

DOI: 10.12957/transversos.2021.54966

“DANÇAS FRENÉTICAS E DIABÓLICAS DE QUE O BRASIL É REI E SENHOR”: NOTAS  
SOBRE A PRESENÇA MUSICAL BRASILEIRA EM ANGOLA NO  
PERÍODO COLONIAL E SEUS SIGNIFICADOS POLÍTICOS (1950-1974)

“FRENETIC AND DIABOLIC DANCES OF WHICH BRAZIL IS KING AND LORD”: NOTES  
ABOUT THE BRAZILIAN MUSICAL PRESENCE IN ANGOLA IN THE COLONIAL PERIOD  
AND ITS POLITICAL MEANINGS (1950-1974)

Alexandre Reis

Universidade Federal Fluminense (UFF) - Brasil  
reis.alexandre@gmail.com

**Resumo:**

O presente artigo busca traçar um breve panorama da circulação musical brasileira em Angola e como algumas práticas culturais brasileiras, sobretudo as relacionadas à música, foram referenciais importantes para os angolanos em seu processo de busca e construção de uma identidade nacional. Ao mesmo tempo, acompanhar a grande circulação de artistas brasileiros, sobretudo por Luanda, lança luz sobre a história do lazer nas áreas urbanas de Angola nos momentos finais do colonialismo português.

**Palavra-Chaves:** Música; Colonialismo tardio; Angola; Brasil.

**Abstract**

This article seeks to provide a brief overview of Brazilian musical circulation in Angola and how some Brazilian cultural practices, especially those related to music, were important references for Angolans in their search for and construction of a national identity. At the same time, monitoring the large circulation of Brazilian artists, especially in Luanda, sheds light on the history of leisure in Angola's urban areas in the final moments of Portuguese colonialism.

**Keywords:** Music; Late colonialism; Angola; Brazil.

Figura 1



Legenda: Jair e Rodrigues e Elis Regina em Luanda, Angola, em um “almoço dançante” de boas-vindas, quando os artistas brasileiros assistem e dançam ao som dos grupos locais *Ngola Ritmos* e *Fogo Negro*.  
Fonte: Revista Notícia (12/03/66), (s/p), Hemeroteca Municipal de Lisboa.

### 1. Remexendo ao som do samba e da bossa nova.<sup>1</sup>

Em 1966, Jair Rodrigues e Elis Regina se apresentaram em Angola. Matéria do periódico *A Província de Angola* noticiou que os artistas haviam acabado de chegar à capital, Luanda, e que

---

<sup>1</sup> Esse artigo contou com financiamento parcial do Edital CAPES/PRINT/UFF para consulta ao acervo da Hemeroteca Municipal de Lisboa.

se apresentariam nos cineteatros *Aviz* e *Miramar* nos próximos dias, quando ocorreriam as “danças” referidas no título. Ocasão em que os músicos brasileiros proferiam “autênticas noites de Carnaval brasileiro, cheio de ritmo e beleza, o público gingando e se remexendo ao som do samba e da bossa-nova” (*A PROVÍNCIA DE ANGOLA*, 01/03/1966: p.6).

Sendo acompanhados pelo *Zimbo Trio* - Hamilton Godoi (piano), Luís Chaves (contrabaixo) e Rubinho Barsot (bateria) - *Jair Rodrigues & Elis Regina* apresentaram nos palcos luandenses, conforme descrição dos periódicos angolanos, o mesmo repertório do famoso show *Dois na Bossa* com clássicos de Tom Jobim e Vinícius de Moraes (*O morro não tem vez*), Cartola (*O Sol nascerá/ A Sorrir*) e Zé Kéti (*As velas, A voz do morro*), entre outros, e que posteriormente foi lançado em *Long Play* em 1966 (*A Província de Angola*, 01/03/1966: p. 12).

Destaque-se que em 1961 ocorre o início dos levantes anticoloniais em Angola com a revolta dos algodoeiros na região da Baixa do Cassange em dezembro de 1960 e janeiro de 1961,<sup>2</sup> o ataque à cadeia de Luanda, capital do país, em fevereiro de 1961<sup>3</sup> e os levantes, no norte do país, protagonizados pela União dos Povos de Angola (UPA) em março do mesmo ano.

Vale questionar: os artistas brasileiros se apresentavam em Luanda, mesmo em meio aos conflitos armados entre o exército português e os movimentos de libertação? Era comum, o público luandense consumir “atrações internacionais”? Esse consumo de shows brasileiros era indicativo da força da economia angolana nesse período?

## 2. “O boom econômico”.

Os anos sessenta são o epicentro de todas as mudanças: o começo da guerra, a euforia das festas, as novas leis, o *boom* econômico. (...)

A baía de Luanda, os [sorvetes] gelados do baleizão, as praias de água quente, o cheiro de terra encarnada. O dinheiro, as amizades férreas, os criados de sobra. As mangas maduras, os cinemas elegantes, a rádio ousada, o sabonete Lux e o Life Buoy. O dia quente de sol, a noite vestida de estrelas. O horizonte a perder de vista. A [cerveja] Cuca gelada, as festas de garagem, os *shows*. (...) Manhãs a caçar elefantes. Tardes a ouvir discos (FONSECA, 2014: p.17-18).

O trecho em epígrafe é da jornalista Ana Fonseca, que fez um denso trabalho de pesquisa coletando memórias dos portugueses que se fixaram em Angola nos anos 1940, 1950 e 1960, de seus descendentes já nascidos nessa “província ultramarina”<sup>4</sup> e de alguns “filhos da terra” - negros e mestiços cujas famílias são na maior parte naturais de Angola a muitas gerações - que,

---

<sup>2</sup> Ver FREUDENTHAL, 1995.

<sup>3</sup> Ver BITTENCOURT, 2008.

<sup>4</sup> Em meados da década de 1950, Portugal, em respostas aos questionamentos no âmbito internacional sobre ainda manter “colônias”, passou a chamar os territórios que lhe eram submetidos na Ásia e na África de “províncias ultramarinas”, ou seja, como parte da “pluricontinental nação portuguesa”.

na maior parte dos casos, deixaram Angola após a Revolução dos Cravos de 1974, evento que pôs termo ao colonialismo português (FONSECA, 2014). Nesses relatos, o que transparece é uma Angola cosmopolita e pujante do ponto de vista econômico. Em todo caso, é preciso registrar que viver em Angola nesse período era “euforia”, “festas” e “dinheiro”, salvo exceções, para os estratos mais brancos e mais abastados da população. Para a parcela mais pobre e mais negra da sociedade angolana, a situação era bem diferente, como se abordará mais a frente.

Os levantes anticoloniais ocorridos em Angola aceleram a dinâmica de desenvolvimento que Portugal vinha adotando no ultramar através de seus “Planos de fomento”, cujos programas, majoritariamente, visavam investimentos em infraestrutura e comunicações, sobretudo, em Angola e Moçambique. No período de 1959-1964 é que aparece pela primeira vez – e de maneira tímida – nos programas de fomento dotações para “instrução e saúde” e “melhoramentos locais” (CASTELO, 2014: p.518). No mesmo período, como aponta Eduardo Ferreira (1985: p.78), reformas econômicas permitem a instalação de indústrias nas colônias, mesmo que sejam de segmentos já existentes na metrópole – visto que anteriormente, na lógica clássica do colonialismo, à colônia caberia o papel de fornecer matérias-primas e consumir os industrializados vindos da metrópole – assim, a produção da indústria de transformação angolana aumentou em cinco vezes de 1962 a 1972 (FERREIRA, 1985: pp. 98-99).

Fez parte desse conjunto de mudanças a possibilidade de direcionar parte dos lucros das atividades econômicas “ultramarinas” para aplicação em melhoramentos na colônia onde foram auferidos, como demonstra matéria do jornal *A província de Angola*, por exemplo, em 06/01/1962 (p. 1-2) que noticia a “contribuição voluntária da Diamang<sup>5</sup> sob a forma de empréstimo (...) a ser aplicado na província”. Tais estratégias usadas pelo Estado português visavam manter suas possessões em solo africano. Outra estratégia para alcançar tal intuito, era o aumento da imigração de colonos brancos para Angola. Grande parte desses colonos recém-chegados vai se concentrar em Luanda, já outra parte destes portugueses migrantes são alocados em novos assentamentos relativamente mais distantes da capital, em núcleos de povoamento criados especificamente para recebê-los (FLORES, 2019: p. 36). De acordo com Boslet (2014: p. 73), com o impulso a chegada de novos colonos e com a migração de parte da população não-branca do interior para a capital, a cidade de Luanda passa de cerca de 185 mil habitantes em 1950 para cerca de 480 mil na década de 1970.

---

<sup>5</sup> Empresa concessionária da exploração de diamantes em Angola de capital lusitano, belga, francês, entre outros.

Pelos periódicos de angolanos dos anos 1960 é possível também encontrar anúncios de relógios de ouro, “gira-discos”, máquinas de escrever, aparelhos de ar-condicionado, refrigeradores, cremes faciais, câmeras fotográficas, entre outros produtos e serviços “não essenciais” indicando o poder de consumo de algumas parcelas da sociedade. Estes estratos mais abastados de Luanda e arredores, compostos em sua maioria pelos colonos recém-chegados, pelos angolanos brancos e uma minoria de negros e mestiços, realizam e participam de concursos de beleza, touradas, competições automobilísticas; movimentam lojas de roupas, bares, cafés e restaurantes, e, principalmente à noite, cinemas e boates. Encontra-se também pelos jornais diversos anúncios de tratores, caminhões e equipamentos de construção, um indicativo de que a cidade e a “província” em geral estavam em constante construção e expansão (DIÁRIO DE LUANDA, 1966,1972).

Luanda e seus arredores eram uma região muito cosmopolita. Nos cineteatros das áreas mais abastadas e dos subúrbios exibiam-se filmes *hollywoodianos* como *westerns*<sup>6</sup> e franco-brasileiros como *Orfeu Negro* (A *Província de Angola*, 30/03/1962: p.5). Circulavam pela área urbana de Angola gêneros musicais cubanos, congolezes, brasileiros e estadunidenses pelas ondas do rádio, interpretados por orquestras nos grandes clubes, executados em “gira-discos” e apresentados pelos conjuntos musicais locais em “festas de quintal” nos subúrbios como aniversários, batizados e casamentos. Quanto aos espetáculos musicais, além de *Jair & Elis*, Luanda recebeu no período em questão, Ivon Curi, Ângela Maria, Gilberto Gil,<sup>7</sup> Martinho da Vila, Roberto Carlos, Nelson Ned, Cláudio Fontana, Carmen Silva e outros artistas brasileiros menos conhecidos como músicos e “vedetes” cujos nomes são relevantes apenas no circuito dos bares e boates da “noite carioca”.

Vale registrar que a efervescente vida cultural luandense não apaga a violência da situação colonial. Ao contrário, justamente por haver a exploração dos contratantes portugueses sobre os negros contratados a preços módicos para o plantio de café no norte de Angola, por exemplo, é que a vida a cultural da “parte rica” de Luanda fervilhava. Já os que estavam nas partes pobres de Luanda, e, atravessados por outras formas de opressão colonial, buscavam alívio nos

---

<sup>6</sup> No *Ngola Cine*, localizado em Luanda, por exemplo, em 1964 foram exibidos *Cheyene, o Rei do Oeste* (ABC Diário de Angola, 04/07/1964: p. 2) e *O Pistoleiro Negro* (ABC Diário de Angola, 01/08/1964: p. 2).

<sup>7</sup> Ivon Curi esteve em 1961 (DIÁRIO DE LUANDA, 25/03/61: p. 2); Ângela Maria em 1963 (Revista *Notícia* 14/09/63: p.35), Gilberto Gil em 1967 (Diário de Notícia, 04/02/1967: p.6) e Martinho da Vila em 1972 (DA VILA, 1998: p. 31). As datas de apresentações dos demais artistas serão abordadas mais a frente.

“divertimentos”, fazendo rodas de samba e *semba* em seus quintais, e, com isso se sentindo mais angolanos.

### 3. “Luanda não soube ver”: recepção da bossa nova em Angola.

A cobertura dos jornais e revistas da a entender que a *tournee* de *Jair & Elis* não entusiasmou os angolanos. “Luanda não soube ver” diz a chamada da matéria da revista *Notícia* (12/03/1966: s/p.) aludindo a uma procura de ingressos menor que o esperado. Quando perguntada sobre a receptividade do público, Elis respondeu: “Não é culpa do público (...). O público do *Aviz* foi muito bom. O que se passa é que ele está mal informado. Não conhece a atual música brasileira”. E depois lista aqueles que considera os grandes nomes da música brasileira de seu tempo: “Edu Lobo, Baden Powell, Vinícius, Geraldo Vandré”. Note-se que são nomes da bossa nova ou da vertente “nacional-popular” da música brasileira.<sup>8</sup>

A referida corrente musical era reconhecida por alguns aspectos como as temáticas engajadas e o conteúdo crítico de algumas canções. *Esse Mundo é Meu Morro* (Sergio Ricardo e Ruy Guerra), descrito nos jornais angolanos como parte do repertório de Elis, por exemplo, diz: “Escravo no mundo em que estou/ Escravo no reino em que sou/Mas acorrentado ninguém pode amar/Mas acorrentado ninguém pode amar”.<sup>9</sup> A letra é uma crítica à desigualdade sócio-racial brasileira e sua relação com as heranças da escravidão presentes nos morros e favelas cariocas, desigualdade essa, em alguma medida similar à que ocorria nos musseques luandenses durante exploração colonial. O periódico *A Província de Angola* (01/03/1966: p.12) também lista os principais sucessos de Jair e dentre esses está *Garoto de Morro*<sup>10</sup> (Jacobina, Murilo Latini, 1965): “Garoto nascido em barraco de zinco/No morro sem água de barro batido/ Que veste farrapo de roupa esmolada/ (...) Que corre e se esconde do homem fardado”, e, essa é outra letra que, mesmo se referindo às temáticas brasileiras, poderia, aos ouvidos do público angolano remeter às questões locais como declarou o escritor angolano Jonuel Gonçalves:<sup>11</sup> “a Bossa Nova repercutiu

---

<sup>8</sup> Napolitano mapeia os debates estético-ideológicos do que posteriormente se convencionou chamar MPB dos anos 1950 e 1960 apontando que parte considerável dos artistas do período buscava uma “Bossa Nova nacionalista”, de modo que a música fosse um “meio para problematizar a nação”(NAPOLITANO, 2001: p. 30).

<sup>9</sup> Canção *O morro não tem vez* poderá ser ouvida no link a seguir: <https://www.youtube.com/watch?v=kIVaNLilZFo>. Acesso em 05/02/2021.

<sup>10</sup> A canção *Garoto de Morro* pode ser ouvida no link a seguir: [https://www.youtube.com/watch?v=CT5G3\\_gDxfc](https://www.youtube.com/watch?v=CT5G3_gDxfc). Acesso em 05/02/2020 às 17 h 00 min.

<sup>11</sup> Jonuel Gonçalves é angolano de nascimento, jornalista, economista, escritor e professor universitário. Durante os anos 1960 morou no Brasil atuando como um militante e divulgador da causa nacionalista angolana, posteriormente retorna a Angola e por lá atua alguns anos, mas, por fim, fixa-se no Brasil no final da década de 1990.

imediatamente em Angola. E aí teve mais suporte já da intelectualidade. Havia letras que se adaptavam um pouco ao contexto angolano (GONÇALVES, 2020)”.

Em resposta, o aparato colonial mobiliza suas forças de segurança, civis e militares, em Luanda e nos outros focos dos levantes. Na capital, os musseques – as áreas mais pobres da urbe – são as regiões da cidade que recebem as mais pesadas ações de repressão empreendidas pela PSP (polícia de segurança de pública), pelas tropas do exército, pela polícia política, a temida PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado), e, também, por civis que se organizavam em grupos paramilitares, os chamados “bufos” ou “comandos”. Como exemplo é possível citar documentação de comunicação interna entre células do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) ano de 1969:

Continua no Bairro Operário os bárbaros espancamentos perpetrados por elementos dos ditos comandos aos moradores negros, perante a indiferença da polícia militar de serviço. Estes, a maior parte das vezes, colaboram com os referidos comandos (ANTT/NT7807/fl. 177).

A repressão nas áreas mais pobres da cidade foi retratada na literatura<sup>12</sup> como no romance “A vida verdadeira de Domingos Xavier” de Luandino Vieira que descreve uma festa – “uma farra” – na casa de “*Sô Mussunda*”, ocasião em que os convidados precisavam, para chegar à residência onde acontecia a referida festividade, evitar as patrulhas das forças de segurança: “a farra do Bairro Operário estava falada. (...) Precisava cuidado, nessas horas os jipes corriam no meio das cubatas [casas], tentavam atropelar a teimosa alegria do povo” (VIEIRA, 2012: p. 91).

Ainda sobre a circulação da bossa nova, os angolanos de diversas camadas sociais sempre estiveram atentos às “novidades” da música brasileira. Sobre os shows de Jair e Elis, como já dito, é plausível inferir que o conteúdo das canções da bossa-nova “engajada”, com referências à vida da população pobre e negra carioca, despertasse certa indiferença ou exotismo no público luandense costumeiro dos cineteatros *Aviz* e *Miramar*, ou seja, os setores médios e a elite luandense. Já uma parte menor dessa mesma audiência habitual era possivelmente composta por angolanos dos setores médios da sociedade que apoiavam a causa nacionalista, como destaca Gonçalves (2020), para esses a temática engajada seria bem apreciada.

---

<sup>12</sup> Aqui, para o caso dos escritores angolanos que se envolveram na causa nacionalista diretamente, e, ao mesmo tempo, retrataram essas vivências e memórias em suas obras artísticas, a literatura é entendida como uma representação do passado, como aponta Carolina Souza: “ao nos voltarmos para as representações que o indivíduo faz sobre o que viveu, somos remetidos diretamente para as diversas memórias que compõem o seu meio social (de SOUZA, 2019: p. 21).

No período em questão, *grosso modo*, Luanda era uma “cidade partida” entre a cidade “de asfalto”, a parte mais rica e mais branca, onde se localizavam os cineteatros onde Jair Rodrigues e Elis Regina se apresentaram; e a cidade “de areia”, a parte mais pobre e mais negra da cidade, os chamados musseques. Certamente que essa configuração não era absoluta, pois, havia, em menor medida, famílias brancas nos musseques<sup>13</sup> e famílias negras em áreas medianas da cidade. E, como indica Bittencourt, ao abordar o futebol luandense, numa mesma divisão disputavam clubes que eram lidos como “clubes de brancos” e outros como percebidos como “clubes de mestiços” o que “põe em causa uma imagem congelada que posiciona brancos de um lado e negros do outro no cotidiano da vida colonial” (BITTENCOURT, 2011: p.111).

Avançando um pouco no tempo, de 1966 para 1970, é possível encontrar outros indícios de que a bossa nova e a música popular brasileira que rearticulava influências do jazz, não eram os ritmos brasileiros mais apreciados pelo público luandense em geral, aparentemente mais acostumado aos repertórios populares<sup>14</sup> dos cantores e cantoras de música romântica, gênero que no Brasil era pejorativamente chamado de música “brega” ou “cafona”. Matéria da revista *Notícia* descreve que o grupo *Os Brazucas*, especializado em bossa nova e jazz, teve de adaptar seu repertório ao público luandense. “Nenhum deles se lembra de ter tocado um bolero antes de vir para Luanda” descreve o jornalista, e, acrescenta que o público luandense tem um interesse maior por um tipo de música com um apelo mais “popular” e exemplifica pontuando que Roberto Carlos faz muito sucesso em Luanda (*Notícia*, 31/01/1970: p. 52-53). Um dos integrantes dos *Brazucas* declarou sobre a audiência em Angola: “não queremos dizer que o público não esteja preparado pra isso [o tipo de música que apresentaram], apenas não tomou conhecimento” (*Notícia*, 31/01/1970: p. 52-53). Pelo que indica a matéria, o público luandense, especialmente o de boates e casas de shows, aprecia um repertório brasileiro mais próximo do samba, do carnaval e das canções populares com temática lírica amorosa, o que vai ao encontro do que assinala o musicólogo Ricardo Rêgo sobre os gêneros brasileiros que mais sucesso faziam em terras

---

<sup>13</sup> Bosslett analisa uma notícia de uma família branca que sofreu um despejo em 1972 do bairro da Cuca, área periférica de Luanda, mesmo com o aluguel em dia, em decorrência da especulação imobiliária causada pelo crescimento de Luanda, somado a chegada de mais colonos portugueses (BOSSLETT: 2014: p. 76).

<sup>14</sup> Ou seja, mais consumidos. Tais artistas eram o produto principal das gravadoras brasileiras e davam um largo retorno comercial em oposição – ou complementação – a um grupo de artistas da faixa de “prestígio” como Caetano Veloso, Milton Nascimento e outros, que davam status as empresas do mercado fonográfico, mas lucro inferior que os cantores e cantoras populares (ARAÚJO, 2002: p.111).

angolanas: “o bolero, o samba canção, músicas românticas, que têm (...) certa proximidade com o fado e com o lamento angolanos (REGO, 2014: p. 144)”.

Ainda de acordo com essa reportagem, um dos integrantes dos *Brazucas* comenta que Roberto Carlos já não tem a mesma popularidade de antes no Brasil – o que na realidade é mais julgamento de valor do que um critério comercial, pois o referido artista continuou por parte significativa dos anos 1970 no Brasil como um dos campeões de vendas. “Pois, Roberto Carlos ainda é ‘menino bonito’ em Luanda” (*Notícia*, 31/01/1970: pp. 52), respondeu o jornalista de *A Notícia*, ao membro dos *Brazucas*, ou seja, ainda faz bastante sucesso. Nas propagandas dos jornais, os seus shows em 1972 por Luanda, alguns deles no *Avis*, são anunciados como tendo “1000 quilos de aparelhagem sonora” e “toneladas de talento”, dando a entender que a estrutura das apresentações foi excepcional para os padrões luandenses (*A PROVÍNCIA DE ANGOLA*, 03/11/1972: p2).

#### 4. “O irmão mais velho”: os significados do Brasil e da cultura brasileira para os angolanos (1950-1974).

Em 1967 a Marinha brasileira realiza exercícios militares em conjunto com sua contraparte portuguesa em Angola. O evento foi um ponto alto das demonstrações de apoio do Brasil à “causa lusitana”.

Vale destacar que o posicionamento do Brasil em relação a Portugal e à manutenção de suas colônias africanas – a partir dos anos 1950 denominadas “províncias ultramarinas” – teve idas e vindas. As relações braso-portuguesas foram, na maior parte do tempo, marcadas pelo apoio tácito ou manifesto ao colonialismo luso, tendo como exceções os governos Jânio Quadros e João Goulart, sobretudo no do primeiro, quando o Brasil deu início a “política externa independente”, buscando se distanciar de alinhamentos automáticos do período da Guerra Fria.<sup>15</sup> Quadros, inclusive, deu entrevistas a jornais angolanos, exarando posicionamentos nesse sentido. “O Brasil negociará com a ‘cortina de ferro’ no seu governo?”, perguntou o jornalista angolano Ernesto Lara. Jânio responde que sim, que em um eventual governo seu, a nação brasileira compraria e venderia sem restrições ideológicas (*ABC D. DE ANGOLA*, 10/09/1959: p.7).

Em 1967, os exercícios e cerimônias que envolveram soldados, oficiais e membros do corpo diplomático brasileiro foram vistos como um franco gesto de apoio ao colonialismo português, o que atraiu os protestos de embaixadores africanos no Brasil e críticas na imprensa

---

<sup>15</sup> Ver DÁVILA, 2010.

de países como a Nigéria (DÁVILA, 2010: p. 148-150). De fato, o gesto de apoio à manutenção das colônias portuguesas no continente africano foi inequívoco quando se considera as declarações e discursos do chanceler brasileiro Ouro Preto à imprensa angolana: “É com maior emoção que saúdo todos os portugueses da província ultramarina de Angola”, estampou em manchete na capa *O Diário de Luanda* (05/02/1967: p. 1).

Como esperado não faltaram discursos e representações nos jornais sobre as conexões musicais e culturais entre Brasil e Angola. *O Diário de Luanda* (04/02/67: p. 8) anuncia o “Festival Luso-Brasileiro de Música” a ser realizado no dia sete do mesmo mês no estádio do Clube Ferroviário que contaria com “além de algumas atrações brasileiras”, grupos e artistas locais como *Ngola Ritmos*, Sara Chaves, Conchita de Mascarenhas, entre outros. Alguns dias depois, o jornal descreve o evento dizendo que a apresentação da banda da Marinha brasileira trouxe o “carnaval carioca” para o Estádio do Ferroviário, que todos dançaram os sambas executados pelos músicos da esquadra e que a festa terminou de maneira inusitada: em cortejo até o cineteatro *Tívoli*, onde se realizava um baile de carnaval e quando a banda levou “o samba ao cinema da Samba [nome do bairro]”.

Mais significativo ainda é um artigo opinativo publicado no *ABC Diário de Angola* (10/02/1967: p.6) assinado por Moutinho Pereira:

Até que enfim meus irmãos brasileiros nos reencontramos. Parecia tão difícil, não é? Mas de verdade, esse afastamento foi unilateral. Aqui sempre seguimos o que se passava em vossa terra, que é nossa também. Ou desde quando os irmãos fecham as portas na cara uns dos outros? Agora tudo está bem outra vez. (...)

Talvez não saibam irmãos. Mas a vossa música, a música brasileira, nasceu aqui, em Angola. Vocês lhe deram umas voltas, estilizaram-na, mas resulta no mesmo. Topa?

Talvez, não saibam irmãos. Mas o ‘funge’ nosso é a ‘fubá’ de vocês. E há mais coisas, muitas, tantas! Alguns dos vossos etnólogos já descobriram qualquer coisa. Gilberto Freyre é tão vosso como nosso. Ele entendeu e por isso nós o escutamos. (...)

Porque nós há muito tempo, desde o princípio, que somos o mesmo povo, o povo mais mestiçado do Mundo (...) (*ABC Diário de Angola*, 10/02/1967: p. 6).

Como se percebe, o articulista faz questão de frisar que o afastamento foi “unilateral”. Uma referência aos governos Quadros e Goulart e seu “afastamento” em relação a Portugal.<sup>16</sup> Frisa, também, as proximidades culturais entre angolanos e brasileiros como nos hábitos culinários e no âmbito musical, nesse, recorrendo a certas noções espalhadas no senso comum de que a música brasileira – cuja espinha dorsal é o samba – teria origens angolanas. Outro aspecto

---

<sup>16</sup> Um dos atos de Jânio Quadros enquanto presidente foi conceder asilo ao paquete português *Santa Maria*, que havia sido sequestrado por militares lusitanos anti-salazaristas que pretendiam leva-lo a Angola para apoiar a causa anticolonial (DÁVILA: 2010, p. 34).

acionado é o de que os povos brasileiro e angolano são um produto da ação portuguesa nos trópicos, ou seja, a ideia – equivocada – de que o modelo de colonização luso seria diferente do de seus pares europeus, possuindo “plasticidade social, versatilidade, apetência pela miscigenação, ausência de orgulho racial” (CASTELO, 2011: p. 262), corpus teórico do lusotropicalismo de Gilberto Freyre, e, por isso, ele está sendo diretamente citado pelo articulista angolano.

A noção sentimentalista das relações entre estados, essa metáfora de que brasileiros e portugueses ou brasileiros e angolanos tem uma relação de “família” é bastante recorrente, mesmo entre os membros dos corpos diplomáticos, comportamento “altamente prejudicial”, pois, no plano das relações internacionais, os interesses dos Estados é que devem reger, como sublinham Penna Filho & Lessa (2007: p. 54). João Neves da Fontoura, por exemplo, diplomata que ocupou o cargo de chanceler no segundo governo Vargas, declarou que as relações de Brasil e Portugal não consistiam em “política”, mas em “negócios de família” (DÁVILA: 2010, p. 27).

A metáfora da família e da “irmandade” também é – e continua sendo no século XXI – acionada pelos angolanos nacionalistas. Para o renomado escritor angolano Pepetela, “os angolanos, em seu imaginário, têm o Brasil como uma das referências principais” e que “o Brasil é o irmão mais velho. É o país que se libertou primeiro” (CARNEIRO, 2011).

##### **5. Samba, samba-canção, xaxado e baião.**

Ao discorrer sobre os gêneros musicais que tinham maior circulação nas áreas urbanas de Angola, o memorialista José Weza (2007: p.31) assevera que “o bolero e a rumba, (...) o merengue (...) e também a música brasileira” circulavam bastante pelas áreas urbanas de Angola nas décadas de 1940 a 1960. Note-se que o músico-memorialista além de agrupar os gêneros musicais vindos da América do Sul e Central, ele agrupa “música brasileira” sob um guarda-chuva, o que indica que, debaixo desse, estariam abrigados samba, samba-canção, música romântica e outro guarda-chuva menor chamado “baião”, e sob esse estão xaxado, baião, coco, embolada, forró, entre outros. Sobre esse último grupo de gêneros, ao relatar suas memórias de infância no musseque Marçal, o intelectual Jofre Rocha registrou:

Deve ter sido num período entre os anos de 1952 e 1954 e eu, jovem adolescente, espreitava ao cair da noite, entre as aduelas de um quintal, para o salão onde decorria uma festa [...].

À hora do baile, Mendes [de Carvalho, o escritor Uanhenga Xitú] revelou-se um descontraído e exímio dançarino. Era o tempo dos baiões como o ‘Xaxado’ de Luiz Gonzaga, ‘Sábina na Gaiola’ de Carmélia Alves [...]. E também os sambas e marchas de

Emilinha Borba, Jorge Goulart, Black-Out e outros cantores brasileiros (MELO & SANTOS: 2007: p. 20).

Em 1958 os palcos luandenses receberam Carmélia Alves e seus Cangaceiros, considerada a rainha do baião. O Anúncio do ABC *Diário de Angola* (21/06/1958) propagandeava sua apresentação naquele dia às 16h no cinema *Tropical* e, mais cedo, uma homenagem “promovida pelos *Ngola Ritmos*, que contará de um almoço típico e de uma batucada”.<sup>17</sup>

Os ritmos brasileiros do Nordeste como o xaxado e o baião chegavam a Angola, eventualmente, pelas rádios de Pernambuco. O antropólogo Carlos Serrano, ao falar sobre parte de sua infância e adolescência no sul de Angola, conta que nessa região era possível sintonizar as rádios de Recife e Olinda (SERRANO, 2020). Mais uma vez recorrendo às representações literárias de Luandino Vieira, na já citada “farra de Sô Mussunda”, ao descrever os preparativos da festa, o autor constrói uma cena em que as senhoras ao preparar as comidas da festividade ensaiavam “passos de antiga *massemba*, lamentando que esses meninos de agora não sabiam essas danças de antigamente: só querem o xaxado” (Vieira: 2012: p. 91).

A entrevista do músico Carlos Lamartine ao antropólogo Ricardo Rêgo aponta indícios dos significados dos ritmos brasileiros para os angolanos: “O que o Jackson do Pandeiro tinha que nos interessava, e que nós dançávamos? Era a batucada” (conforme citado em REGO, 2014, p: 99). Na mesma perspectiva, Carlos Serrano acrescenta que os nacionalistas angolanos buscavam se distanciar de formas e estéticas entendidas como portuguesas, e, ao mesmo tempo, se aproximar de musicalidades percebidas como africanas:

A forma de combater a musicalidade [portuguesa] é adotando outras músicas. Congolesas e brasileiras. A música brasileira, o cântico, a forma de cantar, um sotaque diferente. E ela mexe. Ela mexe com o corpo. Dançar samba mexe com o corpo. Isso é uma característica muito africana também (SERRANO, 2020).

A influência do samba também se fez muito presente entre os angolanos. Ataulfo Alves, Noite Ilustrada, Black Out, Adoniram Barbosa, entre outros, são artistas bem conhecidos entre os angolanos.<sup>18</sup> Os precursores do *semba* angolano, o grupo *Ngola Ritmos*, bem como muitos outros grupos no período chamados de “folclóricos”, interpretavam o samba brasileiro dando-lhe “cores locais”.<sup>19</sup> Como destacou o músico e memorialista Mário Rui Silva, os angolanos

---

<sup>17</sup> Conforme indicou José Gonçalves em entrevista a Edmilson Santos, a difusão do baião se dava pela *Rádio Jornal do Comércio de Pernambuco*, pois suas ondas alcançavam parte de Angola (SANTOS: 2007, p.53).

<sup>18</sup> Ver ALVES, 2015; REGO, 2014; KUSCHICK, 2016; ANTÔNIO: 2010; dos SANTOS, 2019.

<sup>19</sup> Destaco aqui a análise de Dos Santos sobre os diálogos samba e *semba*: “mais importante que as formas musicais e melódicas são os significados políticos que performar ou entrar em contato com estes gêneros assumiam para estes sujeitos. Nas “rotas” e “raízes” do Atlântico Negro, os dois gêneros se cruzaram e se entrecruzaram em momentos

consumiam vários gêneros musicais das Américas, mas apreciavam mais “o samba, talvez por estar mais próximo de um ritmo local e mais diretamente ligado à população de cultura mestiça” (conforme citado em RÊGO, 2014: p. 113).

O angolano Carlos Fernandes,<sup>20</sup> em depoimento, expôs que artistas de “samba-canção” eram muito conhecidos: “desde o Lúcio Alves [cantor de sucesso da “era do rádio” de final dos anos 1940 e início dos 1950], os mais velhos ouviam e dançavam essas músicas” (FERNANDES, 2021). Carlito Vieira Dias – em entrevista ao musicólogo Matheus Kushic – declarou que seu pai, Liceu do Ngola Ritmos, compunha sambas a moda angolana e que: “naquele tempo do meu pai eles tocavam muitos sambas; o samba era uma música muito ouvida aqui”. Na mesma declaração, Vieira Dias cita artistas brasileiros de diversos gêneros: “nós ouvíamos aqui o Ataulfo Alves, (...) o Noite Ilustrada” (KUSCHICK: 2016, p. 47). Paulo Lara, filho de Lúcio Lara,<sup>21</sup> recordou, que em sua casa, quando era criança ouvia-se bastante música brasileira e lembrou-se de algumas canções: *Sei que é Covardia* (Ataulfo Alves), *O Bem do Mar* (Dorival Caymmi)<sup>22</sup> e *A Felicidade* (Vinicius de Moraes), essa última um tema de abertura do filme *Orfeu Negro* (LARA, 2020). Como se percebe, a música brasileira sempre despertou um grande interesse nos angolanos, e, como já indicado, isso se deve a identificação entre os povos brasileiro e angolano.

O escritor Jonuel Gonçalves assevera que os angolanos sempre estiveram muito atentos à música brasileira:

Música brasileira era (...) das músicas mais tocadas em Angola quando eu era criança e adolescente (...). Em Luanda havia a Rádio Clube de Angola. (...) Passavam muita música do Brasil. Depois Luanda foi ganhando mais rádios (...). Havia a rádio oficial do governo, a rádio católica (...). E todas passavam muita música brasileira (...). E de tudo quanto era estilo. E bastante atualizadas (GONÇALVES, 2020).

Gonçalves também acrescenta que as “ondas” de algumas rádios brasileiras alcançavam Luanda e que um aspecto “atrativo” da música brasileira era que era muito “dançável” (GONÇALVES, 2020).

Ainda sobre o samba, a imagem alegre e festiva do carnaval carioca é quase sinônima da de Brasil para os angolanos, ao menos para os angolanos da classe média, majoritariamente branca, luandense que tinha poder aquisitivo para frequentar algumas das requintadas boates da

---

diferentes de suas respectivas histórias, mas as reverberações de suas ondas definitivamente se fizeram sentir nos dois lados do oceano” (dos Santos: 2019, p 174).

<sup>20</sup> Carlos Fernandes é angolano de nascimento e atualmente é faz parte do corpo diplomático angolano em Paris.

<sup>21</sup> Lúcio Lara foi uma figura de elevada relevância no MPLA, tendo sido secretário geral do partido.

<sup>22</sup> A canção pode ouvida no link a seguir <https://www.youtube.com/watch?v=NKhIjVY99sI>. Acesso em 31/12/2020 às 21 h 30 min.

cidade como a *Tamar*. O repertório da casa noturna era geralmente composto de shows artístico-musicais que mesclavam esquetes de humor, teatro e muita música e dança. A referida casa recebeu um número significativo de espetáculos internacionais, com destaque para companhias brasileiras. Um anúncio ocupando uma página inteira do *Diário de Luanda* (16/04/1966: p.5) propagandeava: “Show Brasil (...). Toda a alegria esfuziante do Carnaval Carioca”. A programação era composta, entre outras atrações por uma “cantora sambista”, por uma “sambista de brec” e por um “ballet” com dançarinas brasileiras que, pela imagem que acompanha a matéria, usam trajes que remetem as passistas das escolas de samba cariocas.

Também em 1966, o festival da canção de Luanda teve a participação, como atração principal do cantor brasileiro Agostinho dos Santos, intérprete da canção *Manhã de Carnaval* (Luiz Bonfá), famosa por conta do filme *Orfeu Negro* (1959) do cineasta francês Marcel Camus. A película ficou mundialmente conhecida após ganhar o festival de *Cannes* e é, em parte, responsável pela construção de uma imagem do Brasil no exterior que remete a festa, alegria, sensualidade e exotismo associada ao samba, ao carnaval e aos morros cariocas. Quando de sua candidatura a *Cannes*, *Orfeu* sofre certa resistência da diplomacia brasileira que temia que o filme causasse uma imagem negativa do Brasil no mundo por conta de seus “personagens negros e das favelas” (FLÉCHET: 2009, p.48). A produção de Camus é baseada na peça de Vinícius de Moraes de 1956 e que foi encenada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

Quanto ao público de Angola, os indícios apontam que *Orfeu Negro* agradou as plateias luandense dos cineteatros de Luanda. O periódico *A Província de Angola* (30/03/1962, p.5), assim o propagandeia: “um deslumbramento de cores, ritmo e ternura, o carnaval carioca, o desfile das escolas de samba, a alegria contagiante daqueles dias de loucura”. Infere-se que o filme de Camus foi um vetor importante na construção dessa imagem brasileira exótica, alegre, quente e sensual associada ao samba que circulava por Angola, sobretudo, para o público das classes médias e altas que frequentavam as boates e cineteatros da parte mais próspera de Luanda.

Recorrendo ao mesmo tipo de imagem alegre e festiva sobre o Brasil – descrito como “o país do ritmo” (*DIÁRIO DE LUANDA*, 13/08/1967: p. 3) os shows *Rio Sempre Rio*, *Bossa e Balanço*, *As Garotas do Embalo*, *Vem quente que eu estou fervendo* e *Aquarela Brasileira* são espetáculos que fizeram sucesso em Luanda em 1967. Todos são da companhia do diretor Lauro Silva, que passou algumas semanas em Luanda, e recorrem ao gênero *Teatro de Revista*, que, surgido em finais do século XIX e tendo se consolidado na década de 1920, é um tipo de show que mescla

música, teatro, humor e paródia, passando “em revista” – revendo – acontecimentos recentes. Neyde Veneziano (2008: pp. 2-3) aponta que o Teatro de Revista adaptou algumas convenções das operetas populares como “música pontuando entradas e saídas” e a “apoteose” – essa última de maneira carnavalizada. Ainda segundo a pesquisadora:

O teatro de revista foi, indubitavelmente, o gênero que melhor representou a ideia que o Brasil tinha de si, dentro da tríade ideológica: mulher, malandragem e carnaval, signos da pátria convertidos em padrão de representação teatral (VENEZIANO, 2011: p. 2-3).

As “revistas” brasileiras apresentadas em Luanda correspondiam de maneira bastante fiel a esse modelo. A descrição de *Rio Sempre Rio* dada pelo *Diário de Luanda* (17/09/1967: p.7) enuncia a estrutura do show: a parte musical, interpretada por *Joãozinho Bossa Nova* e seus “êxitos do Brasil”, e, a parte da sensualidade: com *strep-tease* de algumas artistas e monólogos de malícia e humor. Faz parte também do modelo desse tipo de espetáculo o número principal da *vedete* – nos jornais luandenses chamada de vedeta – e os apresentados em Luanda não são diferentes. A vedete é a estrela principal deste gênero e apresenta um número que alia humor e a malícia, quando, geralmente, desce do palco e interage com a plateia.

#### **6. E se Jesus fosse um homem de cor: os cantores populares.**

Anteriormente, abordou-se a relativa falta de empolgação do público angolano de cineteatros luxuosos e das boates à música brasileira no estilo bossa nova e jazz e à artistas com temáticas supostamente engajadas. Nas falas de Elis Regina e do grupo de jazz *Os Brazucas*, destacou-se a percepção dos mesmos de que o público luandense “não conhecia” o que de mais moderno e sofisticado se produzia na música brasileira. Esses últimos declaram que nunca antes lhes haviam solicitado que tocassem um “bolero”. No entanto, os gêneros conhecidos como Sambão-Jóia, o de origem hispânica, mas com uma roupagem abrasileirada, bolero e a balada romântica foram muito populares no Brasil das décadas de 1960 e 1970 vendendo milhões de discos. Os expoentes destes gêneros foram Waldick Soriano, Nelson Ned, Benito de Paula, Paulo Sérgio, Roberto Carlos, Carmen Silva, entre outros (ARAÚJO, 2002: p. 12). Destaca-se que Ned, Carlos e Silva se apresentaram em Luanda entre 1960 e 1970.

Tais cantores e cantoras populares no Brasil eram qualificados por grande parte da crítica e da *intelligentsia* como “bregas” ou “cafonas”, denotando um julgamento de valor em relação a estes artistas. Jornalistas e críticos como Nelson Motta, Tárík de Souza e José Ramos Tinhorão ou não escreviam em suas colunas e livros sobre estes artistas ou, indiretamente, escreviam avaliações que punham em dúvida a qualidade musical destes artistas (ARAÚJO, 2002:

p. 111). Pejorativamente, muitas vezes esses artistas eram referidos como “cantores das empregadas domésticas”, mas é interessante notar que em Luanda eram consumidos pelas elites e setores médios que frequentavam espaços como os cineteatros *Aviz* e *Restauração* e a boate *Tamar*.

Pode-se admitir que a excelente recepção dos chamados “cafona” em Angola se dá também pela familiaridade que o público local tinha com boleros. Como chama a atenção Richard Shain, boleros, merengues e ritmos afro-cubanos já circulavam desde os anos 1940 pela África Ocidental e Centro-Ocidental por conta das rádios francófonas de países como Senegal (SHAIN, 2002: p. 87-88).

Outro vetor de circulação foram as “G.V. Series”,<sup>23</sup> coletâneas de música cubana, caribenha e sul-americana produzidas por gravadoras europeias como EMI a partir da década de 1930 e que foram comercializadas a preços acessíveis em países como Senegal, Nigéria, Gana e nos dois Congos. E, pode se inferir, dos Congos chegou a Angola, uma vez que havia uma grande circulação cultural e de pessoas entre os referidos territórios. Na literatura angolana é possível encontrar referências às canções latinas e caribenhas. Em *Geração da Utopia* (PEPETELA, 2013), nos bailes lisboetas onde se reuniam os estudantes africanos sempre se tocavam boleros e merengues. Em *Manana* de Uanhenga Xitu, em uma festividade particular os convidados disputam qual disco seria ouvido: “vai agora o GV-8, rumba miloca. Não, vai o GV-31, o ‘cataplum’ (XITU, 2019: p. 80)”.

Esse “gosto” construído por gêneros cubanos como o merengue, a rumba, e, sobretudo, o bolero – ritmo lento, feito para dançar a dois, com temáticas lírico-amorosas – auxiliou a difusão da música brasileira chamada “cafona” pelos palcos e rádios angolanos, uma vez que o repertório destes cantores e cantoras era de boleros brasileiros e “baladas românticas”. Há significativos relatos de que artistas angolanos foram influenciados pelos cantores deste gênero. A título de ilustração: Luiz Visconde – que recebeu o epíteto de “o maior cantor romântico de Angola” – já interpretou canções de Nelson Gonçalves (WEZA, 2007, p. 52). Pedrito interpretava sucessos de Agnaldo Timóteo e Lindomar Castilho (WEZA, 2007: p. 93); não tanto na chave romântica, mas na “chave caribenha”, Sara chaves interpretava Carmen Miranda (REGO, 2016: p. 91). Isso ajuda a entender o grande sucesso de Roberto Carlos em Angola, cujo repertório é composto

---

<sup>23</sup> Bob White elenca algumas hipóteses para a sigla “G.V.”: a de que significaria “Grabation Victor” e a de que “significava a colaboração entre Gramofone (G) e Victor (V)”, entre outras possibilidades (WHITE, 2002: p. 669).

principalmente de baladas românticas e, em menor medida, de boleros como *Não é por mim* (1961). É preciso destacar que Roberto Carlos não é um artista enquadrado totalmente dentro do gênero “cafona”, pois ganha legitimidade tendo algumas de suas canções gravadas por grandes nomes da MPB como Maria Betânia; mas tem um repertório de canções românticas que o aproxima dos artistas do chamado “brega” como Agnaldo Timóteo e Carmen Silva.

Fazem parte do repertório de Roberto Carlos em finais da década de 1960 e início da de 1970 canções no estilo *jovem guarda* – com uma estética sonora próxima do rock – como *Se você pensa* (1968), e, principalmente baladas românticas *As canções que você fez pra mim* (1968), *O tempo vai apagar* (1968), *Sua estupidez* (1969), *Não tenho nada a perder* (1969), *Minha senhora* (1970), *Detalhes* (1971), *Amada Amante* (1971), entre outras.

Também em 1972, se apresenta em Luanda a cantora Carmen Silva (*A PROVÍNCIA DE ANGOLA: 02/12/1972, p.3*) cujo repertório também é composto de boleros e baladas românticas como *Adeus Solidão* (1969) e *Não vou mais amar ninguém* (1971). “Na voz de Carmen Silva ouvem-se ecos do porão do primeiro navio negreiro e lamentos do terreiro da primeira senzala” (ARAÚJO, 2002: p. 175) descreve Paulo César Araújo sobre sua trajetória, remetendo ao fato do pai de Carmen ter nascido em 1866, portanto, antes da abolição da escravidão no Brasil.

Outro cantor popular que se apresenta em Luanda na mesma época é Cláudio Fontana no *Restauração* (*A PROVÍNCIA DE ANGOLA: 02/12/1972, p.3*). Fontana também tem um repertório de baladas românticas sendo uma delas *Estou amando uma garota de cor* cujo refrão diz: “a felicidade não tem forma e não tem cor/ em você existe o verdadeiro amor”, temática que não soaria estranha a ouvidos acostumados ao ideário lusotropicalista de convivência “harmoniosa” entre as raças. Outra letra de Fontana, essa interpretada por Toni Tornado, é *E se Jesus fosse um homem de cor?*<sup>24</sup> em que pergunta: “você teria por ele o mesmo amor/ Se Jesus fosse um homem de cor?”. Ainda de acordo com Paulo César Araújo esta canção foi composta justamente após suas apresentações em Angola em 1972:

Quando eu cheguei na portaria de um hotel em Luanda, testemunhei uma cena que me marcou muito: vi um cidadão branco, português, agredir de uma forma terrível um negro que estava ali carregando as malas dos hóspedes. E aquilo me chocou muito na hora. Ai eu fui para o quarto do hotel e fiquei pensando: ‘Meu Deus! Se o Cristo que eu amo, e que toda a humanidade ama, não fosse branco e de olhos azuis, como nos é pintado e mostrado, será que as pessoas o amariam da mesma forma? Será que esse cidadão que eu vi agora bater nesse negro, teria por Cristo algum amor se Ele fosse um homem de cor?’ Enfim, a coisa foi se avolumando e eu saí de Luanda com esse tema na

---

<sup>24</sup> Para a repercussão da canção composta por Fontana e interpretada por Tornado no Brasil, ver (ALVES, 2019).

cabeça. Mais tarde, ao retornar ao Brasil, num daqueles momentos com vontade de compor, peguei o violão e fiz *Se Jesus fosse um homem de cor* (conforme citado em ARAÚJO, 2002: p. 182).

Acerca das práticas colonialistas violentas dos portugueses em relação aos trabalhadores africanos essas foram registradas e denunciadas por várias obras da literatura angolana, como assinala Carvalho Filho (1999: p. 75) “até castigos físicos, tais como palmatórias e chibatadas, os patrões impingiam”, aos trabalhadores, referindo-se ao trabalho contratado que existia até o começo da década de 1960. No entanto, tais práticas violentas permaneceram presentes mesmo após o fim do estatuto do indigenato, ordenamento jurídico que impunha o trabalho compulsório aos africanos chamados de “gentios” ou “indígenas”.<sup>25</sup>

Cabe ressaltar que, ao que indicam as fontes, os nomes de “prestígio” da MPB como Milton Nascimento, Chico Buarque, Caetano Veloso, entre outros, não se apresentaram em Angola no período de 1961 a 1974. Em parte porque, como vêm sendo demonstrado, os artistas que tinham maior recepção em Angola eram os mais populares, os cantores e cantoras de músicas românticas. Contribui para tal situação certo desinteresse da mídia e da sociedade brasileira em geral pelo continente africano, a não ser em uma perspectiva “congelada”, de um passado idílico. A África daquele presente das lutas anticoloniais pouco apareceu nas canções dos músicos brasileiros, e, mais uma vez, isso se deve a completo desconhecimento do que se passava no continente.

## 7. Considerações finais.

O Brasil, a cultura e a música brasileira foram paradigmas importantes para os angolanos de vários matizes ideológicos no período em questão.

Para os que se identificavam como “colonos” e, portanto, entendiam Angola como uma província ultramarina de Portugal, o Brasil seria a “prova” de que a ação portuguesa nos trópicos tinha logrado êxito: o “irmão brasileiro” via a si mesmo e era visto por outros povos como um exemplo de tolerância e convivência harmoniosa entre as raças. Em todo caso, hoje se sabe que tal crença era um mito. No âmbito músico-cultural, esse grupo entendia o samba e o carnaval também como um produto da suposta “síntese luso-africana” que só foi possível, dentro da -

---

<sup>25</sup> O Estado colonial português construiu um ordenamento jurídico baseado em critérios hierárquicos baseado em ideias de raça e “civilização”. Eram automaticamente considerados “civilizados” os portugueses e os “euro-africanos”, já os negros e mestiços deveriam provar ser detentores de alguns atributos que os aproximavam da “civilização” (ler, escrever, falar português, ter uma profissão) para alcançar o status de “assimilado”. O restante da população, a grande massa dos povos nativos que ainda viviam de maneira próximo de seus antepassados eram chamados de “gentios” – nomenclatura do século XIX – e “indígenas” (termo mais usual no século XX), e, por isso estavam sujeitos ao arbítrio do trabalho forçado.

equivocada – perspectiva lusotropical dada à suposta ação portuguesa benevolente e integradora nos trópicos e suas características.

A música romântica brasileira e as canções com temáticas tristes relacionadas ao universo lírico-amoroso fazia sucesso tanto para o grupo dos “colonos” quanto para os “angolanos nacionalistas”. Quanto à estética e a sonoridade, tal fato se deve a circulação desde a década de 1940 dos gêneros latinos e caribenhos pela costa ocidental do continente africano. Especificamente em relação ao segundo grupo, mesmo quando consumiam gêneros musicais e canções que possuíam temáticas lamentosas, os angolanos nacionalistas o faziam rejeitando a chave portuguesa do fado e adotando uma “chave” latina, que em maior ou menor medida tinha aspectos afro-americanos: ouviam e dançavam tangos, boleros e as músicas românticas brasileiras. Vale também acrescentar que a circulação desses cantores populares em Angola se deve ao seu grande sucesso comercial no Brasil, e, como já abordado, os angolanos sempre estiveram atentos à música brasileira no geral.

É possível inferir que as realidades dos morros e favelas cariocas presentes no samba e na MPB, bem como as temáticas cantadas pelos gêneros do nordeste que aludiam à pobreza e à migração pudessem soar semelhantes às questões locais para os angolanos nacionalistas. Também para esse grupo, o “irmão mais velho” do outro lado do Atlântico teve sucesso porque “se libertou primeiro” e porque engendrou uma cultura e uma identidade própria, distinta da de Portugal. Ainda para esses que buscavam construir a nação angolana, a imagem alegre e festiva da música brasileira – em oposição à imagem melancólica, saudosa e triste da música lusitana – remetia às heranças africanas, talvez angolanas, do Brasil.

### **Referências Bibliográficas**

ALVES, Amanda. "Angolano Segue em Frente: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970". Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Fluminense, Niterói, 2015.

ALVES, Amanda. "'Esse crioulo vai longe!': racismo e construções discursivas sobre Tony Tornado na imprensa periódica brasileira (1970-1972)". Dissertação de Mestrado, Rio de Janeiro: CEFET, 2019.

ANTÔNIO, Jorge. *O lendário Tio Liceu e os N'gola ritmos*. Mukixe/LX Filmes, Lisboa/Luanda 2010.

BITTENCOURT, Marcelo. "'Estamos juntos!': o MPLA e a luta anticolonial (1961-1974)". Kilombelombe, 2008.

..... "Jogando no campo do inimigo: futebol e luta política em Angola". In: BITTENCOURT, Marcelo.; MELO, Vitor.; NASCIMENTO, Augusto. (Org.). Mais do que um jogo: o esporte e o continente africano. Apicuri, 2010.

BOSSLETT, Juliana. "A cidade e a guerra. Relações de poder e subversão em São Paulo de Assunção de Luanda (1961-1975)". Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Fluminense, Niterói, 2014.

CARNEIRO, Juliana. 'Angolanos olham para o Brasil, mas brasileiros não olham para Angola', diz escritor. BBC NEWS BRASIL, 2011. Disponível em [https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/09/110908\\_angola\\_entrevista\\_jc](https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2011/09/110908_angola_entrevista_jc). Acesso em 20/01/2021 às 17 h 00 min.

CASTELO, Castelo. Uma incursão no lusotropicalismo de Gilberto Freyre. Blogue de História Lusófona, v. 6, n. 1, p. 261-280, 2011.

..... "Novos Brasis" em África: desenvolvimento e colonialismo português tardio". *Varia História*, v. 30, n. 53, p. 507-532, 2014.

DÁVILA, Jerry. *Hotel Trópico: Brazil and the challenge of African decolonization, 1950-1980*. Duke University Press, 2010.

CARVALHO FILHO, Sílvio. "A identidade literária na literatura angolana (1975-1985)". *Cadernos CESPUC de Pesquisa Série Ensaio*, n. 5, p. 68-77, 1999.

Da VILA, Martinho. *Kizombas, Andanças e festas*. Record, 1992.

de ARAÚJO, Paulo. César. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Editora Record, 2002.

de SOUZA, Carolina. "Relações de Poder em Angola: Uma leitura dos romances de Pepetela (1975-2005)". Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2019.

dos SANTOS, Alexandre. R. "Um abraço do samba ao semba": diálogos musicais e políticos entre Angola e Brasil na década de 1980. *Temporalidades*, v. 11, n. 1, p. 163-180, 2019.

FERREIRA, Eduardo. "A lógica da consolidação da economia de mercado em Angola, 1930-1974 (La logique de la consolidation de l'économie de marché en Angola, 1930-1974)". *Análise Social*, Lisboa, (85), 83-110, 1985.

FLÉCHET, Anais. "Um mito exótico? A recepção crítica de Orfeu Negro de Marcel Camus (1959-2008)". *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 36, n. 32, p. 43-62, 2009.

FLORES, Marilda. "Retornados, desalojados, deslocados: a construção da memória do regresso de Angola para Portugal". Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2019.

FREUDENTHAL, Aida. "A Baixa de Cassanje: algodão e revolta". *Revista Internacional de Estudos Africanos*, n. 18-22, p. 245-283, 1995.

KUSCHICK, M. B. Kotas, mamás, mais velhos, pais grandes do semba: a música angolana nas ondas sonoras do atlântico negro. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Musicologia da UNICAMP, 2016.

MELO, Dario; SANTOS, Jacques (Orgs.). *O homem da Quijinga*. Lisboa: Edições Chá de Caxinde, 2007.

- NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção*. São Paulo: Annablume, 2001.
- PENNA FILHO, Pio.; LESSA, Antônio. "O Itamaraty e a África: as origens da política africana do Brasil". *Revista Estudos Históricos*, v. 1, n. 39, p. 57-81, 2007.
- PEPETELA. *A geração da utopia* LeYa, 2013.
- REGO, Ricardo. "Circulação da Música Popular entre Brasil e Angola". PhD Thesis, Paris, EHESS, 2014.
- SANTOS, Edmilson. "O MPLA no Brasil: A Campanha pela Independência de Angola no contexto político brasileiro (1960-1964)". Monografia de Especialização apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2007.
- SHAIN, Richard. "Roots in reverse: Cubanismo in twentieth-century Senegalese music". *The International journal of African historical studies*, v. 35, n. 1, p. 83-101, 2002.
- VENEZIANO, Neyde. "O sistema vedete". *Repertório*, p. 58-70, 2011.
- VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. Leya, 2012.
- WEZA, José. "O percurso histórico da música urbana Luandense: subsídio para a história da música Angolana". Governo da Província de Luanda, 2007.
- WHITE, Bob. "Congolese rumba and other cosmopolitanisms". *Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales*, 2002. v. 42
- XITU, Uanhenga. *Manana: Uanhenga Xitu* (Edição Crítica). Paco e Littera, 2019.

#### Depoimentos Informais

- Fernandes, C. (2021, janeiro 11). [Entrevista de A. Reis; Aplicativo digital de Mensagens].
- Gonçalves, J. (2020, setembro 11). [Entrevista de A. Reis; Aplicativo Digital de Mensagens].
- Lara, P. (2020, setembro 5). [Entrevista de A. Reis; E-mail].
- Serrano, C. (2020, setembro 9). [Entrevista de A. Reis; Aplicativo Digital de Mensagens]

\*\*\*

#### Sobre o autor:

Alexandre Reis: Doutorando em História pelo PPGHIS UFF, Bolsista CAPES

\*\*\*

Artigo recebido para publicação em: 6 de dezembro de 2019.

Artigo aprovado para publicação em: 7 de junho de 2021.

\*\*\*

#### Como citar:

REIS, Alexandre. Danças frenéticas e diabólicas de que o Brasil é rei e senhor: notas sobre a presença musical brasileira em Angola no período colonial e seus significados políticos (1950-1974). *Revista Transversos*. Dossiê: Africanizar: resistências, resiliências e sensibilidades. Rio de Janeiro, nº. 22, 2021. pp. 142-161. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2021.54966

