

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

DOI: 10.5935/2177-6644.20160023

*OH, MUXIMA! THE
FORMATION OF URBAN
POPULAR MUSIC OF ANGOLA
AND THE GROUP “N’GOLA
RHYTHMS” (1940-1950)*

*OH, MUXIMA! LA FORMACIÓN
DE LA MÚSICA POPULAR
URBANA DE ANGOLA
Y EL GRUPO 'N'GOLA RITMOS'
(1940-1950)*

Amanda Palomo Alves*

Resumo: O presente artigo trata de uma importante fase da música popular urbana de Angola, que se dá a partir dos anos 1940. Buscamos, contudo, dissertar sobre a história de um grupo musical específico, o “N’gola Ritmos”. Nossa opção pelo tema se deve por compreendermos a importância do conjunto e a sua posição de liderança durante os anos cinquenta do século XX, sobretudo, na cidade de Luanda.

Palavras-chave: Angola. História. Música. “N’gola Ritmos”.

Abstract: This article will deal with a major phase of urban popular music of Angola, which takes place from the 1940s will seek, however, speak about the history of a particular musical group, "N'gola Rhythms". Our choice of theme is due to understand the importance of the whole and its leading position during the fifties of the twentieth century, particularly in the city of Luanda.

Keywords: Angola. History. Music. "N'gola Rhythms".

Resumen: El presente artículo trata de una importante fase de la música popular urbana de Angola, que se da a partir de los años 1940. Buscamos, pero, dissertar sobre la historia de un grupo musical específico, lo “N’gola Ritmos”. Nuestra opción por el tema se debe por comprender la importancia del conjunto y su posición de liderazgo durante los años cincuenta del siglo XX, sobre todo, en la ciudad de Luanda.

Palabras clave: Angola. Historia. Música. “N’gola Ritmos”.

* Pós-doutorado em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE. Doutora em História Social pela Universidade Federal Fluminense – UFF. E-mail: amanda.palomo@gmail.com

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

A cultura musical luandense é fruto de vários encontros. Diversos grupos populacionais chegaram a Luanda provenientes de várias regiões de Angola [...]. Estes grupos traziam consigo o seu próprio universo cultural e na medida em que o tempo avançava iam se adaptando às novas realidades (SILVA, 1996, p. 33).

Jomo Fortunato (2009), importante crítico musical e pesquisador angolano, acrescenta que a música popular de Angola, que se atualiza no espaço urbano, foi ‘contaminada’ e absorveu, ao longo do seu processo de formação, as técnicas de execução dos instrumentos musicais ocidentais. Segundo ele, é nesse quadro, caracterizado por um complexo cruzamento de influências, que a música popular angolana foi ganhando forma e adquiriu a estrutura que hoje conhecemos.

De modo geral, há uma música que se configura no espaço rural, caracterizada por diversas práticas e costumes culturais, que acabou por influenciar a música do espaço urbano. Uma importante característica apontada por Fortunato revela que: enquanto a música popular urbana tem sempre um compositor individualizado e está mais propensa às influências, a música tradicional, do espaço rural, distingue-se, essencialmente, pelo anonimato na composição, ou seja, a noção de autoria é anulada pelo tempo, sendo as composições musicais aceitas como produções coletivas no interior das comunidades. O etnomusicólogo Kazadi Wa Mukuna (1985, p. 77-78), aliás, definiu a música africana como uma ‘música-evento’, justamente por ser de natureza coletiva.¹ Nesta mesma direção, o escritor nigeriano Wole Soyinka (2010, p. 633-637) nos explica que o papel socialmente integrador da música permaneceu como o aspecto mais característico da vida cultural do continente africano.

O aprendizado musical encontra-se, assim, inscrito na memória e é transmitido oralmente, de geração em geração. Segundo Tania Macêdo, a oralidade é a forma de acumular e transmitir os conhecimentos sobre a história de cada grupo. Além disto, os ensinamentos do cotidiano realizam-se a partir da oralidade, tendo uma importância

¹Não podemos esquecer que a música africana se inscreve nos espaços da comunidade, pois além de ser uma criação coletiva, possibilita e instaura formas de sociabilidade. Este é, de fato, um princípio caro à maioria das comunidades africanas.

fundamental as memórias e o papel dos mais velhos. Para a autora: “Trata-se de uma operação complexa que mobiliza valores e, sobretudo, a crença no poder da palavra” (2008, p. 45). Sob esta ótica, diferentes pesquisadores constataram que os múltiplos saberes nas sociedades africanas são apreendidos por meio da palavra. Este é o caso, por exemplo, de Jan Vansina (2010, p. 139-140) e Hampaté Bâ (2010, p. 167-169), que argumentam que as civilizações africanas são civilizações da palavra falada, pois estão fundamentalmente baseadas no diálogo entre os indivíduos e na comunicação entre comunidades ou grupos étnicos. Notam eles (e demais pesquisadores) que as narrativas orais, mitos, provérbios, poemas, música e saberes científicos têm persistido sob os fundamentos da oralidade.

Em relação ao canto africano, o pesquisador acima mencionado, Kazadi Wa Mukuna (1985, p. 78) nos explica que existem alguns cantos que são assumidos apenas pelo solista; outros, são entoados em uníssono pelo grupo e existem, ainda, aqueles divididos entre o solista e o coro, onde o solista entoa a melodia e o grupo a completa. Chamado de canto responsorial (ou execução antifônica), este tipo de canto é uma espécie de ‘conversa’ entre o solista e o coro. Veremos, adiante, que esta foi uma forma típica de cantar dos integrantes do grupo “N’gola Ritmos”.

Com o passar do tempo, os compositores anônimos daquela fase descrita por Jomo Fortunato passaram a acrescentar partes de sua autoria nas composições. Mário Rui Silva (1996, p. 34) salienta que em meados dos anos 1930, já se destacavam nomes como os de Alfredo Lopes, António Palma, Amilcar e Eurico Neves, Álvaro Caldas, Adão Correia, Fansony, Domingos Benedito de Palma, Filipe Amado, Flávio Galiano, Guilherme de Assis, Horácio Van-Dúnem, José Vieira Dias, José Oliveira de Fontes Pereira, Luís Gomes Sambo, Mestre Geraldo, Manuel dos Passos, Nga Firmino, Óscar Ribas, Teófilo José da Costa, Voto Neves, Viroskas e tantos outros.

As ‘turmas’, fundamentais naquele contexto, foram o ‘embrião’ da maioria dos grupos musicais angolanos que vieram a se destacar nas cidades. Tratava-se de um conjunto formado por jovens que interpretavam músicas e danças típicas, utilizando tambores, caixa ou tamborete, reco-reco e chocalhos. Além do semba,² as ‘turmas’ interpretavam o merengue e o samba brasileiro com letra local.

²A massamba, dança popular de umbigada, executada por casais de dançarinos, é plural de semba, nome que veio a designar o gênero musical mais representativo da região de Luanda. Entrevista com músicos da “Banda Maravilha” realizada em 13 de outubro de 2013, na cidade de Luanda, Angola.

Ruy Duarte de Carvalho (1993, p. 19-24) aponta que estas pequenas formações se emancipavam, de forma alternada, dos grandes grupos carnavalescos. O Carnaval em Luanda, aliás, é, desde o século XIX, a festa popular por excelência. Segundo ele, pouco se sabe, de fato, sobre a origem do Carnaval luandense. Contudo, o que nos parece certo é a participação das classes menos favorecidas na festa. Óscar Ribas, a quem se deve o registro de muitas práticas carnavalescas da região de Luanda, assinala a existência de alguns grupos e identifica certos traços e comportamentos que ainda persistem nas manifestações carnavalescas de Luanda, como a performance de seis tipos de dança: semba, kabetula, kazukuta, maringa, dizanda e cidrália (RIBAS *apud* BIRMINGHAM, 1991, p. 428).³

Ruy Duarte de Carvalho (1993, p. 23) nos descreve alguns momentos importantes da festa: as exibições nos bairros obedecem a uma programação de itinerários que visa a apresentação do grupo junto aos seus apoiantes que vivem, sobretudo, no bairro ao qual o grupo pertence. Durante as exibições, os simpatizantes do grupo oferecem dinheiro, depositado entre os lábios da ‘rainha’, enquanto dança. Depois de receber o dinheiro, a ‘rainha’ o entrega a um ‘tesoureiro’ ou ‘tesoureira’, também, dançantes do grupo, para ser guardado na maleta da ‘enfermeira’, personagem obrigatória no elenco do Carnaval de Luanda. Durante as apresentações pelos bairros, os grupos podem se cruzar com outros grupos e é justamente neste momento que se evidencia, com grande destaque, o tipo de relação existente entre eles, uma vez que cada grupo tem seus rivais e seus aliados. Este fato tem grande importância na vida interna de cada grupo e até na própria dinâmica do Carnaval luandense, sobretudo, no domínio das criações musicais, onde a existência e a vitalidade do grupo rival é um elemento indispensável.

Durante os anos 1940, nos grupos carnavalescos dos musseques⁴ de Luanda, ganha força o uso das percussões e da dikanza,⁵ ao lado da corneta, do apito e dos

³Birmingham assinala que dos tipos de dança executadas no Carnaval, a “varina” que significa “a dança das mulheres que vendem peixe”, é a que mais atrai as pessoas do litoral. A kazukuta é a dança do bairro proletário da zona alta da cidade, o Bairro Operário. A dança do tipo kabetula é praticada pelos camponeses das zonas rurais que envolvem Luanda. A dizanda é executada por luandenses originários do Ícolo e Bengo, instalados no Bairro do Golf. A maringa deriva da região norte de Luanda e é apresentada por residentes do bairro Sambizanga. A cidrália é originária, provavelmente, de famosa dança dos anos 1930 (BIRMINGHAM, 1991, p. 428).

⁴Musseques é um termo originário do quimbundu e significa “lugar de areia”. Com o tempo passou a designar os bairros pobres com casas feitas, geralmente, de papelão e lata. A precariedade das residências e a falta de acesso e usufruto de uma infraestrutura básica, como luz elétrica, saneamento e água encanada, são algumas características destas habitações.

⁵A dikanza é um instrumento típico de Angola e se assemelha muito ao reco-reco. Em relação aos instrumentos tradicionais angolanos, Jomo Fortunato faz a seguinte distinção: aerofones, instrumentos em que o ar, acionado de modo especial pelo próprio instrumento, é o elemento vibratório. Os cordofones são instrumentos em que

chocalhos. Evidentemente os grupos incorporavam ideias e instrumentos que circulavam nesses espaços, ao mesmo tempo em que se transformavam em elementos dinamizadores da música popular luandense.

A aglomeração de pessoas nas áreas restritas aos musseques era consentida pelas autoridades policiais⁶ para a realização de festas aos finais de semana e não apenas no carnaval, transformando estes espaços em um meio profícuo de circulação de ideias, criação e divulgação de canções. De acordo com Jomo Fortunato:

[...] no passado, a música angolana esteve mais ligada às suas origens. Com a chegada dos portugueses houve o afastamento dos autóctones para a periferia e criou-se o espaço urbano dos musseques que se tornará muito importante para o desenvolvimento da música popular. O musseque não é cidade, é mais campo. Falavam um kimbundo correctíssimo e absorveram o chamado cancionero tradicional.⁷

Sabemos que com a intensificação da imigração de portugueses e a migração de angolanos de outras partes da província para Luanda, os musseques ficaram ainda mais precários e superpovoados. Como ressalta Juliana Bosslet (2014, p. 29), a alta da cotação dos produtos ultramarinos no mercado internacional somada ao considerável aumento da população metropolitana em Angola, sobretudo em Luanda, gerou o início de um processo de urbanização da capital e de industrialização na colônia. Tais transformações acabaram por atrair angolanos de outras áreas da província que, na ânsia por melhores condições de vida e de oportunidades na indústria nascente, migravam para a capital. Este processo gerou sérios problemas de habitação, mormente nos musseques.

Para o geógrafo Ilídio do Amaral (1983, p. 312-318), os musseques são o resultado do crescimento acelerado de atividades econômicas, sobretudo de caráter urbano, somado ao aumento descontrolado da população, particularmente, por via duma

vibram a corda ou cordas esticadas. Um exemplo de cordofone é o hongo, instrumento monocórdico. Pertencem à classe dos idiofones os instrumentos em que o elemento vibratório é o próprio corpo do instrumento, e, por último, os membrafones, instrumentos em que o elemento vibratório é uma membrana esticada – o tambor africano e a ngoma angolana são exemplos clássicos de membrafones. A ngoma teve uma função de suma importância ao longo da história, e na origem da música popular angolana. Trata-se de uma espécie de tambor cilíndrico ou de formato cônico, revestido com pele, preferencialmente de cabra, numa ou nas duas faces (FORTUNATO, 2010, s/p.).

⁶David Birmingham assevera que em Luanda o Carnaval parece ter sido incentivado pelas autoridades policiais durante os anos 1950. Falava-se até em danças ‘cipaias’ (força policial formada por indígenas). Após 1961, o Carnaval foi proibido, quando a administração colonial reconhece “a sua força como um meio de transmitir mensagens contra a ordem vigente ou de promover aspirações nacionais” (BIRMINGHAM, 1991, p. 425).

⁷FORTUNATO, J. Entrevista disponível em:

<http://www.redeangola.info/especiais/era-o-meu-sonho-gostaria-de-ser-um-grande-artista-de-palco>.

28 de julho de 2014. Acesso em 15/08/14.

imigração intensiva. Tal processo ‘engrossa’ a população dos musseques com uma massa de desempregados, pessoas com baixa qualificação profissional e alguns pequenos comerciantes. O estudioso salienta, ainda, que, ao longo da história de Luanda, os musseques foram ambientes com condições de vida precárias para seus habitantes, onde a ocorrência de incêndios e epidemias era recorrente. As chuvas fortes também constituíam um grande problema para os moradores dos musseques. O escritor José Luandino Vieira⁸ na obra *Luuanda* relata um desses momentos e a consequência das chuvas para os moradores dos musseques:

E quando saiu o grande trovão em cima do musseque, tremendo as fracas paredes de pau a pique e despegando madeiras, papelões, toda a gente fechou os olhos assustadas com o brilho azul do raio que nasceu no céu [...] o musseque, nessa hora, parecia era uma sanzala no meio da lagoa, as ruas de chuva, as cubatas invadidas por essa água vermelha e suja, correndo caminho do alcatrão que leva na Baixa ou ficando, teimosa, em cacimbas de nascer mosquitos e barulhos de rãs (VIEIRA, 1972, p. 14-15).

Além da literatura, encontramos, também, algumas canções de compositores angolanos que sinalizam as novas e difíceis condições de vida enfrentadas pela população dos musseques. Este é o caso da canção “Chofer de Praça”, composta por Xabanu⁹ e interpretada por Luís Visconde. A letra nos informa:

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

⁸José Luandino Vieira nasceu no dia quatro de maio de 1935 em Portugal e emigrou, ainda criança, para Angola, passando sua infância e adolescência nos musseques luandenses. O ambiente de alteridade e diversidade influenciou de maneira decisiva a sua obra.

⁹O compositor Luís Martins de Jesus, mais conhecido como Xabanu, nasceu em 1947 no município de Cacucaco, Angola. Ele começou a cantar e compor em quimbundu por influência dos seus pais que entoavam várias canções naquela língua. Xabanu já compôs para os músicos Luiz Visconde, Carlos Burity, Clara Monteiro, Voto Gonçalves e para grupos, como “Os Kiezos”. O compositor é autor de inúmeras canções, entre elas, “Semba Lemba”, “Zá Kumba”, “Madikinha”, “Angola, rainha d’África” e “Conselho de Xabanu”, canção interpretada por Clara Monteiro em seu álbum: “Walalipo Angola”, de 2002. Entrevista de Xabanu concedida à autora em 29 de outubro de 2013, na casa de Carlos Burity, Luanda e SONHI, 2009, s/p.

Então chofer dominado por mim
 Na borracha puxou, atravessando lagoa
 Quando eu olhei pro relógio
 E lhe pedindo que colasse o acelerados ao tapete.
 Então chofer trombudo respondeu:
 “Se você quer ver seu amor, atravessa a lago a pé.
 Não vou partir meu popó só porque você quer dar show”.¹⁰

A letra da canção de Xabanu nos faz refletir sobre a discriminação racial em Luanda que se estabeleceu, também, através da própria urbanização da cidade. Jacques Arlindo dos Santos (1999, p. 286) em seu livro de memórias sobre o Bairro Operário comenta que nem todos os taxistas tinham, naquele tempo, coragem suficiente para andar pelo interior de bairros suburbanos, como o Bairro Operário, e sob os mais diversos pretextos recusavam-se a transportar nativos, sobretudo, quando a corrida acabava no musseque. Como argumenta Marcelo Bittencourt, o cotidiano colonial angolano, durante os anos 1950, permitia o convívio de negros, mestiços e brancos em determinados espaços que iam além do trabalho, contudo, como explica o autor, “[...] isto não significa um abrandamento do racismo, muito pelo contrário, as categorias raciais saem fortalecidas como mecanismo de demarcação social” (BITTENCOURT, 2010, p. 09).

Entretanto, consideramos importante constatar que os musseques tornaram-se espaços de transição entre o universo rural e a cidade, “transformando-se em laboratório textual das canções que foram absorvidas pelas expectativas do ambiente cultural urbano” (FORTUNATO, 2009, s/p). Pudemos verificar que os temas das canções que circulavam nesses espaços eram variados e falavam, também, sobre o filho desaparecido no mar, o assédio sexual entre o patrão e a empregada doméstica, os conflitos conjugais, a infidelidade amorosa, o carnaval, a nostalgia da infância e a frustração do compositor em não ter frequentado a escola.

Contudo, gostaríamos de destacar que os musseques de Luanda foram espaços privilegiados de divulgação da música do grupo “N’gola Ritmos”. Seu fundador, Liceu Vieira Dias, explica que o conjunto foi criado no final dos anos 1940¹¹ na casa de Manuel dos Passos, no momento em que um grupo de jovens, dentre eles, Liceu, Domingos Van-

¹⁰“Chofer de Praça”. Intérprete: Luís Visconde. In: *Soul of Angola: anthologie de la musique angolaise* (1965-1975). Luanda: Teta Lando Produções, 2001. 2 discos. Lado A, faixa 1.

¹¹ Importante constar que encontramos algumas discordâncias no que se refere à data de fundação do “N’gola Ritmos”. De acordo com as fontes consultadas (entrevistas e periódicos) as datas variam e informam o final dos anos 1940 e/ou início da década de 1950. Todavia, tomaremos como referência a data de 1947, informada pelo fundador do grupo, Liceu Vieira Dias, em várias entrevistas concedidas.

Dúnem, Francisco Machado e Nino Mário Araújo (Nino Ndongo)¹² se encontravam nas tardes de sábado e domingo para tocar e cantar. Na citação abaixo, Liceu Vieira Dias nos dá detalhes sobre a criação do grupo:

O N'gola Ritmos foi criado exatamente porque havia a necessidade de se continuar a fazer um trabalho de divulgação da nossa música [...], buscando recuperar temas folclóricos e temas populares que estavam se perdendo [...] Então cantamos umas coisas originais e nos juntamos e o N'gola Ritmos fez sua aparição em público com canções que eram do repertório popular.¹³

Como bem nos explica Jomo Fortunato (2009, s/p), os integrantes do “N'gola Ritmos” podem ser considerados pioneiros da modernidade estética da música angolana, no sentido das propostas inovadoras e de estilização do cancionário popular. Os músicos do grupo inserem novos acordes e a viola baixo (de seis cordas), o tambor e a dikanza conduzem a marcação rítmica, intervindo, em contraponto, a voz. Como já informamos, este é o chamado canto responsorial, forma de cantar característica de vários povos da África. O ‘puxador’, cantador ou mestre é designado como o responsável pelo canto inicial e o coro pode ser acompanhado por instrumentos musicais. A canção “Birin Birin”, interpretada pelo grupo, é um típico exemplo desse modo de cantar. Abaixo, transcrevemos a letra da canção, composta em quimbundu:¹⁴

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

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

¹² Esta foi a primeira formação do grupo. Poucos anos depois, em 1951, Euclides Fontes Pereira (Fontinhas) se integra ao conjunto. Podemos dizer que o período áureo do “N'gola Ritmos” vai de 1950 a 1959, fase anterior a onde de prisões de dois de seus mais importantes integrantes: Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim.

¹³ Entrevista de Liceu Vieira Dias para documentário *O ritmo do N'gola Ritmos*, Angola, 1978.

¹⁴ No link destacado é possível assistirmos a uma apresentação de Liceu Vieira Dias, interpretando “Birin Birin”: <https://www.youtube.com/watch?v=8BpXihHzZgI#t=29>. A canção foi gravada por Ruy Mingas, sobrinho de Liceu Vieira Dias, no CD “Memórias” e por Carlitos Vieira Dias, filho de Liceu, no álbum “As vozes de um canto”. Maianga: produções culturais. Angola/Brasil, 2004.

Wa tambula a wanga
Wibula ze
Birin Birin
Ngongo yamyé.¹⁵

Liceu Vieira Dias definiu as linhas estéticas do grupo, introduzindo melodia, letra e adaptando o violão ao ritmo angolano, ao incorporar a famosa ‘batida descompassada’ que, aliás, tanto o caracteriza.¹⁶ Nesta fase, multiplicam-se os temas recolhidos da tradição popular, como a canção “Henda Ya Xala”, uma das primeiras composições interpretadas pelo grupo:

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

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

Xoke xoke
Kalu-uaia xoké¹⁷.

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

Talenu ngó!
O Kituxi ki ngabange?
Talunu ngó!
Maka mami ma jingongo!

¹⁵Letra disponível no CD “Memórias”, de Ruy Mingas. O jornalista angolano e autor da obra *O percurso histórico da música urbana luandense: subsídios para a história da música angolana*, José Weza, nos apresenta a tradução de alguns versos da canção: “não queremos convivência com sapos” (segundo o autor, a palavra “sapos” faz uma referência aos colonialistas) e “não se esqueça de que o esperto só almoça, mas não janta” (alusão a um dito popular de Angola) (Cf. WEZA, 2007, p.51). Identificamos, também, esta mesma canção com o título “M’biri M’biri”, no caso, gravada pelo músico angolano Waldemar Bastos, em 2010. Waldemar Bastos. *Classics of my soul*. Real World Records, 2010.

¹⁶De acordo com Fortunato: “O processo de transposição, para as guitarras, da *massemba* e dos ritmos da *kazukuta*, uma espécie de *massemba* em compassos mais acelerados, deu origem à ‘batida descompassada’ de Liceu Vieira Dias” (FORTUNATO, 2009, s/p).

¹⁷A tradução da canção seria, em linhas gerais, a seguinte: Saudade que fica: “Ue-le-le-le /Saudade que fica!/Saudades que fica/Quando morre o pai ou a mãe/ Ue-le-le-le/Coitado do Zé Kumbela!/Abana, abana//Ue-le-le-le”. Tradução disponível no documentário *O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos*, 2009.

Ngexile Kyá
ni an'ami Kiyadi
Nzambi K'andalê
Ngaxala ni umoxi
Ngibanga kyebyê?!
Ngaxala ngoê
ni umoxi.

Ngibanga kyebi?
O kituxi Ki ngabangyê?!
Mona wambote wajimbirila
Ngidila ngoê!
Ngibanza ngoê!
Ay, mon'ami!¹⁸

Como argumenta Fortunato (2010, s/p), os preceitos da sociedade colonial reservavam às mulheres uma mobilidade artística limitada e um papel social circunscrito a regras comportamentais muito rígidas. Neste contexto, destacamos a trajetória da cantora Maria de Lourdes Pereira dos Santos Van-Dúnem, mais conhecida como Lourdes Van-Dúnem. A artista nasceu no bairro dos Coqueiros, em Luanda, no dia 29 de Abril de 1935. Foi com a composição e gravação do tema “Mon’ami” que ela começou a ser reconhecida pelo grande público. Sua primeira aparição com o “N’gola Ritmos” foi em 1950 durante um programa de variedades organizado pelo Grupo Experimental de Teatro, “GEXTO”.

Em 1957, Lourdes Van-Dúnem integrou e fundou o “Trio Feminino”, formado por Belita Palma (tambores), Conceição Legot (guitarra) e Lourdes Van-Dúnem (dikanza). Desta fase, destacamos as canções “A máscara da face” e “Diá Ngo”, do Trio Feminino. Em 1957 a cantora fez alguns trabalhos como locutora de rádio, apresentando os programas “Kapapumuka” e “Kussunguila”, na então Emissora Oficial de Angola. Abaixo, vemos Lourdes Van-Dúnem, interpretando “Mon’Ami” em um programa da TV portuguesa, durante os anos 1960.¹⁹

¹⁸ “Mon’ami”. Intérprete: N’gola Ritmos In: *N’gola Ritmos*. Vol. 2. Luanda – Lisboa: Alvorada, s/d. Lado A, faixa 1. Filho Meu: “Vejam só!/O meu problema, a minha desgraça/Vejam só/Tinha já dois filhos/Deus quis que eu ficasse só com um/Faço como?/Fiquei só com um filho/ Só choro! Só penso! Ai, filho meu!”. Em seu artigo “Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente”, Jomo Fortunato informa que “Mon’ami”, é uma canção inspirada numa melodia brasileira, onde a cantora lamenta a morte de um de seus três filhos (FORTUNATO, 2010, s/p).

¹⁹ No link destacado é possível visualizarmos Lourdes Van-Dúnem, interpretando “Mon’Ami” durante a apresentação do grupo na RTP (Rádio e Televisão de Portugal), em 1964: <https://www.youtube.com/watch?v=5TCM-31nBO8>.

Lourdes Van Dúnem nos anos 1960



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

Ao assistirmos o vídeo de apresentação de Lourdes Van Dúnem com o “N’gola Ritmos” nos palcos da TV portuguesa alguns detalhes nos chamaram a atenção, principalmente, àqueles relacionados à indumentária da cantora e dos músicos. Em primeiro lugar, não podemos negligenciar o fato de que a moda possui a capacidade de revelar posturas políticas e afirmar a individualidade. Entendemos que este dado é bastante relevante tendo em vista que o grupo “N’gola Ritmos” sempre buscou valorizar a cultura tradicional de Angola, recuperando e priorizando em seu repertório temas de origem popular e utilizando instrumentos típicos do país durante suas performances. Por outro lado, a apresentação de Lourdes (e demais integrantes do conjunto), em Portugal, ocorreu num momento onde o lusotropicalismo ganhava força na metrópole. Neste sentido, não podemos deixar de comentar, mesmo que em linhas gerais, que havia, por parte do governo português, uma tentativa de tornar ‘exótica’ a apresentação do grupo. Afinal, apelar para o “tradicional” e pitoresco era, certamente, um meio de angariar a aceitação diante do público português e confirmar a ideia de respeito às características e as culturas locais.

Outra voz feminina que se destacou no “N’gola Ritmos” foi a de Belita Palma, nome artístico de Isabel Salomé Benedito de Palma Teixeira. Filha de Domingos Benedito Palma - músico ligado a uma banda filarmônica - e de Rosa da Silva Guimarães Palma, Belita nasceu em 15 de Outubro de 1932, em Luanda. A cantora frequentou, de forma intensa, as tertúlias organizadas no bairro da “Viúva Leal”, na casa de sua avó

materna, onde se reuniam, nas tardes de sábado, Liceu Vieira Dias, Nino Ndongo e Gabriel Leitão. No final da década de 1960, a cantora ingressou na carreira solo. Nesta fase, acompanhada pelo conjunto “Os Kiezos” gravou dois singles, onde constam os temas “Kangrima”, “Astronauta”, “Sá da Bandeira” e “Apollo 11” - as três últimas, composições de autoria da sua irmã, Rosita Palma. Belita Palma, aliás, se revelou, fundamentalmente, uma intérprete das canções de sua irmã, Rosita. No período logo após a independência incluiu em seu repertório os temas “Caminho do Mato” (poema de Agostinho Neto, musicado por Tonito), “04 de fevereiro” (Rosita Palma) e “11 de novembro” (Rosita Palma) (FORTUNATO, 2010, s/p; WEZA, 2007, p. 81-82).

No tocante a questão rítmica do “N’gola Ritmos”, é fundamental frisarmos a presença da dikanza, um instrumento típico de Angola. Grande parte do repertório do “N’gola Ritmos” inclui a utilização do instrumento, sobretudo, sob a performance de Fontinhas, nome artístico de Euclides Fontes Pereira. Fontinhas nasceu em Luanda, no dia 2 de novembro de 1925 e cresceu numa família de músicos e artistas. Seu pai, José de Fontes Pereira,²⁰ também conhecido como “Abel Mwené ó Dikota”, foi tocador de concertina e fundador do “Elite União Clube”, um grupo de *massemba* da primeira metade do século XX. A irmã de Fontinhas, “Mamã Lala”, foi a primeira rainha de Carnaval do grupo “Cidrália”; seus tios por parte de pai, Luís de Fontes Pereira e António de Fontes Pereira compuseram várias canções e entre elas “Ó massangu ngi madiami” e “Diá Ngó”. Outra figura muito importante a lembrar é a de seu irmão, José Oliveira de Fontes Pereira, também chamado de “Malé Malamba”. Ele foi compositor, bailarino, coreógrafo e o fundador da primeira escola de *semba* em Angola, no final dos anos 1950. José de Oliveira Fontes Pereira, assim como seu irmão, Fontinhas, era uma grande defensor do uso da dikanza. A defesa se dava, inclusive, pelo uso do termo dikanza e não, reco-reco. Segundo José de Oliveira Fontes Pereira, “reco-reco é uma onomatopeia que associa o som da dikanza, quando friccionada pelo ‘kixikilu’, vara rítmica de fricção. O termo correto é dikanza” (PEREIRA *apud* FORTUNATO, 2014, s/p.). É dele, também, a seguinte definição:

A dikanza é um instrumento de acompanhamento que se junta, de forma rítmica e harmônica, com a concertina, a viola e o batuque. [...] existe um modelo construtivo, assente em dezoito passos, para se obter uma

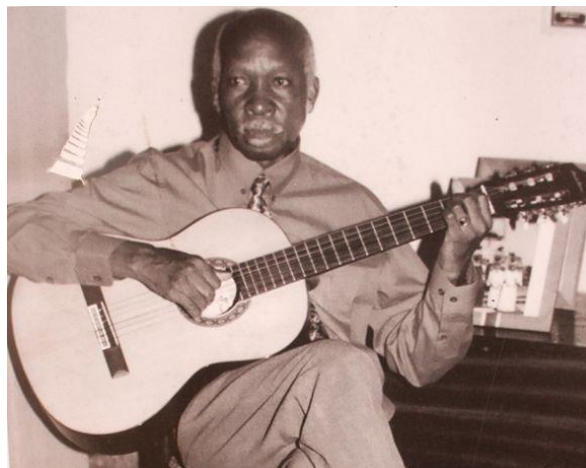
²⁰José de Fontes Pereira também foi um importante jornalista do século XIX, bastante citado nos trabalhos das pesquisadoras Jill Dias e Andrea Marzano. Apesar de ter o mesmo nome do pai de Fontinhas não encontramos nenhum indício que dissesse respeito ao parentesco entre ambos.

perfeita dikanza. Um processo que vai desde o corte do bordão, no tamanho desejado, para se obter a altura, passando pela marcação para determinar as divisões das ranhuras que constituirão o setor rítmico, até ao polimento (PEREIRA *apud* FORTUNATO, 2014, s/p).

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



Fontinhas com sua dikanza²¹



José Oliveira de Fontes Pereira, irmão de Fontinhas²²

Podemos afirmar que “Nzaji” (“raio” em quimbundu) é o tema onde Fontinhas exerce toda a sua habilidade de tocador de dikanza e de compositor. A composição foi reelaborada por Fontinhas, segundo informações recolhidas de seu pai, grande conhecedor de contos de Luanda dos anos 1920. Gostaríamos de destacar, contudo, a

²¹ Infelizmente, não conseguimos maiores informações acerca da data, local e autoria da fotografia. Imagem disponível em SANTOS, Analtino. *Cultura: jornal angolano de Artes e Letras*, Número 34, Ano II, julho de 2013, p. 16.

²² Fotografia de Paulino Damião, s/d. Imagem disponível em: <http://jornalcultura.sapo.ao/eco-de-angola/male-malamba-1939-2014-a-arte-na-alma-e-na-dikanza>. Acesso em 05/03/15.

presença do canto responsorial, característica marcante na interpretação da canção,²³ cuja letra destacamos a seguir:

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

Ngenyami ya kuzuata
n'ya kudifuta
Oh mwanya ki utwa
jindolo jingivula
ngibbanga kyebê
ngi mukua ngongo
Mukuxixima kwami ngô
Wa wê mangolê
Nzaji, nzaji, nzaji,
Salambinga.²⁴

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

Muxima wo wo
Muxima wo wo Muxima

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

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

Muxima wo wo
Muxima wo wo Muxima.²⁵

²³ “N’zaji”. Intérprete: N’gola Ritmos. No link: <http://www.youtube.com/watch?v=FV1rtd7Ue3M> é possível assistirmos ao vídeo de Fontinhas, interpretando “N’zaji” na TV portuguesa durante os anos 1960.

²⁴ Infelizmente, não tivemos acesso à tradução da letra da canção.

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

Aqui, acreditamos ser importante abrimos um parêntese para informar o leitor acerca das transformações políticas ocorridas em Angola no final dos anos 1950, quando começam a surgir novas organizações clandestinas, mas, com um alcance territorial muito maior, assim como uma participação de militantes numa escala até então desconhecida. Esse seria o caso do MPLA, Movimento Popular de Libertação de Angola. Marcelo Bittencourt (2002, p. 51) explica que o MPLA é o resultado da agitação anticolonial iniciada no final dos anos 1940, mas, que se prolongou por toda a década de 1950. Segundo o estudioso, sua formação decorre de duas correntes nacionalistas constituídas pelos que estavam na colônia, conhecidos como “os do interior”, e pelos que se encontravam na metrópole, em demais países europeus e, mais raramente, em países africanos. Todos esses ficariam conhecidos como “os do exterior”. Norrie Macqueen (1998, p. 39) esclarece que o movimento – dirigido, inicialmente, por Viriato da Cruz e Mário de Andrade – recebeu, desde a sua fundação, o apoio de africanos urbanizados e de mestiços que estavam concentrados, sobretudo, na região de Luanda. Nas palavras de Macqueen, “o MPLA simbolizou uma aliança entre a intelectualidade e o proletariado, categorias sociais mais habitualmente associadas com a Europa do que com a África subsaariana de meados dos anos 1950” (MACQUEEN, 1998, p. 39).

Em Angola, se destacaram outros grupos no movimento anticolonial, como os bacongos, na região norte da colônia. Desde o momento em que os portugueses começaram a avançar para o interior haviam sido estabelecidas relações com a monarquia tradicional do Congo que, inclusive, chegou a ocupar uma posição de relevo no regime colonial. Com a morte do rei bacongo, D. Pedro VII, em 1955, teve início uma luta pela sucessão de seu cargo, resultando na formação da União das Populações do

²⁵ A canção foi gravada pelas cantoras brasileiras Mart'nália (Álbum: “Mart'nália em África ao vivo”. Biscoito Fino (shows). Brasil, 2010 e Joana (Álbum: “Joana em oração”. *Sony Music Entertainment*. Brasil, 2002). Os músicos angolanos do “Duo Ouro Negro” e Waldemar Bastos também gravaram “Muxima”. A única tradução de “Muxima” que tivemos acesso foi apresentada por Jorge António no documentário *O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos*, de 2009: “Ó rival, feriste-me o coração/Deixa-me mãe, estou a definhar./Se eu morrer, lembrem-se bem/Por causa dos ciúmes apertaram-me o pescoço./o meu sofrimento é demasiado. /Vai então com o homem que escolheste”.

Norte de Angola (UNPA), sendo Holden Roberto, a figura principal desse movimento. Em 1958, caía o “N” da UPNA, que passou a se chamar União das Populações de Angola (UPA). Tal mudança de nome, estratégica, objetivava alcançar uma identidade nacional multiétnica que, na verdade, o movimento jamais atingiu. Em 1962, a UPA modifica, novamente, seu nome, passando a chamar-se Frente Nacional de Libertação de Angola (FNLA) (MACQUEEN, 1998, p. 39-40).

Com relação à composição social da FNLA podemos afirmar que seus fundadores eram, majoritariamente, camponeses e protestantes, membros de famílias tradicionais da região norte de Angola. A liderança de Holden Roberto, baseada em questões étnicas e familiares, acabou por gerar críticas de vários membros pertencentes às outras etnias da FNLA. Contrariando tal posicionamento, um pequeno grupo de militantes rompeu com a FNLA e criou um novo movimento de libertação em Angola. Tratava-se da União Nacional para a Independência Total de Angola (UNITA), criada em 1966 e liderada por Jonas Savimbi.

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

Em conformidade com o que destacamos acima, o MPLA possuía um programa de rádio em Brazzaville, ‘Voz da Angola Combatente’. Marcelo Bittencourt (2002) esclarece que Brazzaville, em especial, significaria um passo importante para o MPLA que já havia feito uma tentativa de estabelecer programas de rádio em Léopoldville, mas, sem sucesso. Tal situação se inverteria em Brazzaville:

Inaugurada em dezembro de 1940, durante a segunda guerra, a Rádio Brazzaville passaria em junho de 1943 a contar com novos emissores, muito mais potentes que os anteriores. A Rádio Brazzaville trouxe uma dinâmica e uma presença até então inexistentes. Antes da rádio, as ações da guerrilha eram conhecidas através de boatos que, num clima de repressão, nem sempre alcançavam segmentos mais vastos. A falta de informação sobre as ideias e a trajetória do MPLA era outro ponto a ser revertido (BITTENCOURT, 2002, p. 309).

‘Angola Combatente’ era transmitido as quartas e domingos, sempre às 19h. Seguramente, o programa foi um dos instrumentos mais importantes de divulgação das propostas do MPLA. Amadeu Amorim, ex-integrante do “N’gola Ritmos”, lembra que “abriam” o programa com o repertório do grupo, em especial, com a canção “Muxima”, que citamos anteriormente.²⁶ Entendemos que a escolha dessa música pelos responsáveis da rádio e do programa ‘Angola Combatente’ não foi aleatória. Naquela época, “Muxima” era a canção mais conhecida do “N’gola Ritmos” e, como sabemos, o grupo foi pioneiro na interpretação (e composição) de canções em quimbundu.²⁷

Sobre esse tema, não podemos nos esquecer que em meados dos anos 1940 e 1950, as canções tradicionais africanas eram rejeitadas pelo sistema colonial. Conforme recorda Conceição Neto, durante o século XX, o português se expandiu, naturalmente, acompanhando a imigração europeia, mas, contrariamente àquilo que por vezes se afirma, jamais houve uma lei que proibisse falar as línguas bantu. De todo modo, ao proibirem sua utilização nas escolas e sendo o abandono da sua prática uma das condições prévias para se obter o estatuto de “cidadão civilizado”, aquelas línguas foram sendo cada vez mais marginalizadas (NETO, 1997, p. 338). Os músicos desta fase, sobretudo os integrantes do “N’gola Ritmos”, souberam estabelecer um elo entre o campo e a cidade, compondo e interpretando canções de origem popular. Joaquim Pinto de Andrade em artigo para a revista *África Hoje* relata que no contexto colonial das décadas de 1940 e 1950, o surgimento do “N’gola Ritmos” significou “uma verdadeira subversão cultural dos valores linguísticos e dos padrões artísticos e estéticos considerados como os únicos válidos pela classe dominadora” (ANDRADE, 1989, p. 34), reivindicando uma identidade cultural e o direito à diferença.

Em entrevista à jornalista Sílvia Milonga, Amadeu Amorim enfatizou o papel desempenhado pelo grupo e a reação das pessoas quando ouviam os intérpretes cantando em língua nacional: “quando cantávamos em quimbundu, as pessoas viravam a cara

²⁶Entrevista de Amadeu Amorim para o documentário *O lendário Tio Liceu e os N’gola Ritmos*, 2009.

²⁷Naquele período, canções foram interpretadas em quase todas as línguas locais angolanas, mas o quimbundu foi predominante. Outros temas interpretados em quimbundu pelo grupo são: “Madya Kandimba” (popular), “Mana Fatita” (popular), “Xinguilamento” (Liceu Vieira Dias) “Ngakwambebe kyá” (popular), “Phalami” (popular), “Tchon Bom” (Liceu Vieira Dias), “Enu mu ilumba” (popular), “Mbiri-mbiri” (popular), “Totoritwe” (popular), “Dya ngo wé” (popular), “Kunguenu” (popular), “Kuaba kuai kalumaba” (popular) e “Kopé” (popular) (Cf. FORTUNATO, 2009. s/p).

meio envergonhadas, chamavam-nos os ‘mussequeiros’²⁸ [...]; quem o falasse era considerado atrasado, gentio” (AMORIM *apud* MILONGA, s/d e s/p).²⁹ Ora, de acordo com nossas evidências, o “N’gola Ritmos” era formado, predominantemente, por assimilados,³⁰ conforme a classificação social angolana daquele período. Sobre esse tema, é importante lembrarmos que no final dos anos 1920 a legislação colonial tentou, pela primeira vez, de uma forma explícita, definir e separar a elite crioula da colônia, incluindo a maioria dos mestiços e dos negros com instrução, que passaram a se chamar, oficialmente, ‘assimilados’ (DIAS, 1984, p. 74).

Em 1954 foi publicado o ‘Estatuto dos Indígenas Portugueses da Guiné, Angola e Moçambique’, uniformizando a regulamentação do ‘alvará de assimilação’. José de Oliveira Cabaço (2007, p. 153; 162-163) destaca que o Decreto-Lei nº 39.666, que publica o Estatuto, é um documento importante a mencionar, pois já busca contemplar ‘situações especiais’ para os nativos que estivessem ‘no caminho da civilização’. Como destaca o autor, o Estatuto unifica os critérios de ‘assimilação’, definindo os quesitos que, ‘cumulativamente’, o candidato deveria conter como, por exemplo, falar corretamente a língua portuguesa. Porém, se, por um lado, a assimilação daria ao indivíduo o estatuto jurídico de ‘cidadão’, “[...] no plano social, ele permaneceria sempre como um membro subalternizado, jamais visto pelos colonos como ‘um de nós’” (CABAÇO, 2007, p. 162-163).

Nesta direção, Albert Memmi aponta: “[...] para assimilar-se, não é suficiente despedir-se de seu grupo, é preciso penetrar em outro: ora, ele (o colonizado) encontra a

²⁸Com o tempo, a expressão musseque ganhou sentido pejorativo, ao qualificar os moradores daquele local.

²⁹O compositor e intérprete Elias Dya Kimuezo também nos relatou que sofreu preconceito ao optar por compor e interpretar somente em língua nacional: “Chamavam-me de analfabeto e gentio”. Entrevista concedida a autora no dia 30 de outubro de 2013, na União dos Escritores Angolanos, em Luanda. O uso do quimbundu em suas canções lhe custou vários problemas com as autoridades coloniais. Em 1968, o músico recebeu uma notificação da PIDE (Polícia Internacional e de Defesa do Estado), onde o interrogaram sobre o porquê de cantar em quimbundu e não em português: “[...] isso trouxe-me dissabores com as autoridades portuguesas que passaram a controlar-me, através de uma vigilância permanente. [...] Os portugueses começaram a ficar preocupados. Então, um belo dia estava eu no Bar Flor da Brigada, chega a polícia política portuguesa, a dita PIDE, e entrega-me uma notificação. O motivo? Queriam saber o que me levava a cantar em quimbundu e não em português” (Citado por SANTOS, 2012, p. 18-19).

³⁰Não encontramos praticamente nenhuma informação objetiva a este respeito, salvo o artigo do jornalista Analtino Santos, que afirma que Fontinhas pertencia a uma família de assimilados (Cf. SANTOS, 2013, p. 16). Entretanto, ao percorrermos a trajetória de alguns dos integrantes do grupo, nossa hipótese se fortalece. Liceu Vieira Dias pertencia a uma família tradicional de Luanda. Seu pai era funcionário público e até ser preso pela PIDE, em 1959, Liceu trabalhava como bancário; Amadeu Amorim era eletricitista contratado pela Câmara Municipal de Luanda; Fontinhas, conforme A. Santos, vinha de uma família de assimilados e trabalhava como meteorologista; a cantora Lourdes Van-Dúnem pertencia a uma família tradicional de Angola. Esses dados, mesmo que incompletos e insuficientes, são indícios importantes que reforçam nossa suposição de que os integrantes do “N’gola Ritmos” (ou grande parte deles) pertenciam à categoria mencionada.

recusa do colonizador” (MEMMI, 1989, p. 109). O estudioso assevera que o racismo é uma ideologia que coletiviza; são os negros os portadores de características inatas que os fazem inferiores. Desta maneira, o racismo torna a assimilação uma contradição, pois mesmo aceito pela legislação portuguesa, o negro, ainda que assimilado, seria sempre o ‘outro’. Em outras palavras, seria uma exclusão social fundada na raça, talvez este, o aspecto principal da contradição da ordem colonial. Com base nessa perspectiva citamos, também, o estudioso indiano Homi Bhaba. Para ele, a pele é o significante-chave da diferença cultural e racial, atuando publicamente no drama racial cotidiano das sociedades coloniais (BHABHA, 1992, p. 196; 198). Dito de outra maneira, a cor da pele torna-se um sinal cultural/político de inferioridade e degeneração. Ademais, a dominação e a hegemonia exercidas no contexto colonial em Angola (e demais colônias portuguesas) tinham como suporte ideologias raciais que legitimavam como biológicas as diferenças históricas e sociais.

Nunca é demais lembrar que em meados do século XIX, em consonância com as transformações econômicas e políticas que marcaram a implantação do colonialismo, surgiram as primeiras abordagens antropológicas sobre a questão das ‘sociedades primitivas’ dos territórios resultantes da expansão europeia. A obra *A origem das Espécies* de Charles Darwin, publicada em 1859, modificaria profundamente a visão da vida e do homem e o conhecimento científico em geral. Foi sob o ‘signo do evolucionismo’ que se desenvolveu o pensamento europeu e, neste contexto, a ‘evolução do homem’ procederia por fases históricas, onde a civilização europeia seria o modelo superior de progresso e, portanto, o ponto de referência classificatório (CABAÇO, 2007, p. 111-112). Renato da Silveira (1999, p. 93-94) explica que a noção de raça, durante a segunda metade do século XIX, tornou-se central na reflexão dos cientistas sociais, englobando os conceitos de sociedade, cultura e, até mesmo, de civilização. Os novos teóricos da ‘superioridade da raça branca’ a identificaram, então, como a vanguarda das demais ‘raças’.

Em Luanda, a noção de raça tornou-se um forte fator segregador da sociedade, fator este intensificado com o aumento da imigração de colonos, nas primeiras décadas do século XX. De acordo com Jacques Arlindo dos Santos (1999), nenhum dos membros do “N’gola Ritmos” é natural do Bairro Operário, porém, todos, com exceção de Liceu Vieira Dias, viveram lá. Nino Ndongo, filho de Rodrigues Ndongo, músico dos anos 1930, habitou durante vários anos no bairro, assim como Xodó e Zé Maria. José Cordeiro viveu com os pais no Bairro Operário e Amadeu Amorim, nascido no bairro

das Ingombotas, morou lá dos dez aos vinte anos de idade. E para entender essa concentração espacial dos membros do grupo é fundamental ter em conta o fator raça na sociedade colonial.

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

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



Fonte: Imagem disponível em SANTOS, 1999, p. 62.

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

Apresentação do grupo “N’gola Ritmos” em Benguela, em 1957.



Fonte: Imagem disponível em SANTOS, 1999, p. 231.

Mais uma vez é Jacques dos Santos (1999, p. 144) quem narra um episódio envolvendo o grupo “N’gola Ritmos”, ocorrido no ‘Bar América’, situado no Bairro Operário. Este bar/restaurante possuía como clientela prioritária os brancos portugueses que moravam no bairro. Em espaços heterogêneos, como o Bairro Operário que, em meados dos anos 1950, contava com a presença de brancos, crioulos, ‘novos assimilados’ e ‘indígenas’, a existência de segregações raciais e, também, ‘espaciais’, muitas, vezes, ‘explodia violentamente’. Conforme relata o autor, quando o “N’gola Ritmos” cantou naquele bar algumas canções em quimbundu, causou imenso desconforto nos portugueses que estavam no local. Outro episódio narrado por Santos (1999, p. 225-226) revela que ao se apresentarem no “Nacional Cine Teatro”, durante os anos 1950, os integrantes do conjunto foram simplesmente hostilizados pelos portugueses que, ao ouvirem as músicas cantadas em quimbundu, reagiam com frases do tipo: “ide embora, vão cantar para a sanzala!”.

Tanto a fala de Amorim, quanto os acontecimentos narrados por Arlindo Jacques dos Santos nos remetem a pensar que na situação colonial em África, a dominação foi imposta por uma minoria estrangeira em nome de uma superioridade étnica e cultural. Ao estabelecer categorias, como ‘indígena’, ‘nativo’ ou ‘assimilado’, o colonizador prescreve categorias de identidade e define o caráter da relação de si próprio com os que estão na situação de dominados (SERRANO, 2008). Tal segregação facilitou a perseguição aos movimentos culturais que ansiavam valorizar a cultura nativa. Esta repressão gerou um preconceito contra a língua e os ritmos musicais, então vistos como sinais de uma cultura não civilizada. Nas palavras de Moema Parente Augel, seria “desprestigiar, desconsiderar a cultura autóctone em detrimento da cultura imposta, embriagando o colonizado com o elixir da civilização; foi uma estratégia recorrente e eficiente” (AUGEL, 2007, p. 133).

Como bem alerta Augel, as potências colonizadoras, dispostas a impor sua presença como centro de referência, “empenharam-se no extermínio constante dos traços originais e autóctones” (AUGEL, 2007, p. 273) na tentativa de abafar suas tradições, vistas como antiquadas e primitivas. Ao elegerem cantar em língua nacional composições de origem popular angolana, os integrantes do “N’gola Ritmos” desviavam-se daquela conduta, afirmando a necessidade de valorização das culturas nacionais. Além disto, transmitiam mensagens que falavam da necessidade de mudança, como na

composição “Messene” (“Mestre” em quimbundu), uma canção que, segundo Amadeu Amorim (em entrevistas concedidas), alertava para necessidade de saber ler e escrever.

Messene za tulona ó kuegia kutanga
Tundé ka tuvalele ó kutanga nuca tuakimuene
Lelu kituandala ku kalakala a tubungui kutanga
Ngó diondo messene/kizua nguikalakala ngui futa ioso uandala.³¹

José Weza (2007, p. 51) nos apresenta alguns versos da canção traduzidos para o português. Segundo ele, a letra da canção declara: “mestre, venha ensinar-nos a ler e a escrever. Desde que nascemos nunca ninguém ensinou-nos a ler e a escrever e agora que precisamos trabalhar obriga-nos a saber ler e escrever. Ao que o mestre responde: sentem-se, vamos começar”. Sob a ótica do pesquisador, a mensagem impressa na letra orientava o povo para que estivesse atento e aos professores que comesçassem a ensinar, pois era necessário que o povo soubesse ler e escrever e que dias melhores estariam por vir.

Com o passar do tempo, como não poderia deixar de ser, o grupo passou a ser visto com ‘desconfiança’ pelas autoridades coloniais, sobretudo, porque alguns de seus membros estavam politicamente envolvidos com o MIA (Movimento para a Independência de Angola) e, também, com o trabalho de panfletagem no Bairro Operário, bairro onde se concentrou parte da movimentação anticolonial de Luanda antes do início da guerra, em 1961. Jacques A. dos Santos afirma que o primeiro grupo panfletista era formado por Carlos Alberto Van-Dúnem, Liceu Vieira Dias, Amadeu Amorim, Agostinho Mendes de Carvalho (Uanhenga Xitu), entre outros. Em 1957, surgiram os primeiros panfletos impressos no Bairro Operário. Em entrevista a Rosalina Mateta (2010), Amadeu Amorim recorda:

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

Após estes acontecimentos, o grupo “N’gola Ritmos” passa a ser visto com desconfiança pelas autoridades coloniais. O primeiro passo foi afastar os componentes do grupo: Fontinhas foi transferido para o Moxico, em 1957; Zé Maria afastado para o

³¹Infelizmente, não tivemos acesso à canção que não chegou a ser gravada pelo grupo.

Lubango e, logo depois, Amadeu Amorim e Liceu Vieira Dias foram presos pela PIDE. O motivo das prisões, de acordo com Amorim, se deve por terem descoberto que ambos estavam envolvidos para além da canção: “estávamos politicamente envolvidos num grupo de trabalho, num movimento, o MIA”.³² A prisão de Liceu Vieira Dias aconteceu em 1959 sob a acusação de “atividades subversivas contra a segurança nacional” e em 1961 ele é deportado para a prisão do “Tarrafal”, em Cabo Verde. O relatório, disponível nos arquivos da polícia política portuguesa, PIDE, e datado em seis de outubro de 1959, informa:

Realizou-se no dia 2/10/1959, em casa do mestiço MACHADO, motorista da Lusolanda, uma reunião, da qual fizeram parte os componentes do grupo KIMBANDAS DO RITMO. Tratou-se de assuntos relativos à independência de Angola [...] Também se falou de que há dias mandaram perguntar ao LICEU VIEIRA DIAS e AMADEU AMORIM se eles continuavam a pertencer ao partido de independência ou se já tinham desistido e que eles tinham mandado dizer que não desistiam enquanto não vissem Angola em Liberdade [...] Luanda, 6 de Outubro de 1959. FRANCISCO.³³

O mesmo informante, em abril de 1960, voltaria a informar à PIDE sobre as reuniões de grupos “com ideias subversivas e políticas” ligadas ao “N’gola Ritmos”. Na documentação da PIDE encontram-se várias outras informações sobre as possíveis relações entre o grupo musical e a luta de libertação, como podemos observar neste prontuário: “Em 1958 fazia parte do grupo artístico angolano N’GOLA, tendo sido seu presidente em 1959. Alguns ensaios deste conjunto eram substituídos por reuniões do movimento para a Independência da Angola”,³⁴ como recorda um dos integrantes do Grupo Experimental de Teatro, GEXTO:

[...] Nos servimos do “N’gola Ritmos”, do qual eu me sinto parte integrante, para vários trabalhos clandestinos, muito embora as pessoas não tinham na altura que a luta era clandestina e, portanto, pensavam que o “N’gola Ritmos” era apenas um conjunto musical com características angolanas. Mas o “N’gola Ritmos” nessa época fez um trabalho clandestino de relevo. Nós organizamos uma vez um piquenique à Funda, pois necessitávamos fazer um esclarecimento de caráter político, então, organizamos um piquenique em que 90% das pessoas.... não! Nenhuma das pessoas sabia a razão desse piquenique.

³² Amadeu Amorim em entrevista para o documentário *O lendário Tio Liceu e os Ngola Ritmos*, 2009.

³³ IAN/ TT, PIDE/DGS, Delegação de Angola, proc. 2418 GAB, NT-8096. Documento gentilmente cedido pelo Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza, a quem agradecemos o desprendimento e a gentileza académica.

³⁴ IAN/ TT, PIDE/DGS, Delegação de Angola, proc. 2418 GAB, NT-8096, ficha n.º. 2418, p.02.

No entanto, foi através do “N’gola Ritmos”, através de sua música, que nós conseguimos mobilizar, posso bem dizer, quase que 90% da Vila da Funda para o esclarecimento [...]. Certa vez, houve uma festa simulada em minha casa, onde o “N’gola Ritmo” foi abrilhantar somente para fazer a cobertura porque esta festa não passava de uma reunião com o cubano Francisco Javier Hernandez, que foi o primeiro cubano internacionalista que nós conhecemos em Angola.³⁵

Com a prisão de Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim e a transferência de Fontinhas para o Moxico, em 1957, o “N’gola Ritmos” entraria numa outra fase, que se dá a partir dos anos 1960. O presente artigo, contudo, buscou apresentar a trajetória do grupo durante os anos cinquenta do século XX, apresentando e apontando características importantes do conjunto, em especial, a preocupação de seus integrantes em divulgar a cultura dos antepassados, num período onde as canções, as línguas e as culturas tradicionais de Angola eram rejeitadas pelo sistema colonial e marcadas com o ‘selo da inferioridade’.³⁶

Esperamos, sinceramente, que este texto tenha contribuído para amenizar, ao menos um pouco, a sensação de profundo desconhecimento que ainda temos com relação não apenas ao grupo “N’gola Ritmos”, mas, sim, com toda a história da música urbana de Angola.

Referências

- ALVES, Amanda Palomo. **Angolano segue em frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970.** Tese. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF). Niterói, 2015.
- AMARAL, Ilídio do. Luanda e seus muceques: problemas de geografia urbana. **Finisterra**, XVIII, nº36, Lisboa, 1983.
- ANDRADE, Joaquim Pinto de. Liceu Vieira Dias: viola como arma. **África Hoje**, n.32, set. de 1989.
- AUGEL, Moema Parente. **O desafio do escombro: nação, identidades e pós-colonialismo na literatura da Guiné-Bissau.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007.
- BIRMINGHAM, David. O carnaval em Luanda. **Análise social**, vol. XXV(III), 2ª ed., 1991.
- BITTENCOURT, Marcelo. Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola. In: MELO, Victor Andrade de; BITTENCOURT, Marcelo; NASCIMENTO,

³⁵ No documentário que tivemos acesso à entrevista, não aparece o nome do entrevistado, todavia, acreditamos ser Gabriel Leitão, um dos fundadores do GEXTO. Entrevista concedida para o documentário *O ritmo do N’gola Ritmos*, 1978.

³⁶ Expressão utilizada por NETO, 1997, p. 338.

Augusto (orgs.). **Mais do que um jogo**: o esporte no continente africano. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

_____. **Estamos juntos**: o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974). 2002. Tese (Doutorado). Universidade Federal Fluminense, Pós-Graduação em História, Niterói, 2002

BHABHA, Homi K. A questão do 'outro': diferença, discriminação e o discurso do colonialismo. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pós-Modernismo e Política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

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

CARVALHO, Ruy Duarte de. Carnaval de Luanda além do desfile oficial. **Revista Austral**, n. 4, Angola, 1993.

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

DIAS, Jill. Uma questão de identidade: respostas intelectuais às transformações econômicas no seio da elite crioula da Angola portuguesa entre 1870 e 1930. **Revista Internacional de Estudos Africanos**, nº1, Lisboa, jan-jun, 1984, p. 61-93.

FORTUNATO, Jomo. Processo de formação da música popular angolana. **Jornal de Angola**, 2009. Disponível no site: <http://jornaldeangola.sapo.ao>. Acesso em 14/07/12.

_____. A modernidade estética da música angolana. **Jornal de Angola**, 16 de Novembro, 2009. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao>. Acesso em: 14/07/12.

_____. Lourdes Van-Dúnem: diva do canto dolente. **Jornal de Angola**, 8 de Novembro, 2010. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao>. Acesso em: 12/01/14.

_____. A solenidade da voz e a poética do canto. **Jornal de Angola**, 11 de Janeiro de 2010. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao/>. Acesso em: 15/07/2012.

_____. Homem de cultura e fundador da escola de semba. **Jornal Cultura**, 30 de junho de 2014. Matéria disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao>. Acesso em: 05/03/15.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (org.). **História Geral da África I: metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2010.

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

MATEUS, Dalila Cabrita. **Memórias do colonialismo e da guerra**. Porto: Edições ASA, 2006.

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

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

MATETA, Rosalina. Nacionalistas falam do papel do conjunto 'N'gola Ritmos'. **Jornal de Angola**, 11 de Novembro, 2010, s/p. Disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao>. Acesso em 15/05/14.

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

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

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

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

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

SONHI, Alexa. Xabanu dá fama a muitos cantores nacionais. **Jornal de Angola**, 19 de setembro de 2009. Matéria disponível em: <http://jornaldeangola.sapo.ao>. Acesso em: 24/02/15.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. **ABC do Bê Ó**. Luanda: Edições CC, 1999.

SANTOS, Analtino. **Cultura: jornal angolano de Artes e Letras**, Número 34, Ano II, julho de 2013.

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

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

VIEIRA, Luandino. **Luuanda**, Lisboa, 1972.

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

WA MUKUNA, Kazadi. Aspectos panorâmicos da música tradicional no Zaire. **África: revista do centro de estudos da USP**. Volume 8, 1985.

Discografia

N'gola Ritmos. Vol. 1. Luanda – Lisboa: Alvorada, 1960's. 1 LP.

N'gola Ritmos. Vol. 2. Luanda – Lisboa: Alvorada, 1960's. 1 LP.

Conjunto N'gola Ritmos. Decca Records, 1964. 1 LP.

Documentários

António Ole. **O ritmo do N'gola Ritmos**, Angola, 1978, aprox. 1h.

Jorge António. **O lendário Tio Liceu e os N'gola Ritmos**. Angola, 2009, aprox. 54 min.

Recebido em: 23 de maio de 2016.

Aprovado em: 25 de novembro de 2016.