada em Cacucaco, em abril de 2017.

¹⁰⁶ Para uma análise mais pormenorizada destes espetáculos e da forma como o Estado colonial os quis aproveitar enquanto instrumentos ao serviço da estratégia de «Acção Psicossocial», ver Amanda P. Alves, «‘Angolano segue em frente’: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970» (tese de doutoramento, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015), 123-146.

¹⁰⁷ Entrevista a Xabanu, realizada a 1 de fevereiro de 2018, em Luanda. Mas não apenas. Os espetáculos reuniam muitas vezes, na mesma noite, artistas de estilos como o «folclore português», o semba, o *pop-rock*, *jazz* e o fado (Cf. *Noite e Dia*, 9-15 abril de 1966, n.º 11, pp. 4-5).

¹⁰⁸ É o caso dos conjuntos Os Rebeldes ou A Nave que, entre 1970 e 1972 tocava «reportório de Creedence Clearwater Revival, The Doors, Otis Redding, entre outros além do semba e do merengue» (Joaquim Correia, *Beto dos Windies, Beto Kalulu – da cena musical em Luanda à consagração no Algarve* [s. l.: Ideias com História, 2016], 112). Os próprios Os Rock’s terão feito interpretações em quimbundo, apesar do seu fraco domínio.

por esta altura sopravam outros ventos. O uso musical do quimbundo nos salões da baixa e mesmo em meios intelectuais africanos, antes censurado, era cada vez mais bem aceite.¹⁰⁹ As mais chiques casas de diversão da baixa, como a Tamar e a Dom Quixote, contavam agora com jovens do musseque como artistas residentes. O semba convivía lado a lado com o *rock*. Em 1970, a I Feira do Disco da Lusolanda encerrou as festividades com um conjunto de semba (Negoleiros do Ritmo) e um de *pop-rock* (The Five Kings). Os concertos de música para os militares nas frentes de combate, organizados pelo Destacamento de Fotografia e Cinema, seguiam o mesmo figurino «um [conjunto] de rock [e] um de música popular angolana».¹¹⁰ Antes desta fase dificilmente os dois géneros se cruzavam. Eram circuitos paralelos, mas «diferenciados».¹¹¹

Segundo José Weza, esta mudança ficou a dever-se à superintendência do CITA, que terá obrigado os proprietários das casas de espetáculos a produzirem metade dos espetáculos com artistas angolanos.¹¹² Dionísio Rocha confirma que foi do CITA a ideia de trazer os conjuntos para os clubes da baixa.¹¹³ Esta situação reflete não apenas a capacidade do Estado em utilizar as línguas nativas que antes condenava «para construir uma nova imagem de si»,¹¹⁴ mas também a ambivalência substanciada na promoção (in)direta de um género musical do qual sempre desconfiou e sobre o qual nunca deixou de exercer apertado controlo. A canção africana era, portanto, uma arma de dois gumes.

O CITA também promoveu e financiou o Festival da Canção de Luanda, uma plataforma de eleição para representações da portugalidade em África. Alguns episódios, assinalam as disputas que ocorreram

¹⁰⁹ Da entrevista a Amadeu Amorim.

¹¹⁰ Arriscado, *Miassos...*, 22.

¹¹¹ Entrevista a Luís N'Gambi, dos Rock's, realizada em outubro 2017, em Lisboa. O ex-membro dos Rock's recorda-se de uma festa dada por Silvério Marques no Palácio do Governador em que «dessa vez, ele convidou os Ngola Ritmos e os Rock's. Para fazer a diferença dos ritmos e do som».

¹¹² Weza, *O Percurso...*, 71.

¹¹³ Entrevista a Dionísio Rocha. Dionísio trabalhava para Luís Montez. Apresentava no cinema Tropical o espetáculo Matiné POP destinado aos grupos de *yé-yé*. Porém, diz-nos, com o passar do tempo passou «a fazer uma 'mesclazita', metendo um ou outro dos conjuntos mais populares dos subúrbios», incluindo o seu. Também realizava o espetáculo semanal de variedades Parada dos Melhores no Cine Colonial.

¹¹⁴ Bosslet, «A cidade...», 102.

em torno delas: na edição de 1966, a cantiga «Maria Provocação», da dupla Ana Maria de Mascarenhas e Adelino Tavares da Silva, interpretada por Sara Chaves e com acompanhamento instrumental dos Ngola Ritmos, foi excluída pelo júri do concurso, com a justificação de que não eram permitidos instrumentos africanos na orquestra;¹¹⁵ um ano depois, uma música dos mesmos compositores e dos mesmos intérpretes (*Senhora da Muxima*) foi também desclassificada, sob alegações idênticas, sendo o júri acusado de não estar à altura de apreciar o «folclore angolano».¹¹⁶ Já nos anos 1970, o músico de semba Teta Lando acabou por desistir do concurso após uma promessa quebrada pela organização, a cinco dias do evento, de que naquele ano não haveria uma classificação separada para «portugueses» e outra para «angolanos».¹¹⁷

Figura 14.5. – Sara Chaves e os Ngola Ritmos no Festival da Canção de Luanda 1966. Apesar de a música ter sido desclassificada da competição geral, venceu na categoria de «Interpretação» (voz) e os seus intérpretes foram merecedores da capa da *Revista de Angola*.



¹¹⁵ Jorge António, *Lendário...*; Mário Rui Silva, «Sara Chaves: as chaves dos seus cantos», *Buala*, 18 de julho de 2010. <http://www.buala.org/pt/palcos/sara-chaves-as-chaves-dos-seus-cantos>.

¹¹⁶ Tavares da Silva, jornalista português emigrado para Angola, disse que o Festival «foi uma burla». Na primeira página da revista *Semana Ilustrada*, ano 1, n.º 3, 15 de junho de 1967 lia-se em letras garrafais: «Houve contrato antecipado entre o Ngola e a organização do Festival. Porque não autorizou o júri se a organização autorizou Sara Chaves a cantar com o Ngola!...»

¹¹⁷ Teta Lando em programa televisivo dedicado à história da música popular angolana, emitido na TPA a 20 de janeiro de 2018.

O CITA superentendia igualmente o turismo, e o próprio Luís Montez tinha também sob sua gestão um salão turístico no bairro Prenda.¹¹⁸ Espetáculos musicais que juntassem o «tropical» e o «nacional», o «exótico» e o «moderno», ofereciam um retrato turístico de um Portugal além-mar compaginável com o argumentário luso-tropicalista. Como referiu Dionísio Rocha:

Havia projetos que tinham outra vantagem. Você arranjava um grupo de turistas que estavam lá por 15 dias. Nesses 15 dias, tinha de se fazer um pacote onde incluía um espetáculo de música pop, de música moderna, um espetáculo de música popular, um espetáculo de rebitas e danças folclóricas. Fundamentalmente, o turista do exterior interessava-se muito mais por um espetáculo assim: à 5.^a feira ia ao Dia do Trabalhador, no Ngola Cine. No [espetáculo] Aguardela eram duas ou três horas com os melhores artistas do mês, que já podia agregar outro tipo de turista, interno. Mas se houvesse algum negócio com alguma agência de viagens a gente proporcionava o pacote e reforçava com o tipo de artistas adequado. Os que implicavam uma pujança mais forte, cobrávamos um bocadinho mais.¹¹⁹

Foi assim que a boate Kussunguila passou a ser uma referência não apenas para os músicos e admiradores de semba, mas também para os turistas.¹²⁰ Foi um período de um dinamismo, até então sem paralelo, no sector do turismo em Angola.¹²¹ A «imagem de um imperialismo sem colónias, pioneiro e ecuménico [que se] adequa a linguagens globalizantes e a operações de *branding* da portugalidade», tão presentes hoje na promoção do turismo do Portugal pós-colonial, parecem

¹¹⁸ Esta informação sobre Luís Montez foi recolhida na entrevista a Didi «da Mãe Preta».

¹¹⁹ Entrevista a Dionísio Rocha.

¹²⁰ Entrevista a Cirineu Bastos.

¹²¹ A revista *O Turismo* (1968-1974) representa bem a panóplia de projetos, reflexões e propaganda turística que marcou esse período. Num artigo do n.º 40, de abril de 1971, intitulado «Um turismo que importa fomentar», ilustrado por uma foto do grupo folclórico «multirracial» da Missão Católica da Babaera de Nova Lisboa ao lado de outra foto com a dança Muíla, do povo Humpata, chamava a atenção para como «o turismo, à escala mundial, [é] cada vez mais virado para a novidade, para o misterioso e o exótico» (pp. 44-45).

assim remontar ao período colonial.¹²² É no quadro destas políticas que se produzirá a *soberania cultural*, definida por Moorman.¹²³

Considerações finais

No período final da administração portuguesa em Angola, Luanda assistiu à entrada gradual dos conjuntos de música popular angolana nas festas dos «portugueses». Porque quem manda é o cliente (e os salões da «baixa», regra geral, pagavam mais), alternavam canções em quimbundo com sucessos dos «ritmos modernos». Ao fazerem-no, estavam também a ocupar um espaço habitualmente reservado aos conjuntos de música moderna. Esta era uma relação de via dupla, já que o *pop-rock* também chegava ao musseque. Progressivamente, no decorrer da década de 1960 e na transição para a década seguinte, os clubes e salões de baile suburbanos passaram igualmente a ser uma *zona de contacto* de estilos musicais e de estilos de vida.¹²⁴

A negociação dos agentes e respetivos géneros musicais com os espaços culturais e recreativos da cidade colonial variou no tempo e no espaço. Realizava-se em duas esferas distintas, mas comunicantes: no contexto de funcionamento do mercado cultural do centro e da periferia e no âmbito das organizações ligadas ao Estado. Neste processo, o mercado tomou a dianteira e disso beneficiaram os artistas. Diferentes habitantes de diferentes partes da cidade – «portugueses», turistas, jovens de bairros suburbanos – confluíram para os mesmos lugares da areia do musseque, que assim congregavam solidariedades e identidades desalinhasadas com o imaginário (instrumentalista e, amiúde, preconceituoso) promovido pelo poder hegemónico. Não obstante

¹²² Descritas por Domingos e Peralta, a propósito da reprodução de velhos mitos imperiais nos espaços de comemoração da Lisboa pós-colonial. Nuno Domingos e Elsa Peralta, «A cidade e o colonial», in *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, orgs. Nuno Domingos e Elsa Peralta (Lisboa: Edições 70, 2013), IX-L.

¹²³ Moorman define-a como a «autonomia e o sentido de autogovernança que os angolanos urbanizados experienciaram em relação à produção de música e a uma nova ‘cena musical’ centralizada nos clubes dos musseques». Moorman, *Intonations...*, 7.

¹²⁴ Mary Pratt, «Arts of the contact zone». *Profession* (Nova Iorque: MLA, 1991), 33-40.

as práticas de distinção e discriminação social que se replicaram e reinventaram no musseque, os artistas de semba, em particular, tiveram então mais oportunidades de apresentarem e circularem as suas músicas livres de muitos dos arbítrios do «asfalto». No que respeita à negociação encetada com o conjunto heterogéneo das organizações culturais sob auspício do Estado, preponderaram uma ambiguidade e uma duplicidade por parte do poder colonial face à força conectora e subversiva da música, em particular do semba. Este som, que se autodefinia neste mosaico de «negociações», foi escapando à fixação que o imaginário colonial pretendia imputar-lhe, dentro do quadro classificatório (da produção) das noções estereotipadas da *diferença* do mundo por si colonizado.

As narrativas oficiais sobre o folclore angolano, ao articularem continuamente a diferença, tinham o condão de celebrar a diversidade étnico-musical do território «ultramarino» ao mesmo tempo que reforçavam hierarquias culturais. A força da institucionalização e a ênfase nas «diferenças» operadas pela *folclorização* da música popular angolana, dentro de uma matriz «ecuménica portuguesa», acentuavam a sua condição subalterna, etnográfica, exótica, permitindo, ainda que de forma condicionada, a sua instrumentalização. Ao perceber que o semba se mostrava muitas vezes insubmisso à sua autoridade (classificatória e censória), a partir de final da década de 1960, essa institucionalização passou a admitir o musseque como palco de representação da nação musical plurirracial, ainda que precisamente dentro desse quadro normativo definido, entre outras, por estas três propriedades.

A elasticidade e a popularização do semba moldou, inclusive, o referido imaginário colonial. Se, por um lado, o processo de folclorização incitava à consolidação desse quadro de (re)produção da alteridade, do *Outro* africano como categoria negativa do *Mesmo*, por outro lado, o ideário luso-tropicalista operava pela conquista «dos corações e das mentes», isto é, pela incorporação do negro no mundo «moderno» da cultura (e de outras esferas), ainda que muitas vezes esta integração fosse apenas de fachada. Nesse sentido, estas duas propostas de categorização do semba atravessaram as instituições coloniais; analisada retrospectivamente, a ação do Estado, aparentemente contraditória ou complementar, funcionava no quotidiano como um mecanismo de permanente ajuste às solicitações do terreno colonial.

A promoção e a circunscrição do semba (e das suas várias modalidades, reconhecidas como «indígenas») enquanto «folclore ultramarino» visaram a instrumentalização da cultura musical produzida nos trópicos de forma a contribuir, desde esta esfera específica, para a manutenção do controlo português sobre o território angolano, criando uma representação una, integrada e multirracial.

A relegação do semba para o reportório folclórico foi, assim, uma dimensão central da sua subalternização. O controlo e a cristalização desta prática expressiva exercidos pelo Estado obstavam a um reconhecimento oficial de um estatuto simétrico a outras expressões musicais, também populares, urbanas e nacionais, como, digamos, o fado.¹²⁵ O contributo da colónia e do colonizado na redefinição da identidade nacional imperial era algo a ser decidido exclusivamente pela metrópole. Por ação da censura exercida, sobretudo pela PIDE, as sonoridades e a semântica africana que estivessem «desenquadradas» não foram nem podiam ser concebidas como tendo algo a contribuir para a discussão do império luso-tropical. Esta política não impediu (ao contrário, provavelmente tornou mais possível) que o semba se tenha construído como contraponto à imposição cultural portuguesa e, em certas circunstâncias, como arma de protesto anticolonial. Para o poder colonial, o semba permanecia na marginalidade, mas na cidade era já ele quem definia a centralidade.¹²⁶ A sua popularização tinha-o tornado possante de mais para ser instrumentalizado a bel-prazer por direito de posse.

¹²⁵ E nem mesmo dentro do universo folclórico «imperial» ou angolano, os estatutos foram equivalentes. No fim de contas, tal como na «espécie de hierarquia tirânica de aproveitamento da música popular» construída pelo Estado Novo, a validade dos artistas e dos ritmos africanos submetidos à hierarquia da etiqueta «música de folclore» dependiam do contributo «político» que cada um deles estava em condições de dar. Susana Sardo, «Música popular e diferenças regionais», in *Observatório das Migrações, Portugal: Percursos de Interculturalidade* (Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural, vol. 1 – Raízes e Estruturas, 2008), 442.

¹²⁶ Marginalidade, entendida aqui, na aceção de Mudimbe, como o «espaço intermédio entre a denominada tradição africana e a modernidade projetada do colonialismo». Mudimbe, *A Invenção...*, 19.

Fontes e bibliografia

Fontes arquivísticas

Arquivo Histórico Ultramarino. Inventário dos Arquivos da Direção-Geral das Obras Públicas do Ministério do Ultramar, PT/IPAD/MU/DGOPC/GE/2166: CAFBPA. «Habitação do tipo D. Casa Germinada. Documento A - Memória Descritiva e Justificativa Geral», Relatório da Comissão Administrativa do Fundo dos Bairros Populares de Angola, 30 de setembro de 1964.

IITPAS (Instituto do Trabalho, Previdência e Acção Social). «Síntese da Actividade dos Serviços e Organismos 1963-1966», Secretaria Provincial de Saúde, Trabalho, Previdência e Assistência, Governo Geral de Angola, Luanda, 1966 (disponível na Biblioteca da SOAS University of London).

Artigos de imprensa e sítios da internet

Anónimo. «‘Teddy Boys’ detidos em nova Lisboa». *Diário de Luanda*, 7 de janeiro de 1961.

Anónimo. «Esta semana pode ouvir», *Noite e Dia*, Luanda, semana de 9 a 15 de abril de 1966; Ano II, n.º 11, p. 24.

Anónimo. *Noite e Dia*, Luanda, semana de 21 a 27 de maio de 1966, Ano XI, n.º 17.

Anónimo. «Um turismo que importa fomentar», *Revista Turismo – Revista de Divulgação*, abril de 1971, n.º 40, CITA.

Anónimo, «Fausto enquanto Yé-Yé». Blogue IÉ-IÉ, 12 de agosto de 2008. <http://guedelhudos.blogspot.com/2008/08/fausto-enquanto-y-y.html>.

Belo, Jerónimo. «Luanda debruçada sobre o mar», *Jornal de Angola*, 3 de março de 2010. http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/luanda_debrucada_sobre_o_mar.

Catela, Tino. «Tino Catela convidado a cantar no Brasil», *Noite e Dia*, n.º 44, 26 de novembro a 3 de dezembro de 1966, p. 24.

Emissora Oficial de Angola. *O Turismo – Revista de Divulgação*, junho de 1970, ano 3, ed. CITA: penúltima página.

Emissora Oficial de Angola. *O Turismo – Revista de Divulgação*, abril de 1971, ano 4, ed. CITA: penúltima página.

Fortunato, Jomo. «O talento de Giza como declamador», *Jornal de Angola*, 7 de fevereiro de 2011, Cultura. http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/o_talento_de_giza_como_declamador.

Fortunato, Jomo. «Crónicas do quotidiano na voz de Óscar Neves». *Jornal de Angola*, 21 de março de 2011. Cultura. http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/musica/cronicas_do_quotidiano_na_voz_de_oscar_neves.

Katúmua, Mbangula. «Sobre a música popular angolana: 1. O nascimento da música angolana», *Cultura – Jornal Angolano de Artes e Letras*, 20 de julho de 2015. <http://jornalcultura.sapo.ao/artes/sobre-a-musica-popular-angolana-1-o-nascimentoda-musica-angolana>.

- Pereira, N., e P. Oliveira. «O ensino a navegar», *A Palavra*, 27 de abril de 1972, 8-9.
- Salvador, Paulo. «Memórias africanas, na rádio Sim; convidado: ‘Vicky’ Paes Martins», *Rádio Sim*, programa Recordar Angola, 20 de fevereiro de 2009. <http://www.recordarangola.com/>.
- Salvador, Paulo. «Memórias Africanas, na rádio Sim; convidado: Eduardo Nascimento», *Rádio Sim*, programa Recordar Angola, 12 de junho de 2010. <http://www.recordarangola.com/>
- Silva, Mário Rui. «Sara Chaves: as chaves dos seus cantos», *Buala*, 18 de julho de 2010. <http://www.buala.org/pt/palcos/sara-chaves-as-chaves-dos-seus-cantos>.

Suportes fílmicos e fonográficos

- Amálio, André. *Portugal não é um País Pequeno*. Produção Teatral Hotel Europa. Lisboa: Teatro Municipal de São Luiz, 2015 (exibido entre 14 e 23 de janeiro de 2016).
- António, Jorge. *Lendário Liceu Vieira Dias*, DVD, 2010.
- Bigault, Ariel de. *ANGOLA 70's: 1972-1973*. CD. Paris: Buda Musique, 1999.
- Mendes, João. *Luanda e a Sua Gente*. Produção Tele-cine, CITA, 1973.
- Queiroga, Perdígão. *Luanda dia-a-dia*, 35 mm – pb, Tobis Portuguesa, 1961.
- Henrique, Guilherme, Henrique Santana, e Nadine Nascimento. «Um sobrevivente do inferno», *Le Monde Diplomatique Brasil*, 8 de janeiro de 2018. <http://diplomatique.org.br/um-sobrevivente-do-inferno/>.
- Yetu-BDA. «Projecto Yetu | Semba – Senhor de Angola», Projeto Yetu – a nossa música. S. l.: Ed. UPF. BDA – Banco de Desenvolvimento de Angola, s. d. <https://vimeo.com/80221940>.
- Yetu-BDA. «Projecto Yetu | Lusotropicalismo». Projeto Yetu – a nossa música. S.l.: Ed. UPF. BDA – Banco de Desenvolvimento de Angola, s. d. <https://vimeo.com/93179531>.

Comunicação em eventos científicos

- Marzano, Andrea. «Folias indígenas na imprensa de Luanda (1850-1950)» (comunicação apresentada no II Seminário Internacional Áfricas 2019 – intelectuais, memórias e transgressões, Rio de Janeiro, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 5-7 de novembro de 2019).

Bibliografia

- Alves, Amanda Palomo. «‘Angolano segue em frente’: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970». Tese de doutoramento em História, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2015.

- Amaral, Ilídio do. *Luanda, Estudo de Geografia Urbana*. Luanda: Ilídio do Amaral e Editorial Kilombelombe, Coleção Ciências Humanas e sociais, 2015 [1968].
- Appiah, Kwame A. *Na Casa de Meu Pai. A África na Filosofia da Cultura*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997 [1992].
- Araújo, Jaime de Sousa. *Vozes sem Eco*. Luanda e Camarate: Ed. Jaime Araújo, 2012.
- Arriscado, Artur. *Miassos da Minha Terra*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2016.
- Barbeitos, Arlindo. «Tradição, modernidade e mudança social em Angola». *Mulemba [online]*, 4 (8) | (2014): 33-55. <http://journals.openedition.org/mulemba/211>; DOI: 10.4000/mulemba.211.
- Barber, Karin. «Introduction». In *Readings in African Popular Culture*, ed. K. Barber, 1-11. Londres: The international African Institute, 1997.
- Barlow, Tani. «Introduction: on ‘colonial modernity’». In *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, ed. Tani E. Barlow, 1-20. Durham: Duke UP, 1997.
- Bhabha, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- Bettencourt, José. *Subsídio para o Estudo Sociológico da População de Luanda*. Luanda: Nova Editorial Angolana, 1965.
- Bittencourt, Marcelo. *Dos Jornais às Armas: Trajetórias da Contestação Angolana*. Lisboa: Veja Editora, 1999.
- Bittencourt, Marcelo. «Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola». In *Mais do que um Jogo: O Esporte e o Continente Africano*, orgs. Bittencourt et al. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.
- Bosslet, Juliana. «A cidade e a guerra. Relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda». Tese de mestrado, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 2014.
- Bosslet, Juliana. «Lazer em Luanda: o controlo do tempo livre dos trabalhadores e a manutenção da ordem colonial (1961-1975)». *Análise Social*, 225 (2017): 830-847.
- Cardão, Marcos. «Fado tropical – o luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)». Tese de doutoramento, Lisboa, ISCTE, setembro de 2012 [também publicada em livro.]
- Cardão, Marcos. «‘A juventude pode ser alegre sem ser irreverente’: O concurso Yé-Yé de 1966–67 e o lusotropicalismo banal». In *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, orgs. Nuno Domingos e Elsa Peralta, 319-360. Lisboa: Edições 70, 2013.
- Cardão, Marcos. «‘Muamba, banana e cola.’ O Duo Ouro Negro e o tropicalismo desnacionalizador». *Portuguese Literary and Cultural Studies* (2017): 174-191.
- Castelo-Branco, Salwa, e Jorge Branco. «Folclorização em Portugal: uma perspectiva». Em *Vozes do Povo: A Folclorização em Portugal*, orgs. Salwa Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco, 1-21. Lisboa: Etnográfica Press, 2003.
- Castelo-Branco, Salwa, e Pedro Roxo. «Jazz, race and politics in colonial Portugal: discourses and representations (1924-1971)». In *Jazz Worlds/World Jazz*, orgs. Philippe Bohlman e Gofredo Plastino, 200-235. Chicago: Chicago University Press, 2016.
- Cidra, Rui. «Pop-Rock». In *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, ed. Salwa Castelo Branco (Lisboa: Círculo de Leitores–INET-md, 2010). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4.2 (2018): 327-332 (vol. P-Z).

- Cidra, Rui. «Semba». In *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, eds. David Horn, Gabrielle Kielich, Heidi Feldman e John Shepherd. Vol. XII. *Genres: Sub-Saharan Africa*. Londres e Nova Iorque: Bloomsbury, 2019.
- Correia, Joaquim. *Beto dos Windies, Beto Kalulu – Da Cena Musical em Luanda à Consagração no Algarve*. s. l.: Ideias com História, 2016.
- Cruz, Carlos. *Uma Vida – Autobiografia*. Lisboa: Albatroz, 2016.
- Domingos, Nuno, e Elsa Peralta. «A cidade e o colonial». In *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, orgs. Nuno Domingos e Elsa Peralta, IX-L. Lisboa: Edições 70, 2013.
- Henriques, Isabel Castro. «A sociedade colonial em África. Ideologias, hierarquias, quotidianos». In *História da Expansão Portuguesa*, orgs. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhuri, 216-274. Lisboa: Temas e debates, vol. 5, 2000.
- Henriques, Isabel Castro, e Miguel Pais Vieira. «Cidades em Angola: construções coloniais e reinvenções africanas». In *Cidade e Império: Dinâmicas Coloniais e Reconfigurações Pós-Coloniais*, org. Nuno Domingos e Elsa Peralta, 7-58. Lisboa: Edições 70, 2013.
- Jesus, Leandro S. de. «Imagens de Angola, imagens da memória: cinemas, marcas e descobertas (tempos das lutas anticoloniais, tempos das independências)». Tese de doutoramento, Brasília, Universidade de Brasília, 2013.
- Júdice, Nuno. «O império: do modernismo à propaganda». In *Império e Arte Colonial – Antologia de Ensaios*, org. Maria João Castro, 65-78. Lisboa: Artravel, 2017.
- Kuschick, Mateus B. «Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro». Tese de doutoramento, Campinas, Universidade Estadual de Campinas – Instituto De Artes, 2016.
- Lopes, Filomeno. *Bonga Kwenda: Um Combatente Angolano da Liberdade Africana*. Turim, Paris e Luanda: Harmattan Italia, 2013.
- Lopes, Júlio. «A radiodifusão em Angola à luz da história». In *Actas do III Encontro Internacional de História de Angola*, vol. II, 49-67. Luanda: Arquivo Nacional de Angola, Ministério da Cultura, janeiro de 2015.
- Macedo, Jorge. *A Dimensão Africana da Cultura Angolana*. Luanda: Fenacult – Festival Nacional de Cultura; Lisboa: Mercado das Letras, 2014.
- Margarido, Alfredo. «Prefácio». In Carlos Serrano, *Angola – Nascimento de uma Nação*, 17-37. Luanda: Ed. Kilombelombe, 1996.
- Messiant, Christine. «Luanda (1945-1961): colonisés, société coloniale et engagement nationaliste». In «Vilas» et «cidades». *Bourgs et villes en Afrique lusophone*, org. Michel Cahen, 125-199. Paris: L'Harmattan, 1989.
- Monteiro, Ramiro. *A Família nos Musseques de Luanda. Subsídios para o Seu Estudo*. Luanda: Fundo de Acção social no trabalho em Angola, 1973.
- Moorman, Marissa. *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Athens: Ohio University Press, 2008.
- Mourão, Fernando. *Continuidades e Descontinuidades de um Processo Colonial através de uma Leitura de Luanda*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- Mudimbe, Valentin-Yves. *A Invenção de África. Gnose, Filosofia e a Ordem do Conhecimento*. Mangualde e Ramada: Edições Pedagogo; Luanda: edições Mulemba, 2013 [1998].

- Pepetela. *Luandando*. Angola: ELF Aquitaine, 1990.
- Pereira, Teresa Matos. «Uma travessia da colonialidade: intervisualidades da pintura, Portugal e Angola». Tese de doutoramento, Lisboa, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, 2011.
- Piçarra, Maria do Carmo. «Catembe ou queixa da jovem alma censurada. Entrevista a Faria de Almeida». *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, 6 (2009): 240-249.
- Pratt, Mary Louise. «Arts of the contact zone». *Profession* (1991): 33-40. Nova Iorque: MLA.
- Quijano, Anibal. «Coloniality of power and eurocentrism in Latin America». *International Sociology* (2000): 215-232.
- Santos, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bé Ó*. Luanda: Edição Chá de Caxinde, 2012.
- Santos, João Malaia. «'Os Leões em África': futebol e política no império colonial português (1954)». *Estudos Históricos* (Rio de Janeiro) [online], vol. 32, n.º 68 (2019): 589-608.
- Santos, Marta. *Elías Dya Kimuezo – A Voz e o Percurso de um Povo*. Braga: Editora O cão que lê, 2012.
- Sardo, Susana. «Música popular e diferenças regionais». In *Observatório das Migrações, Portugal: Percursos de Interculturalidade*, Volume I – Raízes e Estruturas (1): 408-476. Lisboa: Alto Comissariado para a Imigração e Diálogo Intercultural.
- Serrano, Carlos. *Angola: Nascimento de uma Nação. Um Estudo sobre a Construção da Identidade Nacional*. Luanda: Kilombelombe, 2008.
- Silva, Manuel Deniz. «Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: Entre exotismo e 'vocação imperial'». *Revista Portuguesa de Musicologia*, 13 (2014): 113-144.
- Turino, Tom. «The middle class, cosmopolitanism, and popular music in Harare, Zimbabwe». In *Leisure in Urban Africa*, orgs. Paul Tiyambe Zeleza, Cassandra Rachel Veney, 321-341. Trenton e Asmara: Africa World Press, 2003.
- Valentim, Cristina Sá. «Sons do império, vozes do Cipale. Canções tucokwe, poder e trabalho durante o colonialismo tardio na Lunda, Angola». Tese de doutoramento, Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2019.
- Wade, Peter. *Music, Race, and Nation: Música Tropical in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.
- Weza, José. *O Percurso Histórico da Música Urbana Luandense: Subsídio para a História da Música Angolana*. Luanda: Governo da Província de Luanda, 2007.
- White, Bob. «Congolese rumba and other cosmopolitanisms». *Cahiers d'études africaines*, 168 (2002): 663-686.

