Os "fora da história": música, política e censura em Angola

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUB-ÁREA: ETNOMUSICOLOGIA

Mateus Berger Kuschick
UFRGS – mateusbk@hotmail.com

Reginaldo Gil Braga
UFRGS – reginaldo.braga@ufrgs.br

Resumo: Na presente comunicação trataremos de artistas angolanos de grande expressão popular que tiveram em suas carreiras, momentos de conflito com o poder local e, por isso, estiveram alheios de "versões oficiais" da história da música popular angolana. Semelhante ao que ocorreu na música brasileira e na dos países latino-americanos com a ditadura, em Angola a repressão do governo sobre artistas contestadores produziu efeito colateral que potencializou a criatividade e refinou o poder de comunicação destes artistas colocados à margem. Nosso propósito é trazer reflexões para o ambiente acadêmico brasileiro sobre a cena musical pós-independência de um país do qual ainda se tem poucas informações mesmo tendo tantos laços históricos.

Palavras-chave: Música popular de Angola. Política e Censura. Etnomusicologia.

The Outcast Ones: music, politics and censorship in Angola

Abstract: In this paper, we will deal with Angolan artists of great popular expression who have had in their careers moments of conflict with the local power and, therefore, have been oblivious of "official versions" of the history of Angolan popular music. Similar to what happened in Brazilian music and in Latin American countries with the dictatorship, in Angola the government's repression of contending artists produced a collateral effect that enhanced creativity and refined the communication power of these artists placed on the sidelines. Our purpose is to bring reflections to the Brazilian academic environment about the post-independence musical scene of a country from which we still have little information even though we have so many historical ties.

Keywords: Popular music from Angola. Politics and Censorship. Ethnomusicology

1. Introdução

Na história da música angolana há artistas que, mesmo com popularidade expressiva, passaram por situações, principalmente políticas, de restrições em suas carreiras por parte do governo da República de Angola, que os deixaram à margem de um "panteão" da música angolana, oficialmente apresentado pelo governo e pela imprensa, ocupando brechas, frestas e bordas do mercado e da produção musical. Nesta comunicação apresentaremos a trajetória de seis artistas angolanos de grande representatividade para a música nacional, cujas obras são marcadas por essa condição de alheamento de uma narrativa oficial do país, por motivos políticos. Angola tornou-se independente em 11 de novembro de 1975 após 14 anos de guerra contra Portugal.

Em 2015 realizei, com apoio do PDSE CAPES pesquisa de campo em Angola, nos municípios de Luanda, Uige e Benguela para o doutorado em música popular na Unicamp-SP. Lá pude entrevistar músicos, acessar bibliografia e discografia especializadas e

conhecer melhor a história recente de Angola. O semba, gênero musical símbolo da Angola independente, era o tema central da pesquisa. Diários de campo e entrevistas seguiram preceitos etnográficos herdados de métodos da antropologia adaptados ao âmbito musical para que emergissem como síntese da experiência de campo e do embasamento teórico, interpretações originais somadas a novos dados historiográficos e musicais. Relendo o material dos diários, observa-se que a nota de campo, em si, produz alguns *insights*, mas é o isolamento inerente à escrita que torna possível, ao pesquisador, o distanciamento para clarear a confusão inicial que a experiência de campo muitas vezes provoca. O efeito positivo que a nota de campo traz para a interpretação pretendida pela etnografia ocorre posteriormente, por "uma combinação entre experiência, tempo, reflexão, escrita, performance e dúvidas suscitadas" (BARZ, 2008, p. 213). Gregory Barz (2008) propõe a imagem de uma gangorra para pensarmos a prática etnográfica, sendo as notas de campo o fulcro onde as pontas – etnografia (interpretação) e pesquisa de campo (experiência) – se equilibram e se alternam. Segundo ele, "(...) neste modelo, a interpretação é parte de um processo contínuo, ao invés de um produto final" (2008, p. 216). Assim como a escrita de campo representa *handnotes* - notas de mão - a interpretação representa *headnotes* - notas de cabeça. Seguindo essa trilha de Barz, acredito que as notas de campo foram um importante pivô entre experiência e interpretação, nas quais registrei diariamente as atividades mais significativas dos 79 dias de estadia em Angola em 2015.

A escolha de seis artistas angolanos para essa comunicação se deu pela emergência do assunto – a censura – acompanhado desses nomes específicos quando do período de imersão em campo. Lá foi possível peceber nexos entre tais personagens e de suas trajetórias com as de artistas latino american@s como Victor Jara, Wilson Simonal, Érlon Chaves, Geraldo Vandré, Mercedes Sosa etc.

2. Artur Nunes, David Zé e Urbano De Castro: trio da saudade

Dos marcos políticos recentes de Angola que tiveram ação direta sobre os rumos da música angolana, há um em especial, de 27 de maio de 1977, que tirou a vida de três nomes da música popular angolana e, por isso, os reuniu para sempre: Urbano de Castro, David Zé e Artur Nunes[i]. O acontecimento é conhecido como **Fraccionismo**, um conflito interno no núcleo do MPLA desencadeado em maio de 1977. O fraccionismo é um episódio controverso, que colocou membros do mesmo partido em posições opostas, tendo o ativista político Nito Alves como principal representante de oposição a Agostinho Neto, então presidente do país. Uma crise surgida no seio do MPLA, o partido vitorioso da disputa pelo

poder nacional em 1975. Em linhas gerais (e correndo o risco de incorrer em generalizações), a ala de Nito Alves representava os quadros do MPLA mais próximos ao grupo que combatia nas florestas do país, enquanto a ala de Agostinho Neto simbolizava os integrantes do MPLA vinculados à intelectualidade, aos militantes exilados antes da independência. No contexto de 1977, em Angola, logo após a independência, a comunidade angolana ia, aos poucos, se reinventando, e a música esteve presente nos dois lados do fraccionismo. O grupo comandado por Nito Alves, com aval e apoio bélico de parte do governo russo, tentou derrubar o comando de Agostinho Neto e assumir o poder de governar o país, mas foi surpreendido e interceptado pelo exército cubano, que reforçava e apoiava o contingente militar do MPLA no poder. Em resposta à tentativa de golpe, o governo de Agostinho Neto assassinou seus opositores, colegas de partido e de vitória em 1975, entre os quais músicos identificados com as ideias de Nito Alves — o trio Artur Nunes, David Zé e Urbano de Castro, artistas militantes do MPLA com "índices de popularidade nunca vistos" (BIGAULT, 1999, p.24). Segundo Weza, a partir de 1975 os três músicos incorporaram-se a um grupo de música vinculado às forças armadas do MPLA, as FAPLA-POVO[ii]. O FAPLA-POVO cantou "em todas as unidades militares do país e cumpriu missões internacionalistas em São Tomé e em Cuba. Em 1978 passou a designar-se Facho" (WEZA, 2007, p.138).

O número divulgado de mortos no denominado massacre de 27 de maio de 1977 oscila muito (entre 15.000 e 80.000), no entanto, a principal acusação feita ao grupo que estava (e até hoje está) no poder é de que sequer houve julgamento dos opositores, tampouco uma investigação precisa, criteriosa, daqueles que teriam participado da tentativa de golpe, resultando em uma chacina. Homens e mulheres filiados ao partido sendo mortos pelos colegas nos dias em torno de 27 de maio de 1977 em resposta a uma tentativa de golpe, de destituição do presidente e de sua equipe. Como prova do efeito desse episódio as canções dos referidos cantores permaneceram proibidas no país até o início dos anos 1990.

Artur Nunes, David Zé e Urbano de Castro, conhecidos como o **Trio da Saudade**, cantantes do idioma kimbundu, eram vozes da chamada **Era de Ouro do Semba** (situada aproximadamente entre 1967 e 1974), de quando começavam a aparecer sinais claros de que o fim do período colonial estava próximo, do aumento populacional nos musseques[iii] de Luanda, e em meio a uma provisória melhoria da qualidade de vida na capital do país, por ocasião das ações psicossociais[iv] do governo português. O trio da saudade "mobilizava o povo para o momento decisivo da liberdade e da independência, (...) na defesa do ideário do MPLA" (BIGAULT, 1999, p.19).

Artur Nunes (1950-1977), nomeado O Espiritual, pela maneira carregada como interpretava as canções, é do musseque Sambizanga, em Luanda, filho de pai norte-americano e mãe angolana, ambos falantes do kimbundu. Os principais sucessos de Artur Nunes, diz Bigault, "expressam dor e saudade" (BIGAULT, 1999, p.24). "Quando atingiu o apogeu, muda-se para o bairro Cazenga, com o objetivo de se juntar aos seus dois amigos David Zé e Urbano de Castro, que ali viviam há bastante tempo" (WEZA, 2007, p.147). Ainda conforme Bigault, "o seu gosto pelo canto surge nos *kombas*, rituais fúnebres onde as velhas entoam cânticos dolentes". Entre 1972 e 1976 Artur Nunes gravou 26 músicas, em 12 singles e esteve na coletânea Rebita-75.

David Zé (1944-1977) lançou 13 singles e um LP, Mutudi uá Ufolo (Viúva da Liberdade), em 1975, revelando-se um excelente letrista, compositor e cantor, de linguagem poética influenciada pela cultura kimbundu onde cresceu. Suas músicas continham uma sonoridade mais festiva do que a de Artur Nunes, mesmo sendo ele o autor de um lamento famoso, "Angélica", em que enumera parentes mortos pela guerra, repetindo que "a morte é certa". Segundo Weza, David Zé exaltava "sabiamente nelas [nas canções] as diversas fases da vida, das suas gentes e da vida do seu povo, revelando os mais belos exemplares da música popular urbana angolana dos anos 1970, advindo daí sua popularidade" (2007, p.145). Das imediações de Luanda, Kifangondo, David vem de uma família de pais coristas da igreja Metodista e tem dois irmãos mais jovens que seguiram carreira artística: Dilangue e Gaby Moy. Rumba Zatukine é uma canção clássica de David Zé, que satiriza cenas do cotidiano de Luanda, regravada em 2009 por dois astros da atualidade, Paulo Flores e Yuri da Cunha, quando as restrições à veiculação das músicas do Trio da Saudade já haviam sido derrubadas. Parece pairar algum remorso e uma aura de mártir sobre as figuras desses artistas nacionais, pois sempre que foram mencionados durante a pesquisa de campo, nos palcos, nas rádios, na tevê, deparamo-nos com um sentimento velado de injustiça para com eles.

Urbano de Castro (1943-1977), ou Preto Fula, ou Urbanito Angolano[v] "era um chefe de banda – e brigão de respeito – dos subúrbios da capital, famoso por animar festas erguendo pesados barris com os dentes" (BIGAULT, 1999, p.20). Lançou 27 singles e esteve presente no LP Rebita 74. Autor de letras incisivas contra o colonialismo português, também em kimbundu, que por si só representava um gesto de rechaço ao poder colonial, Urbano também esteve muito próximo da ala do MPLA que assumiu o controle em 1975, inclusive cantando "Nguxi", uma homenagem ao camarada presidente Agostinho Neto.

Os três cantautores foram expoentes da época de consolidação e consagração do semba, gênero musical principal expoente da cultura angolana, ainda tido como a bandeira

sonora do país, acompanhados pelos principais conjuntos da época como Os Merengues, Águias Reais, Jovens do Prenda, Os Kiezos, Africa Show e Africa Ritmos. Ainda "hoje não se sabe até que ponto teriam se engajado ao lado de Nito Alves nem em quais circunstâncias foram abatidos" (BIGAULT, 1999, p.19).

3. Sam Mangwana e Teta Lando

Sam Mangwana e Teta Lando não foram assassinados, mas tiveram prejuízos em suas carreiras, principalmente após a independência, por diferentes razões. Musicalmente, trata-se de expoentes de vulto da música popular angolana da segunda metade do século XX, com produção muito mais numerosa do que a do trio da saudade, e também vistos por muitos como injustiçados. Sam Mangwana (1945) é congolense de Kinshasa, filho de mãe angolana e pai do Zimbabwe. Guitarrista, acompanhou grandes formações da RDC, como a TPOK Jazz, de Franco, Tabu Ley Rochereau e ainda fundou a African All Stars, em 1978. Sam Mangwana seria um representante do período dos Retornados do Pós-Independência, não fossem as divergências políticas, pois fez sua carreira-solo a partir de 1979, cantando em português e em lingala, idioma da República Democrática do Congo, sempre mais próximo dos angolanos de matriz bakongo, da região norte, e afinados com a posição política da FNLA, opositora do partido no poder. Mangwana é o autor do clássico angolano "Tio Antonio", cantada em português e regravada no Brasil pelo Grupo Vissungo, do Rio de Janeiro. Após décadas na França, vive novamente em Luanda desde 2004, em um aparente movimento de reaproximação com os governantes locais, antes avessos à sua presença no país. Um sinal disso é a presença de Sam Mangwana, mesmo que em uma fração de segundos, no anúncio publicitário da Sonangol (empresa nacional de petróleo), pela comemoração dos 40 anos de independência do país, comemorados em 2015, com a presença de vários representantes da cultura do país.

Teta Lando (1948/49-2008) é um dos grandes divulgadores da arte angolana na Europa, um representante da fase de internacionalização da música de Angola, mas que se manteve distanciado do processo de construção do país por divergências políticas. Natural de Mbanza Kongo (situada ao norte do país, formada por população da etnia bakongo), era o filho mais velho de 32 irmãos, de uma família proprietária de fazendas de café. Aprendeu violão com a mãe, que lhe transmitiu repertório de provérbios, cantos e ritmos kikongo, idioma dos bakongo. Em depoimento a Bigault ele revela: "quando das Revoltas de 1961, o meu pai apoiava a UPA[vi]. Os portugueses mataram-no e espetaram a cabeça dele num pau. Tiraram-nos as terras" (1999, p.23). Teta Lando viveu em Lisboa de 1963 a 1968, onde

conheceu Bonga, Rui Mingas, Lilly Tchiumba, também expoentes da música angolana na Europa. À época, era muito mais poeta e compositor do que intérprete. De 1968 até as vésperas da independência, viveu em Angola, na fase de consagração do semba, integrando o conjunto Africa Show, inovador na instrumentação, com órgão, bateria e naipe de metais afetando a sonoridade convencional da música angolana. Em 1973 Teta Lando também estava na origem d´Os Merengues, criado e financiado pela recém-fundada Companhia de Discos de Angola (CDA), que contratou os melhores músicos dos melhores grupos do país para formar Os Merengues, banda de estúdio da Companhia. Após a independência, Teta Lando teve que se exilar, em função de sua identificação com a FNLA, primeiro no Congo, até 1979, depois na França até 1994. Nesse período, Teta Lando experimentou o ápice de sua carreira, com projeção internacional e quatro álbuns lançados[vii], em que canções em kikongo, em português e em francês revelam um artista porta-voz de esperanças e sonhos compartilhados de paz e justiça entre os povos. Segundo um rapper angolano consagrado que entrevistamos,

> Teta Lando podia ter sido o nosso Bob Marley. Se ouvires as coisas antigas do Teta Lando, há uma mensagem muito parecida com a do Bob Marley, mas muito parecida. Ele podia ter sido muito maior do que aquilo que ele foi. Ele não era um artista qualquer. Ele era reverenciado mesmo, mas não foi o sucesso comercial que podia ter sido, se tivesse esse acompanhamento. E, depois, quase tudo aqui é institucional; e é isso que mata. Tu não tens margens pra fazer as coisas independentes, porque na verdade essa independência não existe: vai sempre bater em uma parede, que é uma rádio, uma TV, um jornal (Depoimento em 04.11.2015).

Quando retornou a Luanda, em 1994, presidiu a União Nacional dos Compositores (UNAC). Dois de seus principais sucessos são "Angolano Segue em Frente" (1974) e "Reunir" (1988).

4. O kuduro revolucionário de Dog Murras

Dog Murras[viii] (1977), no campo estético, performático, crítico, musical, pode-se dizer, revolucionou a música angolana do século XXI, mas não goza do reconhecimento devido, por posicionamentos políticos que assumiu no período pós-guerra (2002 em diante) que desagradaram membros do governo. Murras iniciou carreira artística em Johanesburgo, África do Sul, onde cursou Belas Artes, mas foi em 1995, já em Luanda, que iniciou-se profissionalmente, registrando sua marca Murras-Power, que incluía roupas e acessórios com as cores da bandeira de Angola. Dog Murras ficou célebre por adaptar a bandeira de Angola em todas as peças de roupa, em um gesto de exaltação da nação, que se refletiu na autoestima da população. Em 2000, estreou com o CD, Sui Generis. Em 2001, lançou Natural e Diferente, conquistando Disco de Prata e com seu primeiro grande sucesso: "Aqui Tass", kuduro com um texto recheado de ditos populares do subúrbio luandense. No refrão, canta

que "apesar de tudo, ainda estamos bem". Em 2003, lançou Bué Angolano, já com um renome nacional nunca visto em termos de vendagem e de popularidade[ix]. Junto com a consagração popular e a afirmação do kuduro como novo gênero musical angolano (denominado por Dog Murras de kuduro-kazukuta), o artista expressa em sua obra cada vez mais as injustiças, opressões, sofrimentos da camada mais pobre da população. A imensa popularidade do artista estava assustando uma ala do governo, e as críticas presentes em suas canções incomodavam. Uma entrevista polêmica dada à TV e uma canção em que Murras se autodesignava o presidente de Angola teriam sido a razão final para sua saída do país. Do final da primeira década do século XXI até 2015 Murras saiu de cena e viveu no Brasil e na África do Sul, para se proteger. Em 28.11.2015 oficializou seu retorno a Luanda em grande estilo para lançamento de seu CD Angolanitude - The Best Of Dog Murras. Apesar do atrito com membros do governo, Dog Murras, semelhante a Sam Mangwana, fez uma breve aparição no vídeo institucional da Sonangol veiculado na TPA em 2015, em que grandes cantores e cantoras celebraram os 40 anos de independência, em um sinal de reaproximação.

Com relação ao período de projeção e popularização de Dog Murras, Marissa Moorman, em sua obra referencial, na qual observa e analisa a história recente de Angola sob o olhar da produção musical do país, defende que os artistas angolanos que despontaram depois de 2002, após o fim da guerra civil que se abateu sobre o país durante 27 anos, continuam o processo que os sembistas iniciaram dos anos 1950 até a independência. Isto porque, do mesmo modo que no auge do semba (1967-1974), a música de "agora" continua refletindo o dia-a-dia das ruas do país, transcendendo o sofrimento, construindo novas relações sociais de gênero e mostrando que a diversão pode ser subversiva e que a subversão pode ser algo divertido. Pode-se dizer que o kuduro (dança e música) é hoje herdeiro social (político, de denúncia e engajamento) do sembas e kazukutas do pré-independência em Luanda. Ou, como diz Moorman, "se ontem o lugar eram os clubes, hoje são as ruas. Se o semba celebrava a iminência da independência, o kuduro dos anos 2000 em diante celebra a própria sobrevivência e a euforia do pós-guerra[x]. Ao mesmo tempo, a atividade musical ainda é um negócio comercial sério e às vezes mortal, por suas ligações com relações políticas e de denúncias de abuso de poder" (2008, p.189).

5. Considerações Finais

Os artistas que estão à margem da "história oficial" da música popular angolana por divergências políticas, os ditos "fora da história", Artur Nunes, David Zé, Urbano de Castro, Teta Lando, Sam Mangwana e Dog Murras, são seguidos por vários sucessores seus

que, por inúmeras razões, também não gozam em Angola de plena liberdade para se expressarem — Aline Frazão, MCK, Luaty Beirão, Titica e outros(as). Estes têm representatividade artística pela popularidade alcançada no país e pelo alcance de suas obras no exterior, independente das tendências políticas que assumiram[xi]. Semelhante ao que ocorreu na música brasileira e na dos países latino-americanos que viveram a ditadura, em Angola a repressão, a censura, o boicote e a violência do governo vigente sobre artistas contestadores produziram um efeito colateral que potencializou a criatividade e refinou o poder de comunicação destes artistas colocados à margem. Efeito parecido ocorreu no período pré-independência em Angola, mas daquela vez era o governo de Portugal e sua polícia especializada – a PIDE – quem atuava como agentes de proibições.

É inegável o desconhecimento nas universidades do Brasil, na maioria das áreas, sobre culturas e saberes africanos. O presente trabalho soma-se a ainda um incipiente movimento de reparação de lacunas históricas que estudios@s e linhas de pesquisa vêm encampando em nível nacional.

Referências:

BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy J. **Shadows in the field:** new perspectives for fieldwork in ethnomusicology. 2. ed. New York: Oxford, 2008.

BIGAULT, Ariel de. **ANGOLA 60´s:** 1956-1970. CD. Paris: Buda Musique, 1999.

_____ **ANGOLA 70's:** 1972-1973. CD. Paris: Buda Musique, 1999.

_____ **ANGOLA 70's:** 1974-1978. CD. Paris: Buda Musique, 1999.

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

WEZA, José. **O Percurso Histórico da Música Urbana Luandense**: subsídios para a história da música angolana. (ensaio). Luanda: Sopol, 2007

Notas

[i] Durante toda a pesquisa de campo ou nos materiais acessados sobre a música popular de Angola, quando algum desses artistas era citado, trazia sempre os outros dois, como complementares e com histórias/carreiras indissociáveis.

[ii] Forças Armadas Populares de Libertação de Angola.

[iii] Os musseques são, pelo menos desde as anos de 1930 até a atualidade, bolsões superpovoados que rodeiam o centro de Luanda. A palavra musseque tem origem no kimbundu (mu seke) e significa areia vermelha. A arquiteta angolana/portuguesa Anabela Quelhas assim o descreve: "o musseque é fechado sobre si mesmo, num entrelaçado complexo e orgânico de ruelas, 'pracetas' e corredores. As ruas são estreitas, com a largura de um homem, sem qualquer tipo de planejamento. Esses corredores são delimitados pelas próprias construções e por vedações, sustentadas por estacas, e fechadas com diversos materiais recuperados nos lixos e abandonados nas obras. Os musseques passam a designar o espaço social dos colonizados, assalariados, reduto da mão de obra barata e de reserva, ao crescimento colonial, colocados à margem do processo urbano, surgindo como espaço dos marginalizados, e cuja fisionomia está em constante transformação (disponível em www.blogdangola.blogspot.com.br. Acesso em 25.01.2013).

[iv] Ações psicossociais: programa do governo português, de ideologia lusotropicalista baseado nas ideias de Gilberto Freyre, principal artifício para conter o avanço dos movimentos nacionalistas nas colônias.

[v] Urbanito Angolano foi um pseudônimo atrevido, porque foi adotado por Urbano no pré-independência, época em que "os angolanos tinham estatuto de portugueses ultramarinos" (WEZA, 2007, p.143) e não de angolanos.

[vi] Mais tarde, a UPA (União dos Povos de Angola) viria a ser denominada FNLA (Frente Nacional pela Libertação de Angola).

[vii] Eu Vou Voltar (1981), Semba de Angola (1983), Reunir (1988) e Esperanças Idosas (1993).

[viii] Murthala Fançony Bravo de Oliveira, natural de Luanda.

[ix] Pátria Nossa (2005) e Kwata-Kwata (2007) completam a discografia do artista.

[x] Oficialmente, a guerra civil angolana acabou em 2002, quando da morte de Jonas Savimbi, principal líder da UNITA, grupo de oposição ao partido no poder, MPLA.

[xi] Titica em particular, insere outro elemento na cena musical angolana por ser uma kudurista trans.