



Liceu Vieira Dias e o N'gola Ritmos: música e resistência anticolonial em Angola

Washington Santos Nascimento

Universidade do Estado do Rio de
Janeiro (UERJ)
washingtonprof@gmail.com

Resumo: Este artigo tem por objeto fazer uma discussão sobre a música e a resistência anticolonial em Angola a partir da história de Liceu Vieira Dias e do grupo musical N'gola Ritmos. Para tanto acompanharemos a trajetória de Liceu e do N'gola, de que forma eles usaram a música como resistência e como os membros do grupo atuaram em organizações clandestinas de contestação do poder metropolitano antes de 1961.

Palavras-Chave: Angola, Música, Resistências

Abstract: This article's purpose is to make a discussion of music and anticolonial resistance in Angola from the history of Liceu Vieira Dias and N'gola Rhythms musical group. Therefore we will follow the path of Liceu and N'gola, how they used music as resistance and as group members acted in clandestine of the metropolitan government defense organizations before 1961.

Keywords: Angola, Music, Resistance

Este artigo tem por propósito fazer uma discussão sobre o músico e político angolano Carlos Aniceto Vieira Dias (Liceu) e o grupo musical N'gola Ritmos, surgido em finais da década de 1940 em Luanda. Pretende-se com isto entender aspectos da história social e cultural de Angola e mais propriamente as diferentes formas de resistências ao colonialismo português, bem como analisar de que forma Liceu e seu grupo foram usados discursivamente como um modelo/arquétipo para a nação angolana recém-independente.

Ele é um desdobramento de um trabalho anterior no qual analisamos a história social de Angola e mais propriamente de Luanda entre as décadas de vinte e sessenta do século XX¹. Durante esta pesquisa percebemos várias referências a este grupo enquanto um símbolo de resistência (ou melhor, resistências) e união nacional, bem como alusões ao seu fundador Liceu Vieira Dias como sendo um “mais velho”, inspirador da luta anticolonial.

Pretende-se desta forma destacar aspectos da história política de Angola em um momento anterior ao início da guerra anticolonial (1961), época em que o N'gola usava de sua música para o “despertar das consciências das massas”, bem como parte dos membros da banda atuavam na formação de redes e grupos de resistência ao colonialismo português.

Em grande parte as fontes utilizadas no artigo são as memórias de ex-integrantes de grupo como Amadeu Amorim, memorialistas a exemplo de Jacques dos Santos, jornalistas, literatos e críticos musicais contemporâneos que foram ou são associados ao N'gola e/ou ao governo angolano pós-independência o que nos pôs um desafio enorme para tentar achar o correto tamanho de Liceu e do grupo, diante do excesso de valorização dado a estes na liderança do processo de resistência anticolonial em Angola.

Liceu Vieira Dias: o fundador do N'gola

As informações sobre onde nascera Carlos do Aniceto Vieira Dias (Liceu) ainda são desconhecidas, diz o imaginário angolano que o mesmo teria nascido em 01 de maio de 1919 em Luanda, entretanto consta em sua certidão de nascimento, que ele nasceu em Banana, atual

¹ NASCIMENTO, Washington Santos. Gentes do Mato: os "novos assimilados" em Luanda (1926-1961). *Tese de Doutorado em História Social*. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

República do Congo (ex-Congo Brazzaville), quando seu pai José Vieira Dias estava na fronteira de Angola com o Congo².

O cineasta Jorge Antônio, que fez um documentário sobre Liceu, diz que apesar do registro de nascimento informar que ele teria nascido em Banana, na verdade ele nascera mesmo em Luanda. Segundo Antônio “O pai achava que poderia haver problemas mais tarde com os portugueses e que o Congo ia ser independente mais cedo porque os belgas eram tão cruéis que o povo se ia revoltar mais depressa”³. Outra razão que nos leva a acreditar que de fato ele teria nascido em Luanda é o seu apelido, pois havia o hábito local de renomear a criança em decorrência de algum fato relevante que tivesse acontecido próximo ou na data do nascimento da mesma, assim Liceu recebeu este apelido pois alguns dias antes, em 19 de Fevereiro de 1919 o Liceu de Luanda, futuro Salvador Correia e Benevides (nome que só teria a partir de 1924) fora inaugurado.

Liceu foi descendente de uma elite letrada nativa que já tivera alguma ascensão econômica e social entre os séculos XVIII e XIX, os crioulos. Em Luanda, na primeira metade do século XX, este grupo era composto pelas famílias Vieira Dias, Mingas, Van-Dunem, Pinto de Andrade, Figueiras da Silva, Torres e Neto e já se encontrava em um claro declínio de seu prestígio econômico e social, sofrendo a concorrência dos portugueses que chegavam em um maior fluxo e com as mudanças no Estatuto do Indigenato (1926) tendo que se submeter a uma série de burocracias para ter o seu estatuto de “civilizado” reconhecido novamente⁴.

Os Vieira Dias provavelmente tiveram sua origem no norte angolano e na atual República Democrática do Congo, em uma zona bakongo, visto as fronteiras serem mais frutos do domínio colonial do que naturais. Ao longo dos anos eles migraram para Luanda e se misturam com outros grupos crioulos existentes na localidade (no século XIX, por exemplo, Mateus Vieira Dias se casou com Margarida Van-Dunem dos Santos Torres) e construíram formas de resistências a perda de

² Esta informação é dada pelo escritor e memorialista Jacques dos Santos (1999). SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ô*. Edições CC. Angola, 1999.

³ ANTÔNIO, Jorge *Recordar Liceu Vieira Dias*. Entrevista dada a Marta Lança. Disponível em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>. Acesso em 10 de Março de 2016.

⁴ A origem dessas famílias é discutida por Washington Nascimento (2015), Dalila Cabrito Mateus (1999) e Cristine Messiant (1994). NASCIMENTO, Washington Santos. Memórias Crioulas sobre as políticas de assimilação colonial em Angola (1926-1975). *Revista Binacional Brasil Argentina: Diálogo entre às Ciências*, v. 4, p. 101-115, 2015. MATEUS, Dalila Cabrita. *A luta pela independência: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Mem Martins: Inquérito, 1999. MESSIANT, Christine. “Luanda (1945-1961): colonisés, société coloniale et engagement nationaliste”, in Michel Cahen (Org. de). *Vilas et cidades*. Bourgs et villes en Afrique Lusophone. Paris: Laboratoire Tiers-Monde/Afrique, 1989.

prestígio e autonomia imposta pelo colonizador, a exemplo da Liga Nacional Africana (LNA) criada na década de trinta e que contou em seus quadros pessoas da família Vieira Dias, como Fernando Torres Vieira Dias, Mateus Vieira Dias e José Vieira Dias, pai de Liceu⁵. Na LNA, Liceu e o N'gola se apresentaram algumas vezes.

Mario Pinto de Andrade, um dos mais importantes nomes da luta anticolonial, considerava o pai de Liceu, como sendo seu tio por laços de afinidade e por um parentesco distante, e descreve-o como sendo “[...] um homem de grandes bigodes, trazendo um grande chapéu, um homem respeitável”⁶, que por ter alguns recursos possibilitou a seu filho, realizar seus estudos no Liceu Salvador Correia.

Nesta instituição de ensino, Liceu conviveu com pessoas que mais tarde se tornariam referências na luta anticolonial - como o médico Américo Boavida, seu irmão Diógenes Boavida, Antônio Vieira Lopes, Bento Falcão Pinto de Andrade e Viriato da Cruz⁷. Antonio Vieira Lopes diz que este grupo se reunia na casa de Américo para ouvir o noticiário da rádio inglesa BBC sobre a Segunda Guerra Mundial, além de agruparem-se para perambular pelas ruas de Luanda, ou por locais como a Associação Regional dos Naturais de Angola (Anangola)⁸. Mario Antonio Fernandes de Oliveira, que aparentemente não pertencia a este grupo por ser mais novo que os demais, mas que também frequentara o Liceu, destacou que por esta época grupos de jovens daquela instituição de ensino, organizavam-se para atirar pedras no Consulado da Alemanha e que depois se dirigiam ao Consulado da Inglaterra para felicitar os representantes dos ingleses⁹.

Em uma fotografia de 1945, pertencente ao espólio de Maria da Conceição Boavida, viúva de Américo Boavida, é possível ver já em suas fases adultas em Luanda, os amigos de juventude, Liceu, Américo e Diógenes Boavida (da esquerda para a direita):

⁵ Uma relação completa desses nomes está em Eugênia Rodrigues (2002). RODRIGUES, Eugênia. *A geração silenciada: a Liga Nacional Africana e a representação do branco em Angola na década de 30*. Porto: Edições Afrontamento, 2003, p. 54.

⁶ ANDRADE, Mário Pinto de. *Mário Pinto de Andrade, Uma Entrevista dada a Michel Laban*, Ed, Sá da Costa, Lisboa, 1997, p.13.

⁷ CORREIA, Fernando. *Américo Boavida. Tempo e Memória (1923-1968)*. 1. ed. Luanda, Angola: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 2008. p.73.

⁸ Idem

⁹ OLIVEIRA, Mario Antônio Fernandes. *Reler África*. Instituto de Antropologia. Universidade de Coimbra, 1990, p.373.

Imagem 1: Liceu, Américo e Diógenes em Luanda (1945).



Fonte: CORREIA, Fernando. *Américo Boavida: tempo e memória (1923-1968)*. Luanda, Instituto Nacional do Livro e do Disco. Luanda, 2008, p.88

Liceu casou-se em 1949 com Maria Natércia de Almeida Vieira Dias, uma mulher branca, provavelmente descendente de portugueses, e teve quatro filhos, Carlitos, Luzia Zizi, Ferdinando Vieira Dias (Xinito) e Felipe de Nery Vieira Dias (Pino). Natércia nasceu em 01 de Outubro de 1926 em Camacupa (Bié) e morreu aos 2 de Agosto de 2014. Em entrevista dada a Silvia Milonga (2014), Xinito disse que pelo fato da mãe ser branca, durante o tempo que que Liceu ficou preso (no chamado “Processo dos cinquenta”), a Polícia Internacional e de Defesa do Estado - PIDE “[...] não lhe fazia uma vistoria tão apertada, o que lhe permitiu funcionar ao longo desses anos como “pombo correio”, fazendo introduzir nas cadeias alguns bilhetes misturados na alimentação¹⁰”.

Segundo Dionísio Rocha a iniciação musical de Liceu teria se dado na escola da família Assis, que como dissemos anteriormente era uma importante família crioula. Nesta escola

¹⁰ MILONGA, Silvia. Memórias de D. Natércia Vieira Dias. Disponível em <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.583969954953072.148294.150849848265087&type=1>. Acesso em 07 de Julho de 2016;

aprendera violão e piano¹¹. Apesar de ter se tornado um músico de renome o emprego formal que Liceu conservou por boa parte de sua vida foi no Banco de Angola onde esteve até o ano de 1959 quando foi preso. Três anos depois a instituição lhe enviou uma carta dizendo que por conta de suas faltas, seria instaurado um processo disciplinar, que resultou em sua demissão¹². Além de músico e empregado de banco, Liceu foi também um esportista, tendo atuado tanto no atletismo, quanto no futebol do Clube Atlético de Luanda¹³.

Ao acompanhar seus pais, ainda na juventude, em missões pelo interior do país teve contato com as sonoridades dos instrumentos tradicionais, como o Xinguvo, Cacoxi, Hungo, Mariamba, Kissanje e Tambores, traduzindo-as para os sons do violão. Estas pesquisas musicais influenciaram fortemente a sonoridade que o N'gola iria atingir mais tarde¹⁴. Um dos exemplos deste trabalho de resgate/visibilidade das músicas tradicionais realizada pelos membros do N'gola foi lembrado por Arthur Arriscado no que se refere a música Muxima, um dos clássicos do cancionário popular angolano¹⁵.

Como me foi dito pelo mais velho, Zé Maria, um dos guitarristas do N'gola Ritmos e muito bem dito, de que numa digressão a Província de Malange, de passagem por Kalandula, escutaram, ele e o também mais velho Liceu Vieira Dias, já falecido, um grupo de marimbeiros que tocavam e cantavam o que depois dum arranjo bonito se transformou na música Muxima, que conhecemos e temos muito orgulho, para além da letra e do arranjo musical. Foi Fantástico. A dupla de músicos entendeu a mensagem e completou o que no original é elegível¹⁶.

Estas influências da música tradicional são ainda mais fortes por conta do contexto de resistência anticolonial da primeira metade do século XX em Angola. Neste período os grupos independentistas procuraram construir uma visão nacionalista da cultura, com o objetivo de recuperar elementos que os nativos consideravam como sendo “patrimônio africano” por meio da fundação de jornais e revistas culturais. Deste movimento resultaram a revista Mensagem, o “Vamos descobrir Angola” e o “N'gola Ritmos”, que apesar de não terem necessariamente um

¹¹ ROCHA, Dionísio. O desenvolvimento da musica angolana. Disponível em http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf. Acesso em 07 de Julho de 2015.

¹² ANTÔNIO, Jorge. Recordar Liceu Vieira Dias. Entrevista dada a Marta Lança. Disponível em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>. Acesso em 10 de Março de 2016.

¹³ PEREIRA, José Maria Nunes. O legado do mestre Liceu In: *Notícias Africanas*. - Nº 77 (19-25. Set. 1994), p. 1. Disponível em: http://mozambiquehistory.net/periodicals/noticias_africanas/77-83.pdf

¹⁴ ROCHA, Dionísio. O desenvolvimento da musica angolana. Disponível em http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf. Acesso em 07 de Julho de 2015.

¹⁵ ARRISCADO, Artur. *Miassos da minha terra*: (músicas da minha terra). [Brasília]: Fundação Cultural Palmares, 2006.

¹⁶ Idem, p.63.

programa político claro contra Portugal, foram fundamentais para mobilizar e conscientizar aqueles que posteriormente iriam pertencer à linha de frente da luta anticolonial¹⁷.

Voltando a história de Liceu, diferentes personagens da luta anticolonial destacam, em suas memórias, ele como sendo “o mais velho” - o que, dentro das gradações de respeito da hierarquia tradicional angolana era um dos mais altos postos de distinção social. Amadeu Amorim, seu companheiro do N’gola, disse que ele “ [...] era o mais velho, tinha uma sensibilidade musical e uma cultura mais avançadas, estruturou e guindou o conjunto”¹⁸. É justamente este caráter de mais velho e de mais experiente que o possibilitou atrair pessoas para formar o N’gola Ritmos.

A origem do N’gola Ritmos

Diferentes autores e memorialistas registram que o N’gola foi criado em finais dos anos quarenta, mais propriamente em 1947, na casa de Manuel dos Passos no Bairro Operário em Luanda, por Carlos Aniceto Vieira Dias, o “Liceu”, Nino Ndongo e Domingos Van-Dunen¹⁹. Apesar da precisão desta informação, é muito difícil saber de maneira exata o momento efetivo de criação de qualquer grupo musical, pois quase sempre eles são formados por experiências anteriores, idas e vindas de músicos, ensaios, lugares diversos etc até que, em algum momento, relativamente impreciso, o grupo toma forma. Assim sendo, o N’gola foi derivado de experiências anteriores de Liceu - como a orquestra “Ritmo Tropical” e o “Grupo dos Sambas” e dos encontros fortuitos deste grupo de amigos. Neste sentido vale destacar a importância de Nino Ndongo, como também fundamental para a materialização do grupo. Segundo Liceu teria sido a música brasileira que os levara a descobrir a cultura e valor do angolano²⁰.

¹⁷ BITTENCOURT, Marcelo. Angola: tradição, modernidade e cultura política. In: REIS, Daniel Aarão. (Org.) et al. *Tradições e modernidades*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010, p. 135.

¹⁸ MILONGA, Silvia. *Amadeu Amorim. Salvem o N’gola Ritmos*. Disponível em http://www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=6838. Acesso em Abril de 2012.

¹⁹ Esta informação foi dada pelo próprio Liceu Vieira Dias no vídeo “O lendário Tio Liceu e o N’gola Ritmos”, mas Amanda Palomo Alves (2015) diz concordar com esta data, mas afirma também ter encontrado discordâncias no que se refere a ela em entrevistas e periódicos consultados durante sua pesquisa, as datas variaram entre o final dos anos 1940 e início da década de 1950. ALVES, Amanda Palomo. “Angolano segue em frente”: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. *Doutorado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2015, p.76.

²⁰ MOORMAN, Marissa Jean. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2008, p.63.

A primeira formação do N'gola, contou, além de Liceu, com Domingos Van-Dúnem, Francisco Machado e Nino Mário Araújo (Nino Ndongo), pessoas com alguma ascensão social (“assimilados”) que originalmente se encontravam aos finais de semana para tocar e cantar²¹. Logo depois, por volta de 1951, iria se somar ao grupo Euclides Fontes Pereira, o Fontinhas. Depois disso, alguns foram saindo (Liceu, por exemplo foi preso) e outros incorporados - como Amadeu Amorim (preso também logo depois do ingresso no grupo), António Van-Dúnem, Zé Maria dos Santos, Zé Cordeiro, Gégé, Xodó, além da colaboração esporádica de artistas como Lourdes Ván Dúnen, Sara Chaves, Fernanda Ferreirinha e Belita Palma²². Sobre as razões que levaram à fundação do grupo, Liceu disse:

O N'gola Ritmos foi fundado exatamente porque havia necessidade de se continuar a fazer um trabalho de divulgação de nossa música, e porque nessa altura [era] pra lá de necessário iniciar-se uma verdadeira fase de consciencialização política... da chamada consciência nacional... a par do aproveitamento de temas folclóricos, temas populares que estavam a perder²³.

Em sua fala a formação do grupo estava associada a uma estratégia de torna-los mais conhecidos, visto que naquele cenário os grupos musicais tinham mais inserção do que cantores individuais - havendo até certa disputa entre estes grupos, como por exemplo os Gingas, também criado no Bê Ó, nos anos sessenta e que rivalizava com o N'gola²⁴. Isso sem falar dos outros grupos bastante famosos na época (50-70), como o Negoleiros do Ritmo e o Musangola²⁵.

O centro irradiador do N'gola foi o Bairro Operário (Bê Ó). Este fora construído no início do século XX e deve este nome, provavelmente, ao fato de seus primeiros moradores terem sido operários da Real Companhia dos Caminhos de Ferro de Luanda e da Condução de Água (Estação de

²¹ Na primeira metade do século XX Luanda contava com uma elite nativa descendente dos antigos crioulos. Esta elite teve que se debater sobre se aceitava ou não o novo estatuto de assimilado, em substituição ao antigo de civilizado. NASCIMENTO, Washington Santos. Memórias Crioulas sobre as políticas de assimilação colonial em Angola (1926-1975). *Revista Binacional Brasil Argentina: Diálogo entre as Ciências*, v. 4, p. 101-115, 2015.

²² O papel das mulheres no N'gola é analisado por Amanda Palomo Alves (2015). ALVES, Amanda Palomo. "Angolano segue em frente": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. *Doutorado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2015, p.80-81.

²³ Liceu Dias citado por Tatiana Pinto (2012, p.31). PINTO, Tatiana Pereira Leite. Etnicidade e racismo em Angola: da luta de libertação ao pleito eleitoral de 1992. *Mestrado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2012.

²⁴ ROCHA, Dionísio. O desenvolvimento da música angolana. Disponível em http://www.sembrasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf. Acesso em 07 de Julho de 2015.

²⁵ MAKOLA, Matadi. Nos 50 anos dos Kiezos: Kituxi recorda Marçal, Ti Makoi, Sô Benge e Voz de Cabo Verde. *Cultura. Jornal Angolano de Artes e Letras*. 14 a 27 de Setembro de 2015 | Nº 91 | Ano IV. Disponível em <http://blog.lusofonias.net/wp-content/uploads/2015/09/CULT-91111.pdf>. Acesso em 07 de Julho de 2016.

Água) - que pertenciam a um mesmo dono, Alexandre Peres²⁶. Na remodelagem geográfica construída pelos portugueses entre os anos quarenta e cinquenta do século XX, o Bê Ó, deveria ser uma zona residencial para as elites nativas que foram afastadas do centro de Luanda pelos imigrantes brancos, como por exemplo André Mingas e Antônia Vieira Dias, que tiveram seus primeiros filhos – Rui Mingas, Amélia Mingas e Saydi Mingas – nascidos na Ingombota, já os mais novos – Julia Mingas, André Mingas e José Mingas – nasceram no Bairro Operário (Bê Ó)²⁷. Ao longo do tempo este bairro configurou-se como um espaço diverso, que misturava bares, restaurantes e casas de prostituição com igrejas protestantes. O N'gola transitou por suas ruas, sendo registrado em 1956 durante o Carnaval:

Imagem 2: Grupo N'gola Ritmos em 1956



Fonte: SANTOS, Jacques Arlindo dos. ABC do BÊ Ó. Chá de Caxinde, Luanda, 1999.

Na foto é possível ver, à esquerda, Liceu e, ao seu lado, o boêmio português Tito Larcher. Neste ano (1956), o grupo estava no auge, que se deu entre 1950 a 1959, tendo sido interrompido

²⁶ Esta informação é dada pelo escritor Jacques Arlindo dos Santos que redigiu em 1999 um livro de memórias sobre o bairro operário chamado de *ABC do Bê Ó*. Construído com palavras de A a Z, a ideia do autor é levar o leitor para dentro do bairro. Escrito quase sempre em tom saudosista e laudatório, retrata, em tom memorialístico, a história, fatos e personagens do Bairro Operário, chamado por ele de Bê Ó, desde a sua fundação até os dias atuais. SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ó*. Angola: Edições CC, 1999.

²⁷ NASCIMENTO, Washington Santos. Das Ingombotas ao Bairro Operário: políticas urbanas, trânsitos e memórias no espaço urbano luandense (Angola, 1940-1960). *Locus (UFJF)*, v. 21, p. 79-101, 2015.

em 1961, quando dois de seus mais importantes integrantes - Liceu Vieira Dias e Amadeu Amorim - foram presos²⁸.

Misturas, mestiçagens e resistências nas músicas do N'gola

A musicalidade do N'gola Ritmos revela uma série de “desordens”, “dissidências” e desvios às normas, gerando por essa razão práticas culturais eivadas por misturas e mestiçagens²⁹. Marissa Moorman lembra que elas eram cantadas em diferentes línguas: kimbundo, kikongo, umbundu e português, além de frases e expressões em francês, inglês e espanhol³⁰. Dessa forma, “[...] as divisões instituídas pela regra colonial entre o tradicional e o moderno, o rural e o urbano, o branco e o negro, o musseque e a baixa, eram tocadas, desconstruídas e re-organizadas”³¹. Revela-se assim uma complexa bricolagem com os membros do grupo agregando práticas e formas culturais de origens diversas.

Para Artur Arriscado o fato do N'gola ritmos cantarem músicas clássicas do cancionário português foi uma concessão do grupo para adentrar os espaços controlados pelos metropolitanos; entretanto o N'gola deu feição local a estas canções:

O primeiro agrupamento musical que teve acesso aos palcos da Baixa foi o N'gola Ritmos que para tal, teve que fazer algumas cedências musicais cantando música regional portuguesa em ritmos africanos, como Margarida vai a fonte, Timpanas e outras. Só assim foram aceites aproveitando para debitemos a nossa música, isto nos anos cinquenta/sessenta³².

Arriscado diz que o N'gola teve que fazer “cedências musicais” - mas acreditamos que seja mais do isto, são trânsitos entre a musicalidade angolana e a portuguesa, entre o urbano (moderno) e o rural (tradicional)³³. Entretanto mesmo esta canção portuguesa, não era tão portuguesa assim, como destaca um dos integrantes do N'gola, Amadeu Amorim:

²⁸ ALVES, Amanda Palomo. "Angolano segue em frente": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. *Doutorado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2015.

²⁹ GRUZINSKI, Serge. Misturas e mestiçagens. In: GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Companhia das letras, 2001.

³⁰ MOORMAN, Marissa. *Música e lusotropicalismo na Luanda colonial tardia*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/palcos/musica-e-lusotropicalismo-na-luanda-colonial-tardia>. Acesso em Abril de 2012.

³¹ Idem.

³² ARRISCADO, Artur. *Miassos da minha terra: (músicas da minha terra)*. [Brasília]: Fundação Cultural Palmares, 2006., p. 37

³³ Idem.

Em palco cantávamos uma canção da terra, erámos vaiados, logo a seguir cantávamos uma canção portuguesa estilizada, pegávamos num fado e davamos-lhe um sabor tropical, angolano e ficava diferente. Os nascidos em Angola, ou portugueses que se sentiam angolanos pela vivência, aplaudiam³⁴.

Há também trânsitos e ressignificações com as músicas de outros lugares, como a brasileira que como dissemos anteriormente já exercia influência em Liceu, mesmo antes da formação do N'gola, quando ele fazia parte do "Grupo dos Sambas". Jomo Fortunado destaca que fazia parte do repertório do N'gola Ritmos canções como "Carinhoso" dos brasileiros Pixinguinha e João de Barros³⁵.

As misturas provocadas pelo N'gola Ritmos se deram também na transformação de ritmos angolanos e na incorporação de instrumentos europeus, como a guitarra. Amanda Alves registra que os músicos do grupo inseriram novos acordes e a viola baixo (de seis cordas) nas músicas tradicionais, e também o tambor e a *dikanza* como condutores da marcação rítmica, intervindo, em contraponto, a voz³⁶. E neste trânsito entre diferentes tradições culturais houve a criação de produtos novos, como destaca o mesmo Fortunato citado anteriormente:

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", do Liceu Vieira Dias e ao *semba*, pelas propostas inovadoras de José Maria e Nino Ndongo, nas suas mais variadas figuras rítmicas conhecidas³⁷.

A *massemba* é uma versão urbana do *caduque* e que é plural de *semba*, ou dança do *umbigada* muito comum no interior angolano e que cruzou o atlântico chegando ao Brasil³⁸. Entretanto em Luanda ela foi transformada dando origem a "batida descompassada", ou seja, um tipo particular do *semba*. Assim o N'gola Ritmos, como diz Moorman representa uma cultura

³⁴ MILONGA, Silvia. *Amadeu Amorim. Salvem o N'gola Ritmos*. Disponível em http://www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=6838. Acesso em Abril de 2012.

³⁵ FORTUNATO, Jomo. *A modernidade estética da música angolana*. Jornal de Angola, 16 de Novembro, 2009. Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em 07 de Julho de 2016.

³⁶ ALVES, Amanda Palomo. "Angolano segue em frente": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. *Doutorado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2015, p. 77.

³⁷ FORTUNATO, Jomo. *A modernidade estética da música angolana*. Jornal de Angola, 16 de Novembro, 2009. Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em 07 de Julho de 2016.

³⁸ RIBAS, Oscar. *Elucidário de Termos Angolanos* In: RIBAS, Oscar. *Uanga (feitiço)*. Mercado das Letras, Luanda, 2009.

partilhada que “[...] era urbana, africana, cosmopolita e ainda vibrante com os ritmos da vida e os sons do mundo rural”³⁹.

Entretanto, este “mundo” rural precisa ser relativizado, em grande parte a maioria das influências que incidiram sobre o N’gola foram da área dos falantes do quimbundo e, em menor grau, umbundo. Fortunato destaca como este grupo evidenciou músicas kimbundu, sobretudo do sul de Angola, como Muxima, Madya Kandimba, Henda-ya-Xala, Mana Fatita, Ngakwambele kyá, Phalami, Kangrima, Enu mu ilumba, Mbiri-mbiri, Totoritwe, Dya ngo wé, Kunguenu, Kuaba kuai kalumaba e Kopé. Outras músicas foram compostas e cantadas nesta língua como Nzaji (Escrita por Euclides Fontes Pereira), Xinguilamento (Liceu Vieira Dias), Tchon Bon (Liceu Vieira Dias) e Nzagi (Euclides Fontes Pereira)⁴⁰.

O N’gola não foi o primeiro a cantar em Kimbundu ou mesmo a tocar instrumentos nativos, outros grupos - a exemplo de Fogo Negro, Xenda Hala, Negoleiro dos Ritmos e Estrela Canora - também fizeram uso deste repertório e tal qual o N’gola também fizeram uso da dança nativa como parte de sua apresentação, mas nenhum alcançou a dimensão e prestígio que o N’gola alcançara⁴¹.

Os trânsitos deste grupo eram musicais, mas também geográficos, como veremos a seguir.

Do Bairro Operário a Lisboa: trânsitos do N’gola Ritmos

Mesmo nascido no Bairro Operário, o N’gola tinha nos musseques de Luanda o lugar privilegiado de exposição de suas músicas, sobretudo nos bares e restaurantes existentes naquele espaço. Luanda, neste período, era uma cidade profundamente segregada, sobretudo depois da chegada dos portugueses em massa nos anos quarenta e de uma nova redistribuição geográfica da cidade, além da vinda de migrantes do interior para Luanda⁴².

³⁹ MOORMAN, Marissa. *Música e lusotropicalismo na Luanda colonial tardia*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/palcos/musica-e-lusotropicalismo-na-luanda-colonial-tardia>. Acesso em Abril de 2012.

⁴⁰ FORTUNATO, Jomo. A modernidade estética da música angolana. *Jornal de Angola*, 16 de Novembro, 2009. Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em 07 de Julho de 2016.

⁴¹ Idem.

⁴² NASCIMENTO, Washington Santos. *Das Ingombotas ao Bairro Operário: políticas urbanas, trânsitos e memórias no espaço urbano luandense (Angola, 1940-1960)*. *Locus (UFJF)*, v. 21, p. 79-101, 2015 e CASTELO, Cláudia Passagens para África. *O Povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da Metrópole*, Porto, Edições Afrontamento, 2007.

Estas segregações vão aparecer com força quando o N'gola resolveu sair de seu espaço de proteção, o musseque, para se apresentar em espaços majoritariamente frequentados por brancos portugueses ou mesmo pela elite negra local que comungava com os valores europeus. Jacques Arlindo dos Santos em seu livro de memórias registra que quando o grupo foi se apresentar no “cinema dos brancos”, o Nacional Cine Teatro ao cantarem em quimbundo houve uma forte reação dos colonos portugueses que gritaram pejorativamente para que eles fossem para suas aldeias de origem⁴³. A mesma situação ocorreu quando se apresentara na Liga Nacional Africana (LNA), apesar do pai de Liceu ter sido um dos fundadores, mesmo assim foram acusados pelos próprios angolanos de “mussequeiros” e se recusaram a assistir a apresentação⁴⁴. Também quando este mesmo grupo foi apresentar-se no restaurante N'gola de Guilherme Tonet, no bairro operário, houve uma briga generalizada no ambiente. Também neste espaço os portugueses reclamavam da presença deste grupo⁴⁵.

As discriminações não se deram somente em Luanda ao se deslocar por outras regiões de Angola, o N'gola enfrentou situações de racismo por cantar nas línguas nativas. No sul de Angola onde ficaram por quinze dias em Moçamedes, em diferentes restaurantes ou mesmo locais de apresentação pública foram ofendidos por parte dos moradores locais quando cantavam as músicas nativas ou traziam alguma expressão regional. Não foram raras às vezes em que grandes brigas ocorreram, bem como os membros dos grupos ficaram presos por alguns dias⁴⁶.

Apesar das dificuldades o grupo suplantou as fronteiras de Angola, indo para Lisboa, em 1964. Neste momento Liceu e Amadeu já estavam presos e o grupo se apresentou na Emissora RTP (Radio e Televisão de Portugal) com Nino, Fontinhas, Xôdo, Zé Cordeiro, Lourdes e Gégé, executando a música Manazinha⁴⁷. Jorge Antônio destaca que o convite para o N'gola para se apresentarem em Lisboa servia aos interesses do governo metropolitano em mostrar que tudo estava correndo bem nas colônias:

⁴³ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ò*. Edições CC. Angola, 1999, p. 226.

⁴⁴ CORREIA, Fernando. *Américo Boavida*. Tempo e Memória (1923-1968). 1. ed. Luanda, Angola: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 2009., p. 109. A Liga Nacional Africana defendia a disseminação de um determinado padrão cultural europeu, através da disseminação de escolas e órgãos educacionais sobretudo entre as elites nativas locais. RODRIGUES, Eugénia. *A geração silenciada: a Liga Nacional Africana e a representação do branco em Angola na década de 30*. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

⁴⁵ SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ò*. Edições CC. Angola, 1999.

⁴⁶ Santos não precisa o ano que isso ocorreu. Idem, p. 227.

⁴⁷ ALVES, Amanda Palomo. Palestra proferida no I Encontro “Semba Samba”. Disponível em <http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2015/11/2/palestra-proferida-no-i-encontro-semba-samba-por-amanda-paolo-alves>. Acesso em 07 de julho de 2016.

Era um programa da RTP, com o Carlos Cruz a dizer um texto daquela demagogia que ainda hoje existe em relação a África, sobre as bungalás, a cor da terra, os cheiros, a saudade e que os NR eram um misto disso tudo, etc. E a seguir eles começam a cantar uma música de Carnaval que é a Manazinha. O mais ridículo é que quem vê isto acha divertido, pela música, porque ninguém percebia o quimbundo, e a letra fala precisamente das aves migratórias que eram os colonos e da Manazinha que, pela fome, teve um filho miserável, etc. E ali, em plena capital do regime, aquilo passou. Ao mesmo tempo estava o Liceu preso no Tarrafal por 10 anos⁴⁸.

Durante a viagem para Portugal o grupo conseguiu gravar seus dois primeiros álbuns. Ao mesmo tempo em que tocavam em Portugal, as músicas do N'gola circularam também nas rádios do Congo-Brazzaville no contexto de luta pela independência⁴⁹. Lembra Amadeu Amorim: “Chegamos a rádio Esperança, uma rádio que transmitia de Brazzaville, ouvida às escondidas. A nossa canção era a única que existia, as pessoas ouviam a rádio e o N'gola Ritmos, passando a mensagem de que não chegamos ao fim, vamos começar agora⁵⁰.”

A atuação política do N'gola Ritmos e de seus membros

A própria existência do N'gola e a forma como ele deu visibilidade a cultura nativa angolana já foi uma forma de resistência ao colonialismo português, ao trazer para a cena uma produção local e assim se contrapor a ideia de que os angolanos eram “bárbaros”, “selvagens” e que nada produziam. No contexto africano mais amplo a resistência africana à conquista e à colonização europeia reafirmou quase sempre a importância das estruturas políticas, sociais e culturais existentes antes da colonização⁵¹. Amadeu Amorim ressalta este aspecto da resistência proposta pelo N'gola:

Nos anos 40, quando começaram a soprar os ventos independentistas, a vontade de muitos jovens era afirmarem-se como angolanos, os colonialistas impunham a sua cultura em detrimento da nossa. Parecia mal falar kimbundu, quem o falasse era considerado atrasado, gentio, qualquer pessoa de 40 anos das zonas urbanas

⁴⁸ ANTÔNIO, Jorge *Recordar Liceu Vieira Dias*. Entrevista dada a Marta Lança. Disponível em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>. Acesso em 10 de Março de 2016.

⁴⁹ Congo-Brazzaville foi colonizado pela França e se torna independência em 1960 se tornando a atual República Democrática do Congo.

⁵⁰ MILONGA, Silvia. *Amadeu Amorim. Salvem o N'gola Ritmos*. Disponível em http://www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=6838. Acesso em Abril de 2012.

⁵¹ COOPER, Frederick. Conflito e Conexão: Repensando a História Colonial na África. In: *Anos 90*. Revista de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. vol. 15, número 27, 2008, p. 27.

não sabe kimbundu, viveu a pressão das mães que diziam: Menino parece mal, tu já és uma pessoa civilizada etc. Os fundadores do N'gola Ritmos pensaram exactamente que era preciso fazer algo para manter a nossa identidade. O espaço à volta não permitia manifestações culturais da terra, daí fazer-se um conjunto musical⁵².

Em sua fala Amorim dá dimensões épicas ao grupo e ressalta a importância da visibilidade e mesmo resgate das culturas locais. Além disso sua fala destaca também de que a formação do N'gola contribuiu para a formação de uma identidade angolana, vista sobretudo a partir de seu aspecto político, uma identidade enquanto reivindicação, um lugar de luta. Segundo ele, ainda em uma perspectiva mais mítica do que real, o “grande trabalho” exercido pelo grupo era “despertar consciências adormecidas” pela ação do colonialismo que impedia a circulação das informações, ou quando muito fazia circular apenas aquilo que interessava a metrópole. E neste sentido sua atuação foi muito importante pois fazia uso da música como instrumento de conscientização em uma sociedade majoritariamente analfabeta⁵³.

Mas mesmo em locais onde eram chamados de “mussequeiros” como na apresentação que fizeram na Liga Nacional Africana, referenciada anteriormente - já havia quem estava a mudar de ideia e a pensar na independência: “Algumas pessoas no meio daquela malta que estavam acordadas, entediam porque cantávamos em kimbundu, mais tarde outros apareceram a dizer que falavam ou cantavam em kimbundu”⁵⁴.

O fato de cantar em quimbundo provocou um forte sentimento nativista nas populações locais, como destaca o músico angolano António Pascoal Fortunato, mais conhecido por Tonito, - que ouvira o grupo cantar pela primeira vez, ainda na juventude, na década de cinquenta:

A primeira vez que oiço actuar o N'gola Ritmos, provocou-me assim um sentimento extremamente envolvente porque pela primeira vez, eu ouvia música angolana cantada na língua kimbundu, e pela primeira vez oiço música angolana tocada à viola, ao tambor e ao reco-reco. Encontrei de facto uma situação que não tinha encontrado antes ao vivo e que me provocou uma emocionalidade de tal ordem que fiquei extasiado⁵⁵.

⁵² Idem.

⁵³ Elisete Marques Silva diz que nos anos cinquenta apenas 1% da população negra angolana era alfabetizada. SILVA, Elisete Marques da. O papel societal do sistema de ensino da Angola colonial, (1926-1974). *Revista Internacional de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 16-17, 1992-1994, p. 103-130.

⁵⁴ MILONGA, Silvia. *Amadeu Amorim. Salvem o N'gola Ritmos*. Disponível em http://www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=6838. Acesso em Abril de 2012.

⁵⁵ CHAVAGNE, Jean - Pierre. *La langue portugaise d'Angola – etude des écrits par rapport à la norma européenne du portugais. Thèse de doctorat*. Université Lumiér. Lyon 2, Faculte de Langues, Paris. Unpublished. 2005. p.154.

Segundo Tonito foi a primeira vez que ele vira um grupo local colocar a música angolana, de verdade, no palco, algo que não acontecia naquela situação colonial, onde a chamada “música indígena”, não era ouvida nas rádios e tão pouco apresentada nos palcos. Novamente aqui é possível perceber a importância da produção cultural do grupo para a afirmação de uma identidade africana.

O fato do N’gola ter transitado por diversos lugares do país e mesmo fora, tendo contato de pessoas de diferentes origens, localidades e etnias permitiram a seus membros uma visão mais ampla e diversa da situação colonial bem como redes de organização e resistência ao colonialismo português.

O prestígio musical que assumiram e a informação de que eles iriam tocar em algum lugar também foi utilizado para arregimentar pessoas em pequenos “piqueniques”, “comícios” e “reuniões de esclarecimentos” sobre a opressão colonial visando politizar as populações locais. Estes eram realizados em localidades como Vila da Funda e no musseque Sambizanga ou mesmo na província do Bengo, muitas vezes se fazendo acompanhar pelo grupo Gesto⁵⁶.

Segundo Mario Rui Silva, Liceu tinha uma “grande consciência política” e, por esta razão, retrabalhou determinadas rapsódias populares, dando a elas um sentido político, servindo-se assim da música enquanto um instrumento para despertar a população mais humilde e ainda não letrada de Angola sobre a importância da independência.⁵⁷

Os membros do N’gola também se envolveram de forma direta com grupos locais, a exemplo do Movimento para a Independência de Angola (MIA) e, também, com o trabalho de panfletagem⁵⁸. Carlos Alberto Van-Dúnen (Beto) ressalta a importância de Liceu quando ele seus amigos tiveram uma ideia de colar cartazes em consulados estrangeiros em Luanda dizendo que queriam a independência de Angola, assim imaginavam que estes consulados pudessem entrar em contato com as Nações Unidas:

Tal era a ingenuidade por altura dos nossos 17 ou 18 anos. Mas surgiu-nos um problema e era grande. Para colocar cartazes nas paredes era preciso dinheiro para comprar papel e tintas. E, naquela altura, não tínhamos experiência. Recorremos, então, a um indivíduo mais velho que nós e que conversava conosco

⁵⁶ MOORMAN, Marissa Jean. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2008, p. 69.

⁵⁷ SILVA, Máruí Rui. *Entrevista para Carlos Alberto Alves*. Disponível em http://www.multiculturas.com/angolanos/quatro_entrevistas.htm. Acesso em.

⁵⁸ ALVES, Amanda Palomo. “Angolano segue em frente”: um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. *Doutorado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2015.

com certo carinho, com certa estima [...] Esta pessoa chamava-se Carlos Aniceto Vieira Dias, mais conhecido por Liceu Vieira Dias⁵⁹.

Segundo ele, entre os anos de 1955 e 1956 esta juventude passou a ser organizada por Liceu, bem como por Higino Aires. A tarefa inicial seria a de construir uma grande rede, ou seja, cada pessoa deste grupo ficou responsável por fazer um núcleo de ação com três pessoas, sendo que cada uma das pessoas deste grupo também ficava responsável por fazer outro de também três e assim sucessivamente⁶⁰. Apesar da ideia que procura transparecer a juventude e as redes eram amplas demais para serem concentradas nas mãos de poucas pessoas.

Artur Queiroz destaca que também Agostinho Neto, primeiro presidente da Angola Independente, fazia parte destas redes organizadas por Liceu, sendo que Neto era “[...] amigo de cola e gengibre de Liceu Vieira Dias, o génio que um dia pegou em canções carnavalescas e as vestiu de uma roupagem tão exuberante que em breve os N’gola Ritmos (ritimos, para nós) se transformaram na bandeira sonora da pátria”⁶¹. É claro que Queiroz acentua as cores desta ligação e da importância do músico.

Para contrapor a estas articulações e redes feitas pelos membros do N’gola, o governo colonial atuou de diferentes formas, afastou os funcionários públicos, Fontinhas para Moxico em 1957 e Zé Maria para Lubango um pouco depois e de maneira mais drástica a polícia política portuguesa, a PIDE, prendeu, em 1959, Liceu Vieira Dias, Amadeu Amorim e o Zé Maria. Trata-se do segundo grande grupo preso em 1969 e que fazia parte do que ficou conhecido como “Processo dos Cinquenta”, todos os presos tinham ligação com a associação Movimento para a Independência (MIA). Foram presos junto com Liceu, Ilídio Machado, André Franco de Sousa, Gabriel Leitão Pereira, Miguel de Oliveira Fernandes, Amadeu Amorim e Carlos Alberto Van Dunen⁶².

Ao que parece, ou pelo menos o que os depoentes dos dias atuais tentam nos convencer, Liceu teve um papel de destaque nestas organizações e alguma influência na criação do MPLA, mas tal fato é contestado por outros militantes políticos, como por exemplo Jaime Araújo, que foi membro da União Popular de Angola (UPA). Ao ser perguntado pela pesquisadora Dalila Mateus

⁵⁹ VAN-DUNEN, Carlos Alberto In: MATEUS, Dalila Cabrita. *Memórias do Colonialismo e da Guerra*, Porto, Edições ASA, 2006, p. 195.

⁶⁰ Idem p. 196.

⁶¹ QUEIROZ, Artur. Memória do cidralia e invejados no grande “carnaval da vitória”. Disponível em http://agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=345%3. Acesso em em Junho de 2015.

⁶² MATEUS, Álvaro & MATEUS, Dalila. *Angola 1961*. Lisboa: Texto Editores, 2011, p. 61.

sobre onde foi fundado o MPLA, ele disse: “Cada um escreve a seu jeito. Até foram buscar músicos para líderes, como por exemplo o Liceu Vieira Dias. Foram buscar tudo isso. Claro, eram rapazes bonitos e simpáticos. A Europa é responsável por isto”⁶³.

Independente da importância ou não de Liceu para a fundação do MPLA, é fato que as músicas do N’gola Ritmos abriam as emissões de rádio do movimento na clandestinidade⁶⁴. Além disso, a prisão de Liceu em 1959 provocou um abalo na resistência anticolonial, como destaca em sua produção literária o escritor angolano Luandino Vieira, que foi amigo de Liceu, sobretudo em uma de suas obras mais simbólicas para a resistência anticolonial, “A vida Verdadeiro de Domingos Vieira Xavier”⁶⁵.

Imagem 3: Liceu, Luandino e outros membros do N’gola registrados no documentário “Estórias para a História da Música Angolana” de 2009/2010 que contou com imagens do filme de Antônio Olê de 1978



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=8BpXihHzZgl>

⁶³ ARAÚJO, Jaime. In: MATEUS, Dalila Cabrita. *Memórias do Colonialismo e da Guerra*, Porto, Edições ASA, 2006, p. 308. As ligações entre Liceu e o MPLA foram ora de colaboração, ora de certa contestação, sobretudo depois que Liceu apoia a cisão dentro do governo, conhecido como Revolta Ativa, de 1974, fez com que o mesmo fosse colocado de lado pelo governo de Eduardo dos Santos.

⁶⁴ Jorge António. *Recordar Liceu Vieira Dias*. Entrevista dada a Marta Lança. Disponível em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>. Acesso em 10 de Março de 2016. As ligações entre Liceu e o MPLA foram ora de colaboração, ora de certo afastamento, sobretudo depois de seu apoio ao movimento chamado Revolta Activa nos anos setenta, que representou uma cisão dentro do MPLA.

⁶⁵ O livro retrata a história do tratorista Domingos António Xavier, preso por ter contato com o movimento anti-colonialista em Angola, é duramente torturado e morto na cadeia, porém não denunciou ninguém. No dia de sua morte ele começara a sua vida verdadeira, na memória e nos corações de todo o povo angolano. Trata-se assim de uma narrativa sobre a realidade sócio- histórica de Angola que defende a necessidade da união entre angolanos de diferentes origens e mesmo portugueses solidários na luta contra o colonialismo português. Para dar sentido e verossimilhança a história, Luandino faz uso de personagens e situações reais, como o grupo N’gola.

No último capítulo do livro, dedicado a retratar a situação instável de Angola e a necessidade de resistir, destaca-se a prisão de dois dos principais músicos do N'gola: Liceu e Amorim. Para o narrador o fato do grupo ainda continuar tocando era também uma forma de resistência, como transparece na conversa das personagens Guilhermina e Marcelinha se iriam ou não em uma festa: “N'gola sem sô Liceu, sem Amorim, não é ele. Mas olha só: Esse Zé Maria quando pega da viola, parece até chora, no “Muxima”. Anh? Você vai ver o Fontinhas?”⁶⁶.

Quando Fontinhas canta “Muxima”, o alfaiate Mussunda diz para Miguel que aquela musica lembrava seu mano (amigo) Liceu. “- Deixa! Ele ainda um dia vai cantar o “Muxima” outra vez para todos nós”⁶⁷. O N'gola é descrito pelo narrador/Luandino como um grupo que tocava a verdadeira musica angolana, “daquelas nossas, do povo”, usando para tanto a viola de origem portuguesa e instrumentos angolanos como a ngoma (espécie de atabaque) e a dikanza (ou reco-reco, como viria ser conhecido no Brasil).

Mas é a lembrança de Liceu que é destacada pelo narrador/Luandino, através da ação de Zé Maria, que se propõe a tocar um samba de autoria de seu companheiro e que fazia referência a sua vida na prisão e a necessidade de luta:

Este mundo anda empenhado
Em me afastar
Não sei qual a razão
Se capricho ou embirração
Eu não lhe acho razão
Se o mundo a razão me explica
Eu imploro perdão...

Haverá nisso segredo
Que o duro destino
Não quer revelar?
Qual será ele o segredo
Que me sinto preso
Sem poder lutar?

Este ambiente pesado
Que estão arranjando à volta de mim
Deixa-me preocupado

⁶⁶ VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, 1981, p. 86.

⁶⁷ Idem, p. 90.

Mas vejo afinal
Que ainda não estou no fim⁶⁸

Não sabemos quando esta canção teria ido parar nas mãos de Luandino, mas de certa forma ela sintetiza o eixo central do livro, bem como a situação de Angola naquele momento, com várias pessoas presas e resistindo. Apesar da dor, a esperança ainda estava presente, como destaca um personagem do livro ao recordar Liceu, depois de ouvir sua música: “Verdade, mano Liceu, verdade. Você ainda não está no fim, todo estamos contigo em tua prisão. Fontinhas canta tua cantiga, o N’gola toca suas músicas, o povo não esquece, mano Liceu”.⁶⁹

Considerações Finais

É difícil separar o que é mito e o que não é nas memórias relativas à Liceu. Filmes, obras literárias, produções e discursos mais recentes presentes em sites e blogs de Angola constroem e reiteram este caráter mítico e “lendário” do mesmo. Trata-se de um personagem “quase legendário”, usando as palavras de Alfredo Margarido (1980), e um herói para a nação angolana, no mesmo patamar (ou até mais) do que seu amigo Américo Boavida⁷⁰.

Em grande parte ele é visto como um homem de trânsitos que soube dialogar com as tradições angolanas, que fora um dos primeiros a serem presos pela PIDE, “mais velho” e aglutinador. Além disso, alguém que resistiu tanto no campo da cultura, quanto na ação política direta contra o colonialismo português⁷¹.

Mesmo com esta ressalva que fazemos as representações e memórias construídas sobre Liceu, a sua história, bem como a do grupo que ajudou a fundar é importante para entendermos aspectos da realidade sócio-política de Angola antes de 1961 e mais propriamente as diferentes formas de resistências no campo da luta cultural.

⁶⁸ Idem, p. 92.

⁶⁹ Idem, p. 93. Alguns dos membros do N’gola também aparece nas obras luandinas, por exemplo em “Lourentinho, dona Antônia de Sousa Neto & Eu” de 1981, onde em um debate sobre músicas de Portugal e angolana, o narrador se lembra da música do “Amorim do Ngola”: “É ! Não abras mais a porta... O maximbombo só começa às sete” (VIEIRA, 2004, p. 23). VIEIRA, José Luandino. *Lourentinho, Dona Antônia de Sousa Neto & eu. Estórias*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

⁷⁰ MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.

⁷¹ É portanto, através do conceito de resistência que o sujeito africano se firma na historiografia como personagem que se opõe à colonização europeia BARBOSA, Muryatan S.. A construção da perspectiva africana: uma história do projeto História Geral da África (UNESCO). *Revista Brasileira de História (Online)*, v. 32, p. 211-230, 2012. p.119.

Este grupo se tornou um arquétipo para parte dos angolanos, pois foi formado pela antiga elite crioula empobrecida, que por ser também uma elite letrada, coube a eles contar e escrever as memórias e histórias da resistência. Além disso, o N'gola enfrentou as cisões em Angola, bem como no Império Português e construiu redes de associações muito mais amplas do que o parentesco ou pertencimento étnico para resistir ao colonialismo⁷².

O N'gola evidencia também os processos de trânsitos e misturas culturais tanto na sua composição, quanto nas letras de suas músicas, que davam visibilidade ao universo tradicional e aquilo que era considerado como “verdadeiramente angolano”, misturando-os a cultura urbana luandense. Desta forma ele contribui para a construção de uma identidade nacional e da própria ideia de nação, entendida enquanto uma “comunidade imaginada” com suas instituições culturais próprias, símbolos, representações, sentidos e modos de construir uma identidade que apesar de ser diversa, é também coletiva⁷³. José Maria Nunes Pereira, no dia da morte de Liceu (1994) escreveu: “Morreu Liceu Vieira Dias, que nas décadas de 40 e 50 liderou o N'gola Ritmos e pôs música no nacionalismo angolano⁷⁴”.

Por fim, é importante destacar que tanto Liceu, quanto o N'gola, não podem ser vistos apenas na perspectiva da resistência cultural e política. Eles fizeram música, e muito boa música, que ressoa, é reinterpretada e ressignificada ainda nos dias atuais pelas ruas, becos e vielas de Luanda.

Referências Bibliográficas

ALVES, Amanda Palomo. Palestra proferida no I Encontro “Semba Samba”. Disponível em <http://www.muralsonoro.com/mural-sonoro-blog/2015/11/2/palestra-proferida-no-i-encontro-semba-samba-por-amanda-paolo-alves>. Acesso em 07 de julho de 2016.

_____. "Angolano segue em frente": um panorama do cenário musical urbano de Angola entre as décadas de 1940 e 1970. *Doutorado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2015.

⁷² Ao fazer uma análise sobre outras realidades sociais africanas, Terence Ranger afirma que o nacionalismo moderno de massas está ligado aos movimentos iniciais de resistência, pois esta construiu uma rede de associações muito mais ampla do que o pertencimento étnico ou mesmo o parentesco. RANGER, Terence. “Iniciativas e resistência africanas em face da partilha e da conquista”. In BOAHEN, Albert Adu. (Edit.). *História Geral da África, VII. África Sob Dominação Colonial*. Brasília: São Paulo: Cortez, 2012.

⁷³ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

⁷⁴ PEREIRA, José Maria Nunes. O legado do mestre Liceu In: *Notícias Africanas*. - Nº 77 (19-25. Set. 1994), p. 1. Disponível em: http://mozambiquehistory.net/periodicals/noticias_africanas/77-83.pdf

- ARRISCADO, Artur. *Miassos da minha terra: (músicas da minha terra)*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário Pinto de. *Mário Pinto de Andrade, Uma Entrevista dada a Michel Laban*, Ed, Sá da Costa, Lisboa, 1997.
- ANTÔNIO, Jorge *Recordar Liceu Vieira Dias*. Entrevista dada a Marta Lança. Disponível em <http://www.buala.org/pt/afroscreen/recordar-liceu-vieira-dias>. Acesso em 10 de Março de 2016.
- BARBOSA, Muryatan S.. A construção da perspectiva africana: uma história do projeto História Geral da África (UNESCO). *Revista Brasileira de História (Online)*, v. 32, p. 211-230, 2012.
- BITTENCOURT, Marcelo. Angola: tradição, modernidade e cultura política. In: REIS, Daniel Aarão. (Org.) et al. *Tradições e modernidades*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 2010.
- CASTELO, Cláudia. *Passagens para África. O Povoamento de Angola e Moçambique com Naturais da Metrópole*, Porto, Edições Afrontamento, 2007.
- CHAVAGNE, Jean - Pierre. La langue portugaise d'Angola – etude dês écrits par rapport à la norma europénne du portugais. *Thèse de doctorat*. Université Lumiér. Lyon 2, Faculte de Langues, Paris. Unpublished. 2005.
- COOPER, Frederick. Conflito e Conexão: Repensando a História Colonial na África. In: *Anos 90*. Revista de Pós-Graduação em História. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. vol. 15, número 27, 2008.
- CORREIA, Fernando. *Américo Boavida. Tempo e Memória (1923-1968)*. 1. ed. Luanda, Angola: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 2008.
- FORTUNATO, Jomo. *A modernidade estética da música angolana*. *Jornal de Angola*, 16 de Novembro, 2009. Disponível em http://jornaldeangola.sapo.ao/cultura/a_modernidade_estetica_da_musica_angolana. Acesso em 07 de Julho de 2016.
- GRUZINSKI, Serge. Misturas e mestiçagens. In: GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Companhia das letras, 2001.
- MARGARIDO, Alfredo. *Estudos sobre Literaturas das Nações Africanas de Língua Portuguesa*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1980.
- MATEUS, Álvaro & MATEUS, Dalila. *Angola 1961*. Lisboa: Texto Editores, 2011.

- MATEUS, Dalila Cabrita. *Memórias do Colonialismo e da Guerra*, Porto, Edições ASA, 2006.
- _____. *A luta pela independência: a formação das elites fundadoras da FRELIMO, MPLA e PAIGC*. Mem Martins: Inquérito, 1999.
- MESSIANT, Christine. “Luanda (1945-1961): colonisés, société coloniale et engagement nationaliste”, in Michel Cahen (Org. de). *Vilas et cidades*. Bourgs et villes en Afrique Lusophone. Paris: Laboratoire Tiers-Monde/Afrique, 1989.
- MAKOLA, Matadi. Nos 50 anos dos Kiezos: Kituxi recorda Marçal, Ti Makoi, Sô Bengue e Voz de Cabo Verde. *Cultura. Jornal Angolano de Artes e Letras*. 14 a 27 de Setembro de 2015 | Nº 91 | Ano IV. Disponível em <http://blog.lusofonias.net/wp-content/uploads/2015/09/CULT-91111.pdf>. Acesso em 07 de Julho de 2016.
- MILONGA, Silvia. Memórias de D. Natércia Vieira Dias. Disponível em <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.583969954953072.148294.150849848265087&type=1>. Acesso em 07 de Julho de 2016.
- _____. *Amadeu Amorim. Salvem o N'gola Ritmos*. Disponível em http://www.nexus.ao/milonga/ver.cfm?m_id=6838. Acesso em Abril de 2012.
- MOORMAN, Marissa. *Música e lusotropicalismo na Luanda colonial tardia*. Disponível em <http://www.buala.org/pt/palcos/musica-e-lusotropicalismo-na-luanda-colonial-tardia>. Acesso em Abril de 2012.
- _____. *Intonations: a social history of music and nation in Luanda, Angola, from 1945 to recent times*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2008.
- NASCIMENTO, Washington Santos. Das Ingombotas ao Bairro Operário: políticas urbanas, trânsitos e memórias no espaço urbano luandense (Angola, 1940-1960). *Locus (UFJF)*, v. 21, p. 79-101, 2015.
- _____. Memórias Crioulas sobre as políticas de assimilação colonial em Angola (1926-1975). *Revista Binacional Brasil Argentina: Diálogo entre as Ciências*, v. 4, p. 101-115, 2015.
- _____. Gentes do Mato: os "novos assimilados" em Luanda (1926-1961). *Tese de Doutorado em História Social*. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- PEREIRA, José Maria Nunes. O legado do mestre Liceu In: *Notícias Africanas*. - Nº 77 (19-25. Set. 1994), p. 1. Disponível em: http://mozambiquehistory.net/periodicals/noticias_africanas/77-83.pdf
- PINTO, Tatiana Pereira Leite. Etnicidade e racismo em Angola: da luta de libertação ao pleito eleitoral de 1992. *Mestrado em História*. Universidade Federal Fluminense, 2012.
- QUEIROZ, Artur. Memória do cidrália e invejados no grande “carnaval da vitória”. Disponível em http://agostinhoneto.org/index.php?option=com_content&id=345%3. Acesso em Junho de 2015.

RANGER, Terence. “Iniciativas e resistência africanas em face da partilha e da conquista”. In BOAHEN, Albert Adu. (Edit.). *História Geral da África, VII. África Sob Dominação Colonial*. Brasília: São Paulo: Cortez, 2012.

ROCHA, Dionísio. O desenvolvimento da musica angolana. Disponível em http://www.sembasamba.com.br/pdf/Dionisio_Rocha.pdf. Acesso em 07 de Julho de 2015.

RIBAS, Oscar. Elucidário de Termos Angolanos In: RIBAS, Oscar. *Uanga* (feitiço). Mercado das Letras, Luanda, 2009.

RODRIGUES, Eugénia. *A geração silenciada: a Liga Nacional Africana e a representação do branco em Angola na década de 30*. Porto: Edições Afrontamento, 2003.

SANTOS, Jacques Arlindo dos. *ABC do Bê Ô*. Edições CC. Angola, 1999.

SILVA, Elisete Marques da. O papel societal do sistema de ensino da Angola colonial, (1926-1974). *Revista Internacional de Estudos Africanos*, Lisboa, n. 16-17, 1992-1994, p. 103-130.

SILVA, Mário Rui. *Entrevista para Carlos Alberto Alves*. Disponível em http://www.multiculturas.com/angolanos/quatro_entrevistas.htm. Acesso em Abril de 2014.

OLIVEIRA, Mario Antônio Fernandes. *Reler África*. Instituto de Antropologia. Universidade de Coimbra, 1990.

VIEIRA, Luandino. *A vida verdadeira de Domingos Xavier*. São Paulo: Ática, 1981.

VIEIRA, José Luandino. *Lourentinho, Dona Antónia de Sousa Neto & eu. Estórias*. Luanda: Edições Maianga, 2004.

Washington Santos Nascimento: Doutor em História Social pela Universidade de São Paulo - USP (2013). Mestre em Ciências Sociais: Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP (2008). Especialista em Memória, História e Historiografia pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB (2006). Especialista em Educação Superior pelas Faculdades Internacionais de Curitiba FACINTER (2004). Graduado em História pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia - UESB (2003). Desde 2015 é professor adjunto da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), lotado na área de Moderna e Contemporânea, na sub-área de História da África.

Artigo recebido para publicação em: Maio de 2016

Artigo aprovado para publicação em: Junho de 2016.