

“Muamba, Banana e Cola.” O Duo Ouro Negro e o Tropicalismo Desnacionalizador¹

RESUMO: O Duo Ouro Negro foi um dos conjuntos portugueses com maior projeção e reconhecimento internacional na década de 1960. O mediatismo na imprensa e a integração numa indústria fonográfica em expansão transformou o conjunto num caso raro de sucesso internacional. Ao estabelecer um diálogo com as noções de diáspora e hibridismo, o percurso musical do Duo Ouro Negro escapou à fixidez identitária, nacional e étnica, e traduziu uma história de deslocamentos e reinscrições. Não obstante a sua dimensão internacional e cosmopolita, o Duo Ouro Negro foi também objeto de discursos nacionalistas, nomeadamente quando se tentou converter as suas práticas expressivas numa expressão idealizada da nacionalidade, de modo a criar e manter a ideia de unidade do império português. Neste artigo pretendo analisar as formas de traduzir o percurso artístico do Duo Ouro Negro e comentar como as narrativas nacionalistas procuraram, por um lado, impor um sentido único às práticas expressivas do conjunto e, por outro lado, como estas se revelaram insuficientes para as explicar.

PALAVRAS-CHAVE: Duo Ouro Negro, música popular, luso-tropicalismo, colonialismo, hibridismo

ABSTRACT: Duo Ouro Negro was one of the most prominent and internationally recognized Portuguese groups in the 1960s. Their integration into an expanding music industry, medialization and international tours turned them into a rare case of international success. Establishing a dialogue with the notions of diaspora and hybridism, the musical career of Duo Ouro Negro escaped from the identitary fixation, national and ethnic, and translated a history of displacements and reinscriptions. Despite their international and urban dimension, the Duo Ouro Negro was also subjected to nationalist discourses, especially when diverse agents of Portuguese colonialism tried to convert their music into an idealized expression of nationality, in order to create and maintain the idea of unity and integrity of the late Portuguese empire. In this article I will try to analyze the ways of translating Duo Ouro Negro's music, mentioning how the nationalist discourses

sought, on one hand, to impose a national sense to their music and, on the other hand, how such imposition was limited to explain them.

KEYWORDS: Duo Ouro Negro, popular music, luso-tropicalism, colonialism, hybridism

1. Formas de Mediar

O Duo Ouro Negro foi provavelmente o conjunto musical português com maior projeção e reconhecimento internacional na década de 1960. O mediatismo na imprensa, a integração numa indústria fonográfica em expansão e as sucessivas digressões internacionais transformaram o conjunto num caso raro de sucesso internacional. Fundado em Vila Carmona (atual Uíge) em 1957, o conjunto era constituído por Raul Indipwo (Raul Cruz) e Milo Macmahon (Emílio Pereira), tendo sido por um breve período Trio Ouro Negro entre 1961 e 1963, com a integração de José Alves Monteiro. O Duo Ouro Negro distinguiu-se por fazer uma síntese de domínios musicais que até então eram mantidos em separado, optando por cruzar ritmos angolanos, como a *rebita* ou o *semba*, com o *funk*, o R&B e a música pop, e interpretar temas em Português, Francês, Inglês e nas diversas línguas de Angola (Umbundu, Tchokwe, Massongo, Conhama e Kimbundu). A criatividade musical do conjunto granjeou-lhe uma aura de cosmopolitismo, que se manifestou nas colaborações com músicos de outros países, na circulação universal dos seus discos, nas sucessivas digressões internacionais e nos prémios recebidos.

A música molda a memória popular e organiza um sentido do tempo (Frith 40). Ela é simultaneamente uma *performance* e as histórias, experiências e sociabilidades, que se contam a partir dela, bem como um terreno discursivo marcado por relações de poder e interpretações diversas. Nesse sentido, requer que se atente às “ligações entre a música enquanto expressão cultural, o desejo das audiências, as expectativas governamentais e os inescapáveis imperativos mercantis” (McCann 6). É a capacidade de articular campos aparentemente dispersos, como o ideológico, mercantil ou cultural, que permite evitar interpretações reducionistas ou essencialistas. Segundo Stuart Hall, articulação é um processo de fazer conexões e uma forma de compreender como diversos elementos ideológicos podem, em determinadas condições, coexistir dentro de uma formação discursiva e ser articulados dentro de uma conjuntura específica (Hall 141).

Ao estabelecer um diálogo com as noções de diáspora e hibridismo, tanto histórica como culturalmente, o percurso musical do Duo Ouro Negro parece escapar à fixidez identitária, nacional ou racial/étnica, e traduzir uma história de transformações, deslocamentos e reinscrições. Não obstante a sua dimensão cosmopolita, multilinguística e estereofônica (Gilroy, Jaji), o Duo Ouro Negro foi também objeto de discursos de índole nacionalista, nomeadamente quando se tentou converter as suas práticas expressivas numa expressão idealizada da nacionalidade, de modo a criar e manter a ideia de unidade do império português. A fim de consagrar e justificar a chamada viragem luso-tropical do regime autoritário—que se caracterizaria pela generalização de um discurso “humanista,” respeitoso da diferença e diversidade cultural africana, ajustado a uma caracterização complacente da colonização portuguesa—, a música do Duo Ouro Negro foi convertida num emblema da fusão e interpenetração de culturas (Cardão).

Partindo do princípio de que as formas de mediar o Duo Ouro Negro construíram significados sobre a sua obra, e que estes foram sujeitos a processos de negociação e relações de poder, neste artigo pretende-se analisar as formas de traduzir o percurso artístico do Duo Ouro Negro, estabelecendo conexões entre domínios aparentemente dispersos, e comentar como as narrativas nacionalistas procuraram, por um lado, impor um sentido único às práticas expressivas do conjunto e, por outro lado, como estas se revelaram insuficientes para as explicar. Através da imagem avançada por Paul Gilroy de um navio enquanto “sistema vivo, microcultural e micropolítico” (4), que constituiu e reflete uma cultura marcada pelo movimento e trânsito, e não tanto pela pureza e autenticidade, procurar-se-á argumentar que o Duo Ouro Negro se aproximou de sensibilidades transnacionais e cosmopolitas e foi precursor de uma música moderna, híbrida, instável, em constante transformação e pouco compatível com idealizações nacionalistas.

2. Na Rota da Internacionalização

O primeiro espetáculo ao vivo do Duo Ouro Negro realizou-se no Cinema Restauração em Luanda, em 1957. Depois de várias atuações ao vivo em Angola e Moçambique, o conjunto rumou a Lisboa em 1959 para se apresentar ao vivo no Cinema Roma, Casino do Estoril, mas também no salão da Casa dos Estudantes do Império (CEI). O conjunto chegou a ser notícia no Boletim da CEI, *Mensagem*, em que se mencionava a sua importância, juntamente com conjuntos, como os Ngola Rítmicos e Fogo Negro, no âmbito da “moderna música popular angolana.”²

A capacidade do Duo Ouro Negro realizar espetáculos em várias salas e para diversos públicos revelava a elasticidade do conjunto e o seu desejo de não ficar confinado a um público fixo ou salas de espetáculo previsíveis. A ênfase dada aos espetáculos ao vivo implicava a existência de repertórios atualizados, *performances* inovadoras e sentido coreográfico. O profissionalismo dos membros do conjunto não descuroou essas dimensões, nem impediu que a internacionalização atrapalhasse a gestão da sua carreira artística. A gravação de temas como “I Wanna Hold Your Hand” dos The Beatles, renomeado “Agora Vou Ser Feliz;” êxitos brasileiros, como “A Banda,” de Chico Buarque; temas franceses, como “La Mamma” de Charles Aznavour; mas também temas de Miriam Makeba, como “Jikele Mauenhi” ou “Click Song,” demonstrava a versatilidade do conjunto.

A emergência de novos públicos urbanos, o desejo de formas de consumo modernas e a capacidade do Duo Ouro Negro adaptar e renovar o seu repertório musical terá contribuído para o sucesso internacional do conjunto. Depois do sucesso no mercado discográfico português, e das digressões bem sucedidas em Angola, Portugal e Moçambique, o conjunto apostou em internacionalizar a sua carreira, passando a integrá-la em circuitos transnacionais. A França foi um dos locais de eleição, com o conjunto a efetuar diversos espetáculos no Olympia de Paris e a editar oito Ep’s na editora francesa Pathé Marconi. A aposta na internacionalização era verbalizada pelos membros do conjunto que, a propósito do lançamento do Ep *La Kwela* (Ep—Columbia, 1965), diziam que o disco era “muito angolano, muito ié-ié e muito bonito. Estamos a cantar em francês para conquistar o público, dar-lhes coisas novas que perceba.”³

Na tentativa de ir ao encontro de sensibilidades próximas da música ligeira, o Duo Ouro Negro participou por três vezes no Festival RTP da Canção (1967, 1969 e 1974); bem como em festivais internacionais, como o II Festival Internacional de Música Popular do Rio de Janeiro; foi convidado para participar no espetáculo “Rendez-Vous avec Danny Kaye,” por ocasião do vigésimo aniversário da UNICEF; participou no espetáculo musical de celebração do Dia de Portugal na Exposição Internacional de Osaka em 1970; ou a presença no Festival Vilar de Mouros em 1971, onde apresentou o álbum conceptual *Blackground*. O conjunto produziu ainda a opereta *A Rua d’Eliza*, com texto e coreografia de sua autoria, na qual participaram a cantora Lilly Tchiumba (que participaria também no Festival RTP da Canção de 1969) e o conjunto Os Sheiks. Semelhante aos espetáculos da Broadway, a opereta contemplava vários estilos musicais e coreografias, e o seu tema principal era “Eliza (Gomara Saia),” uma adaptação de um tema tradicional

de marrabenta. O programa foi transmitido pela RTP em 1968 e foi posteriormente selecionado para representar a televisão portuguesa no Festival de Milão.

A fama e o reconhecimento internacional foram assinalados na imprensa, com o Duo Ouro Negro a figurar na capa de diversas publicações periódicas (*Flama, Rádio & Televisão, Século Ilustrado, Álbum da Canção, Notícia, Revista de Angola*, etc.). A propósito do seu sucesso comercial e internacionalização, a revista *Álbum da Canção*, que editou um número especial dedicado integralmente ao conjunto, comentou:

Bem se pode dizer que Milo e Raul se viram guindados, de um momento para outro, de simples desconhecidos, à condição de vedetas internacionais. . . . Paris, Madrid, Barcelona, Estocolmo, Londres, Roma, Atenas escutaram e aplaudiram as estranhas melopeias destes dois jovens que lhes ofereciam algo de novo, algo que não entendiam, mas que lhes tocava a alma, emocionando-os.⁴

As digressões internacionais levaram o conjunto a percorrer três continentes (África, Europa e América) e a experimentar uma sensação de trânsito que extravasava o local de origem e o exclusivismo identitário. As sucessivas digressões terão dado origem a formas de redesenhar a cultura viajante e perspetivá-la a partir de uma experiência enriquecedora de trocas culturais, estéticas e políticas. Estas tiveram um papel fundamental na formação de novas expressões e estilos musicais e abriram espaço para a emergência de códigos interpretativos diferentes das generalizações nacionalistas que acompanharam o conjunto ao longo da sua carreira, sobretudo quando gravou temas da música popular angolana, o que terá contribuído para marginalizar a sua relevância cultural e política.

3. As Fronteiras do Nacionalismo

Há várias zonas cinzentas no percurso do Duo Ouro Negro e desconhece-se, em pormenor, quais foram as suas simpatias políticas. A investigação recente aponta para a ligação do conjunto ao MPLA (Movimento pela Libertação de Angola), para o qual chegaram a financiar “a expatriação e exílio de estudantes a partir de Lisboa e da Argélia para países europeus, sobretudo França e países do então bloco de leste” (Cidra 389). Em 1975, o Duo gravou inclusivamente o single “Poema para Allende” (Ep—Emi, 1975), uma homenagem ao Presidente Salvador Allende, deposto pelo golpe militar no Chile em 1973, bem como os longas durações, *Blackground* (Lp—Columbia/ Valentim de Carvalho, 1971) e *Epopéia*

(Lp—Emi/ Valentim de Carvalho, 1975), ambos os álbuns marcados por um discurso crítico da colonização.

Porventura desconhecida da maioria, a aproximação do conjunto aos movimentos de libertação desarruma lugares pré-definidos que os associava à falta de engajamento político antes da independência, ou mesmo convivência com o regime colonial, e ao saudosismo colonial da população “retornada” após a descolonização. A inexistência de estudos sobre a recepção do Duo Ouro Negro impossibilita respostas conclusivas, mas a releitura da sua obra num contexto pós-colonial, em que a dimensão festiva estava fortemente investida pelo sentimento de saudade, e o sucesso comercial de temas, como “Vou Levar-te Comigo” (editada em Lp em 1979 e reeditada em single pela editora Rádio Triunfo em 1985), que abordava a guerra civil em Angola, mas com um título polissêmico sujeito a diferentes usos e reinterpretações, terá alimentado a aura de nostalgia pós-colonial.

Com músicas assentes em arranjos para duas vozes, acompanhadas por violas, orquestra e instrumentos tradicionais africanos, um dos primeiros álbuns intitulado *Africaníssimo* (Lp—Columbia, 1959), que foi objeto de várias reedições, evidenciava a propensão do Duo ouro Negro para abordar diversas linguagens musicais. Parte do álbum inspirava-se nas raízes da música tradicional angolana, incluindo o primeiro êxito do conjunto, “Kurikutela,” o tema popular “Muxima,” uma canção tradicional goesa, “Deknni,” o tema “Singing My Song” e uma versão do tema brasileiro “Upa Neguinho,” da autoria de Edu Lobo. Com arranjos e direção musical do maestro Jorge Machado e Thilo Krassman, e participação do coro feminino da Emissora Nacional, o álbum contou ainda com a participação do músico brasileiro Sivuca. A contracapa do álbum continha uma nota escrita pelo Duo Ouro Negro que traduzia a vontade do conjunto não se confinar a um único lugar:

Quando em 1959 saímos de Angola rumo à Europa trazíamos na nossa bagagem um lote de canções lindas. Umás eram estilizações do nosso folclore, outras eram de nossa autoria, traduzindo a cor mulata da nossa terra. Para o Edu Lobo, além da admiração, um cordial *kuala peka* dos mulatos que lhe pedem para ele dar uma olhada e ver com a música do Brasil é igual à nossa. (*Africaníssimo*)

Animados desde o início por uma ideia de trânsitos tropicais e sincronismos musicais, a música do Duo Ouro Negro dificilmente se encaixaria nos discursos purificadores da autenticidade local, nem no carácter normativo do

luso-tropicalismo. Porém, o conjunto foi objeto de vários discursos que pretendiam fixar a sua diferença musical e caracterizar o seu significado segundo convenções nacionalistas.⁵

O impacto do nacionalismo depende mais da sua circulação discursiva e banalização na vida quotidiana (Billig), do que das ideias mais ou menos concisas que abrange e transmite. Os discursos nacionalistas fizeram parte dos exercícios de mediação de vários intérpretes africanos, foram transversais a vários agentes e recriados por protagonistas culturais, jornalistas e editoras discográficas ocupadas em comercializar a diferença cultural africana. Por exemplo, a Valentim de Carvalho tinha a coleção “Ngola,” um selo exclusivo para comercializar artistas angolanos, e a editora Alvorada, propriedade da empresa portuense Rádio Triunfo, lançou uma coleção dedicada exclusivamente à música folclórica africana em meados da década de 1960, onde comercializou fonogramas de Alba Clyngton, cognominada a “embaixatriz do folclore angolano”, Ngola Ritmos, Ngola Melodias, entre outros. A editora Alvorada dispunha inclusivamente de uma publicação oficial na qual anunciava as novidades do seu catálogo. Por ocasião da edição de fonogramas dos conjuntos Negoleiros e Ngomas dizia-se: “O folclore de Angola é riquíssimo. A sua importância é extraordinária na medida em que nos ajuda a conhecer melhor a nossa africana província ultramarina. Os tambores da África negra sempre excitaram a imaginação dos ocidentais. Os tambores serviram para transmitir mensagens, servem para nos oferecer ritmos inebriantes.”⁶

Apoiado numa fantasia primitivista, a comercialização de fonogramas de folclore africano recorria a uma linguagem da alteridade através da qual se associava o outro cultural e étnico quase unicamente ao ritmo e à dança. Esta forma paternalista de codificar o folclore nas colónias reenviava os intérpretes para um estado natural onde predominavam as sensações, as emoções e raramente o discernimento, elaboração e a autonomia musical. Fora do âmbito da produção e comercialização de objetos musicais exóticos, parecia não haver espaço para uma valorização autónoma das práticas expressivas africanas. Nesse sentido, o trabalho de tradução da música africana realizada pelas editoras não se conseguia libertar das representações coloniais, uma vez que negava a possibilidade de a conceber enquanto uma expressão musical legítima e independente, sem que esta passasse pelo crivo da autenticidade atribuído pelos folcloristas. Mesmo submetido a uma lógica comercial, fosse enquanto objeto de consumo pitoresco e exótico destinado a algumas camadas da população urbana, ou símbolo da diversidade regional destinado a uma indústria do turismo colonial

emergente,⁷ mantinha-se a ideia de uma africanidade intocada, consentânea com os discursos nacionalistas integradores, que infantilizavam e, simultaneamente, estilizavam a diferença africana.

A popularização do folclore africano enquanto gênero inerente à cultura africana terá condicionado a carreira artística de vários conjuntos provenientes das colônias. Nomeadamente a carreira do Duo Ouro Negro, que chegou a ser criticado na imprensa por interpretar temas de música ligeira, o que evidenciava a transversalidade de agentes ocupados na salvaguarda da integridade das práticas expressivas africanas. Num artigo publicado na revista *Plateia* criticava-se as alterações que o Duo Ouro Negro tinha introduzido no seu repertório, dizendo que as características do conjunto eram “diferentes, muito nossas, da nossa música, em particular da província-irmã. Essa base, a do folclore português, deveria constituir o seu espetáculo total entre nós, principalmente entre nós.”⁸ Ao mesmo tempo que zelava pela defesa de um ideal de pureza e autenticidade musical, o jornalista da *Plateia* afirmava que era empobrecedor ver o Duo Ouro Negro a imitar grupos de música ligeira, como os Los Panchos, ou Los Paraguaiois, ambos citados no artigo. No fundo, pretendia-se que o Duo Ouro Negro não fizesse concessões comerciais e continuasse a seguir a via da música tradicional que havia caracterizado a sua carreira até então. Implícito nestas críticas estava a ideia de que a aposta na comercialização poderia destruir a integridade artística do conjunto, por se entender que o comércio discográfico era incompatível com uma conceção fundacional e preservacionista da música popular africana, que deveria ser autêntica e representativa da diversidade cultural do império português.

A gravação de diversos fonogramas de música tradicional, como *Duo Ouro Negro Canta Canções do Folclore de Angola* (Ep—Columbia, 1960); as declarações do conjunto afirmando que “o folclore de Angola é a nossa face, o nosso ineditismo;”⁹ ou as capas de discos que incluíam a justaposição de signos associados à portugalidade, favoreciam as interpretações de cariz nacionalista. Por exemplo, na capa do Ep *Maria Rita* (Ep—Columbia, 1969) surgia uma fotografia do conjunto com um galo de Barcelos sob pano de fundo, numa sobreposição de elementos reconhecidos da portugalidade que contribuía para o pretendido efeito pitoresco e convertia o conjunto num alegado paradigma da lusotropicalidade. Porém, o galo de Barcelos impresso na capa era um dos vários adereços criados propositadamente para o filme *Hammerhead* (1968—Columbia Pictures), realizado por David Miller, que foi rodado parcialmente em Lisboa e Cascais. O galo de Barcelos serviu, aliás, de cenário a uma sequência do filme onde se vê cerca de trezentos

hippies numa “festa psicadélica em Cascais.”¹⁰ O Duo Ouro Negro terá inclusivamente aproveitado a sessão fotográfica em Cascais para fazer várias capas para os seus discos, desfazendo assim a ideia de que havia uma intenção de alegorizar as representações da portugalidade na capa do referido Ep.

Para tornar os discos de folclore africano comercialmente apelativos, as indústrias fonográficas imprimiam capas de discos que reforçavam o exotismo e que, no caso português, procuravam caucionar a ideia de diversidade regional do império colonial português e, assim, provar a originalidade dos encontros culturais no espaço sob soberania portuguesa. Invariavelmente previsíveis e estereotipadas, era comum as editoras optarem por capas com imagens de músicos negros vestidos com trajes regionais, pés descalços e a ensaiar passos de dança sob cenários tropicais.¹¹ Enquanto propostas de consumo exótico, que obedeciam a um princípio de absolutização das diferenças étnicas e raciais, a comercialização do outro musical parecia generalizar um modo de olhar para as práticas expressivas africanas, algures entre a curiosidade estética e a admiração (Huggan).

4. O Tropicalismo Desnacionalizador

As tentativas de colocar a etnicidade como categoria fundamental para explicar a “diferença” das práticas expressivas africanas foi criticada por diversos autores. Designadamente por Paul Gilroy, que alertou para os equívocos dos absolutismos étnicos na crítica cultural, sobretudo quando estes são convocados para justificar formas de pertença, identidades ou nacionalismos. No entender de Paul Gilroy, os “absolutismos étnicos” podem ser desafiados através da música e dos seus rituais, que permitem “criar um modelo onde a identidade possa ser entendida como algo diferente de uma essência fixa” (102). Como sugere a música do Duo Ouro Negro, não por qualquer desígnio teórico, ou forma de ilustrar conceitos pré-existentes, mas porque o conjunto convocou diversos elementos expressivos e articulou dimensões políticas, ideológicas e culturais. Com efeito, o conjunto animou uma utopia transnacional, que permitiu deslocar os conceitos de tropicalismo e hibridismo de uma leitura essencialmente nacional e colocou em evidência as inconsistências e fraquezas das formas de mediação nacionais.

No final da década de 1960, o Duo Ouro Negro introduziu uma série de inovações formais no seu repertório, realizando álbuns mais coesos nos quais transparecia uma ideia de hibridismo e modernidade. A edição dos álbuns *Mulowa Afrika* (Lp—Columbia, 1967)—provavelmente o disco mais internacional do Duo, com edições no Brasil, França, Israel, Alemanha, Argentina e nos Estados Unidos,

onde se intitulou “The Music of Africa Today”—, *Blackground* (Lp—Columbia/ Valentim de Carvalho, 1971) e *Epopéia* (Lp—Emi/ Valentim de Carvalho, 1975) marcaram uma viragem na carreira do conjunto. Explorando novas tipologias musicais, estes álbuns aproximavam-se dos padrões de consumo de públicos cosmopolitas, predispostos à chamada música de fusão, um subgénero em voga no início da década de 1970, e assinalavam a importância que as alegorias políticas tinham adquirido no seu discurso. Por exemplo, o álbum *Epopéia*, talvez o longa duração menos conhecido do conjunto, enunciava claramente sensibilidades e ideias anticoloniais. Nomeadamente no tema “Muinda Kwateni, Chegou o Homem Branco,” que alegorizava o processo de colonização europeia, salientando a indiferença dos europeus em relação às culturas locais e o carácter violento e devastador do estabelecimento europeu.

Contrariamente ao projeto de mistura e interpenetração de culturas associado ao luso-tropicalismo, integrado na noção de “mística luso-cristã de integração,”¹² e nas conceções essencialistas do nacionalismo cultural, a propensão do Duo Ouro Negro para sobrepor diferentes domínios musicais e alegorizar o processo de colonização sugeria uma conceção desterritorializada de tropicalismo e uma desvinculação das políticas coloniais.¹³ As identificações políticas terão sido importantes para as experiências musicais realizadas pelo conjunto no início da década de 1970, mas não terão sido o único fator a determinar a sua criatividade e expressão artística. Como indicava o álbum *Blackground*, que abarcava a fusão de diversos elementos sonoros, políticos, poéticos e coreográficos (os espetáculos de promoção do álbum tinham cerca de duas horas de duração e reuniam cerca de trinta e cinco participantes, entre músicos e bailarinos). Com a ambição de um projeto conceptual, o disco inventava uma narrativa sobre o continente africano e as suas ramificações extracontinentais. O seu primeiro tema, intitulado “Iemenjá,” contava a história de *Iemenjá* e do seu filho, Rio, que cresceu, atravessou o continente africano e se ramificou, e “cada ramificação foi um filho novo, com o de nome: Missouri, Amazonas, Mississippi e Rio de La Plata,” como se referia na letra. A celebração das raízes africanas e suas ramificações, bem como uma ideia de angolidade, traduzia-se na capa do disco, que continha uma ilustração do artista angolano Eleutério Sanches.

Em oposição a uma ideia de cultura territorial fechada e codificada, no álbum *Blackground* recorria-se à mitologia do princípio fundador de África e dos rios africanos para tematizar as transformações que ocorreram na música levada pelos escravos na viagem transatlântica. Sem pretensões de um regresso às origens

primordiais africanas, privilegiando antes o poder transformador das rotas em detrimento das raízes, o álbum aproximava-se da noção de “passagem do meio,” sugerida por Paul Gilroy, que representava tanto os “vários projetos redentores de regresso a uma pátria-africana, a circulação de ideias e ativistas, bem como a circulação de artefactos culturais e políticos chave: panfletos, livros, discos e coros” (4).

Ao ampliar e desnacionalizar a noção de tropicalismo, que extravasa o espaço geográfico do chamado “mundo português”¹⁴ e se desdobrava na alusão aos caudais e ramificações dos rios do continente americano (ver nota 14), o álbum *Blackground* convocava metáforas que sinalizavam a fluidez, movimento, trânsito, dispersão e a vitalidade de uma cultura de diáspora. O trânsito entre três continentes—África, Europa e América—reportava-se a um espaço imaginário de uma viagem substancialmente diferente da efetuada (e celebrada) pelos colonizadores nas suas rotas de expansão e conquista e traduzia a agência e autonomia artística do Duo Ouro Negro. Ao evocar a geografia imaginária da diáspora africana, o conjunto distanciava-se dos absolutismos étnicos, afastando-se também das exigências de autenticidade musical. Sugerindo uma genealogia alternativa da categoria “negro” (Mbembe), o Duo Ouro Negro ensaiava novas configurações identitárias “não delimitadas por fronteiras em sentido clássico, mas sim pela imbricação de espaços múltiplos, constantemente produzidos, desfeitos e refeitos tanto através de guerras e conquistas como através do movimento de bens e pessoas” (Mbembe 99). A desvalorização do local tornava possível negociar o cruzamento entre vários espaços, privilegiando o deslocamento em vez de uma territorialidade fixa ou identidade orgânica.

Nos antípodas das imagens pastorais de uma pretensa tradição africana, que deveria ser preservada e embalsamada para conter o poder corrosivo da modernidade, o Duo Ouro Negro enveredava pelos processos dinâmicos do hibridismo, itinerância e mistura. A preferência pela amálgama de elementos musicais heterogêneos traduzia-se musicalmente num álbum que continha passagens e trechos musicais, instrumentais e cantados, que combinavam estilos musicais afro-americanos, como o *funk*, *soul*, *rhythm n’ blues*, com espirituais negros, ritmos latinos, africanos e música pop. Esta opção, musical e política, era assumida em diversas ocasiões, por exemplo, numa entrevista os membros do conjunto diziam:

Um dos caudais do *Blackground* é precisamente o rio brasileiro; outro é o ramo europeu, mas só no que diz respeito ao ritmo, a pop-music; outro, ainda, um dos mais importantes, aliás, é o ramo americano, a música dita branca: a junção,

por exemplo, do espiritual-folk, soul-music, etc. Como sabe, há muito que se processa um retrocesso da música americana para África, chamado o afro.¹⁵

A referência e o uso de vários subgêneros musicais confirmavam a dificuldade em converter o Duo Ouro Negro num baluarte da música tradicional, ou signo de pureza identitária. Faltava ao conjunto os requisitos da cultura tradicional, que era idealmente rural, fixa e imutável, as especificidades do “carácter nacional,” imaginado enquanto presença tangível, e uma conceção rígida das fronteiras entre géneros musicais. Produto da expansão das indústrias discográficas, renovação dos gostos musicais e renegociação dos géneros urbanos, o Duo Ouro Negro não dispunha do elemento de autenticidade, que seria uma condição fundamental para a sua nacionalização. Nesse sentido, o conjunto terá contribuído para a redefinição e expansão do conceito de (música) popular—híbrida, urbana e transversal a públicos. Paralelamente, o conjunto introduziu uma forma de tematizar a identidade segundo um princípio de diferença e rutura em vez de unidade, semelhança e continuidade, aproximando-se assim de uma “conceção mais cultural e processual de identidade do que essencialista” (Hall 225). Em vez de completa e acabada, ou tradutora de uma ideia de plenitude, a identidade do Duo Ouro Negro permanecia incompleta, estando sempre num processo de ser formada e preenchida com novos referentes.

5. “Muamba, Banana e Cola”

Talvez por não se ajustar ao paradigma interpretativo da textualidade, a produção musical é normalmente negligenciada nos debates sobre a modernidade. Porém, ela integra as novas tecnologias da informação, comunicação e difusão e articula uma série de ansiedades e fantasias que permitem identificar a emergência de noções compósitas de modernidade feitas de empréstimos e encontros. Como se se tratasse de uma esfera pública alternativa, a produção musical oferece uma multiplicidade de materiais expressivos massificados, que transcendem os lugares de origem, bem como conceções unívocas de modernidade, que tendem a equivaler modernidade a ocidente, entendendo que esta pode ser inclusivamente exportada para as áreas de colonização e/ou é incompatível com os paradigmas da governamentalidade colonial (Chakrabarty).

A obra do Duo Ouro Negro oferece um retrato vivo, ainda que parcial, de um local e um tempo histórico. Mesmo não elegendo a denúncia da guerra colonial, nem as assimetrias e hierarquias do colonialismo como tema principal, o Duo

Ouro Negro não deixou de se referir às contradições de um território colonial onde se sentiu o impacto da modernidade e que foi igualmente marcado por grandes transformações no tecido urbano, pelo aparecimento de classes médias, pela generalização de novas formas de consumo e lazer e o surgimento de estilos de vida sinalizadores de uma vivência moderna. No âmbito da produção discográfica, a iniciativa económica em Angola conduziu à constituição de novas editoras, como a Fadiang (Fábrica de Discos de Angola), a Fonográfica (Companhia de Discos de Angola) e uma sucursal da Valentim de Carvalho (subdividida nas etiquetas *Decca* e *Ngola*, esta especificamente para a edição de música angolana) a operar em Angola. A proliferação de editoras evidenciava o vigor do mercado interno, que levou a Valentim de Carvalho a inaugurar uma loja de discos em Luanda em 1968.

Há uma diversidade de lugares onde a modernidade é realizada e constantemente traduzida. Um dos marcadores de modernidade em Angola foi o aparecimento de bens de consumo internacionais, entre os quais várias marcas americanas, como a *Coca-Cola*, cuja comercialização se tornou um fator de distinção simbólica no território. Alegadamente proibida em Portugal continental, a comercialização da *Coca-Cola* em Angola e Moçambique indicava, por um lado, as promessas de liberdade associadas à cultura de consumo americana e, por outro lado, abria espaço à afirmação de proto-identidades nas colónias, em que a imaginação da modernidade era fundamental.

Incluída no álbum *Sob o Signo de Iemanjá* (Lp—Columbia/ Valentim de Carvalho, 1970), a canção “Muamba, Banana e Cola” tinha um padrão rítmico sincopado e traços estilísticos distintivos dos géneros performativos de Angola, como o *semba*. A letra era constituída por poucos versos, repetidos várias vezes ao longo da canção, que diziam: “Que vontade chorar quando eu me lembro de Angola. Muamba, banana e Cola isso se come em Angola.” Ao mencionar três produtos consumidos em Angola—um prato regional,¹⁶ um fruto tropical e um refrigerante americano de consumo global—, o tema inventava e performatizava uma nova identidade angolana, colocando-a fora do nacionalismo integrador e da ideologia integracionista ou assimiladora. E fazia-o combinando realidades locais com produtos globais, uma combinação que sugeria a existência de uma versão de modernidade atualizada.

Em vez de ser considerado um símbolo nefasto do imperialismo americano, que ameaçaria a cultura local, a *Coca-Cola* era um ingrediente da modernidade que poderia ser articulado com uma ideia de angolanidade. Ou seja, a angolanidade não passava por um processo de depuração nacional dos artefactos de

consumo, no qual se excluíam os artefactos que não fossem realmente nacionais ou angolanos, nem pela rejeição da cultura de massas. Pelo contrário, a cultura de massas era incorporada e permitia renovar os discursos identitários, colocando na imaginação popular produtos globais cujo valor e poder de atração eram reconhecidos. Como refere Victoria de Grazia, “a sociabilidade da sociedade de consumo apresentava-se como uma alternativa progressista à tacanhez do exclusivismo, provincialismo ou, pior, às solidariedades reacionárias” (8). Além de sugerir a aceitação do processo de americanização cultural, a atitude em relação à Coca-Cola parecia admitir a existência de um elemento democratizador no consumo de produtos internacionais. Nesta visão simultaneamente complacente e utópica das oportunidades de consumo, a marca tinha um poder persuasor de criar estilos de vida modernos e cosmopolitas.

6. “Política(s) da Transfiguração”

A tensão entre o nacional e o internacional é um dos terrenos mais produtivos para discutir os significados da música popular. O Duo Ouro Negro dramatizou essa discussão e introduziu novas categorias para a mapear, estas não se enquadravam nas definições exíguas de resistência cultural. Com efeito, a alusão metafórica a uma cultura de diáspora, marcada por fluxos e trocas culturais, e aos aspetos transnacionais da modernidade, não cabia nas descrições heroicizadas de resistência anticolonial ou combate cultural, invariavelmente imaginadas num quadro nacional, nem numa versão idealizada de identidade negra, identificada exclusivamente por pertença étnica ou autenticidade cultural, muito menos nos discursos nacionalistas do regime colonial. Próxima da cultura do “Atlântico Negro,” que pelo seu carácter híbrido não se encontrava circunscrita às fronteiras nacionais, a música do Duo Ouro Negro promoveu uma “política da transfiguração” (Gilroy 37) desvinculada da ideologia colonial. A vontade de incorporar e reconfigurar aquilo que era estrangeiro, renovando constantemente a sua música, não se ajustava aos essencialismos autossuficientes da singularidade luso-tropical nem a uma ideia de identidade enraizada, supostamente estável e natural, que fundamentaria uma “história de encontros.” Ao quebrar com os nós explicativos entre lugar, cultura e identidade, o Duo Ouro Negro deslocou o debate para um campo transnacional, anulou o poder do território na determinação da sua música e contribuiu para ressignificar as noções de resistência política e luta anticolonial, apartando-as de uma moldura nacional.

NOTES

1. Marcos Cardão, investigador de Pós-Doutoramento no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Este artigo foi desenvolvido no âmbito das atividades de investigação avançada do Projeto UID/ELT/00509/2013, no Grupo CITCOM do Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Todas as traduções são da minha responsabilidade.

2. Ver Carlos Eduardo. “A Propósito da Moderna Música Popular Angolana.” *Mensagem. Boletim da Casa dos Estudantes do Império*, nº 3, ano XIV, Agosto, 1962. Organização de Manuel Ferreira. *Mensagem. Boletim da Casa dos Estudantes do Império*, vol. 2, ALAC, 1996, s/p.

3. Beça Múrias. “Ouro Negro.” *Flama*. 19 de Março de 1965, s/p. A denominada “Kwela” era inspirada numa dança ritual da tradição sul-africana, apropriada pelo Duo Ouro Negro, que inventara uma nova coreografia com grande popularidade na época. A revista *Flama* chegou a publicar reportagens ilustradas sobre o novo estilo de dança, onde se viam os elementos do Duo Ouro Negro a ensinar as artistas Tonicha e Maria da Glória a dançar o novo o ritmo. Embora fosse uma dança híbrida e internacional, na revista *Flama* o articulista regozijava-se pelo facto do novo ritmo ter origem portuguesa: “E se os jornais de todo o mundo deram caixa-alta aos novos ritmos, chegou agora a nossa vez de ‘ditar a moda.’ Não se trata de mais um ritmo importado, já rotulado de êxito e que se ensaia a preceito para fazer furor no próximo baile em cada da ‘Milá.’ Agora o ritmo é nosso, é estreia e chama-se ‘kwela!’ Os seus criadores são o nacionalíssimo duo Ouro Negro.” Manuel Vieira. “Ouro Negro: O ritmo é kwela.” *Flama*. 5 de Fevereiro de 1965, s/p.

4. S/a. “Nota de Abertura.” *Álbum da Canção*, 50, 1 de Abril de 1967, p. 1.

5. Homi Bhabha refere que “a fixidez, enquanto signo de uma diferença cultural/histórica/ racial no discurso do colonialismo, constitui um modo paradoxal de representação: conota rigidez e uma ordem imutável, bem como desordem, degeneração e repetição compulsiva” (143).

6. S/a. “Negoleiros e Ngomas. Mensagem musical de Angola.” *Alvorada*. Setembro/Outubro, 1964, s/p.

7. A estilização e o embelezamento da cultura popular africana faziam parte das iniciativas do Centro de Informação e Turismo de Angola (CITA), que estava incumbido de promover a expansão do turismo em Angola através da elaboração de planos turísticos gerais, promoção de festas, espetáculos, concursos literários e efetuar a recolha do folclore musical, “no sentido de defender e conservar na sua possível pureza, as tradições e costumes locais que o mereçam,” como se referia no diploma legal que promulgou a criação do CITA em 1959. S/a. *Boletim Geral do Ultramar*, vol. 35, Agência Geral do Ultramar, 1959, s/p.

8. S/a. “Ouro Verdadeiro nas Vozes do ‘Ouro Negro.’” *Plateia*, 1 de Abril de 1964, p. 13.

9. S/a. “Duo Ouro Negro: Confissão a Dois.” *Magazine*, 17 de Dezembro de 1966, p. 13

10. A sequência do filme *Hammerhead* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RwzKWeg3I3U> (Acedido em Maio de 2017).

11. Segundo Marissa Moorman: “The album covers of Angolan music produced in the late 1950s and early 1960s are particularly useful for demonstrating how Portuguese companies marketed Angolan music as folklore. Images of *assimilado* musicians like the three young men of *Ngola Melodias*—one black, one white, one mixed-race, holding acoustic guitars and a local drum, all shirtless in rolled-up khakis and bare feet—were meant to represent the truth of lusotropicalism” (114).

12. “Uma Mística Luso-Cristã de Integração” é o título de um dos capítulos do livro de Gilberto Freyre, *O Luso e o Trópico* (225-242).

13. Por economia de espaço não foi possível apreciar os desdobramentos do conceito de luso-tropicalismo introduzidos por Gilberto Freyre no final da década de 1960, que procurou retirar peso político-ideológico a um conceito ligado historicamente ao colonialismo português. A introdução do conceito de tropicologia e a supressão definitiva do prefixo “lusu” visava alegadamente inaugurar uma ciência “pós-colonial” que estudaria os fatores ecológicos e culturais dos grupos humanos situados nos espaços tropicais. Paralelamente seria interessante encetar uma análise comparativa entre o “tropicalismo desnacionalizador” do Duo Ouro Negro e o potencial alegórico, urbano e transfigurador, do movimento Tropicália no Brasil. Este introduziu uma linguagem crítica do exclusivismo identitário, visando especificamente as várias formas de nacionalismo brasileiro, quer o nacionalismo redentor de inspiração marxista, quer o nacionalismo paternalista e essencializador dos discursos oficiais. Distanciando-se da designação de “tropicalismo,” porque esta se reduzia a um repertório de clichés sobre a vida nos trópicos e evocava remotamente o conceito introduzido por Gilberto Freyre, o movimento Tropicália privilegiou a indefinição e o fragmento e encontrou na cultura de massas internacional um campo aberto de possibilidades para redefinir a imagem do Brasil, parodiar alguns dos seus aspetos e exponenciar as suas contradições (Dunn).

14. *O Mundo Português* foi o nome dado a uma das primeiras revistas de propaganda colonial publicada na primeira metade do século xx e editada conjuntamente pela Secretaria para a Propaganda Nacional (SPN) e pela Agência Geral das Colónias (AGU). O primeiro número da revista foi publicado a 26 de Janeiro de 1934 e último em 1946. A publicação pretendia construir uma imagem positiva sobre o império português e fazer das colónias grandes escolas do nacionalismo português. Embora o último número da revista tivesse sido publicado em 1946, a designação “mundo português” continuou a ser largamente utilizada durante a vigência do regime autoritário. Nomeadamente na Exposição do Mundo Português, no título do livro de Gilberto Freyre, *O Mundo que o Português Criou*, no subtítulo do jornal *Diário Popular*, que se intitulava “o jornal de maior expansão no mundo português,” no subtítulo da revista publicada em Angola, *Jornal Magazine*, que se intitulava “Um Jornal

de Angola para o Mundo Português,” etc. A designação “mundo português” converteu-se assim numa espécie de significante instrumental para descrever a área de colonização portuguesa e passou a ser um descritor banal da pluricontinentalidade do império português.

Duo Ouro Negro (entrevista a). “*Blackground. O Velho e Novo Testamento da Música Africana segundo o Duo Ouro Negro.*” *Nova Antena*, 2 de Outubro de 1970, p. 22.

A valorização das gastronomias regionais constituiu uma forma de elevar os produtos étnicos/regionais a produtos nacionais, como se verificou com o prato regional angolano, “Muamba,” que foi incluído num livro de cozinha português. Os livros de cozinha tiveram um papel constitutivo na edificação de um corpo culinário nacional, tornando-se indissociáveis de um esforço nacionalizador. Ver, por exemplo, M. A. M, edição. *Cozinha do Mundo Português*. Livraria Tavares Martins, 1962. Numa outra publicação sobre a cozinha nas colónias dizia-se: “Pode-se julgar uma civilização pela cozinha. Ora nas nossas províncias ultramarinas vamos encontrar manjares dos mais requintados e depois de dados a conhecer muito apreciados pelos mais exigentes.” *S/a. Cozinha e Doçaria do Ultramar Português*. AGU, 1969, p. 9.

15. Duo Ouro Negro (entrevista a). “*Blackground. O Velho e Novo Testamento da Música Africana segundo o Duo Ouro Negro.*” *Nova Antena*, 2 de Outubro de 1970, p. 22.

16. A valorização das gastronomias regionais constituiu uma forma de elevar os produtos étnicos/regionais a produtos nacionais, como se verificou com o prato regional angolano, “Muamba,” que foi incluído num livro de cozinha português. Os livros de cozinha tiveram um papel constitutivo na edificação de um corpo culinário nacional, tornando-se indissociáveis de um esforço nacionalizador. Ver, por exemplo, M. A. M, edição. *Cozinha do Mundo Português*. Livraria Tavares Martins, 1962. Numa outra publicação sobre a cozinha nas colónias dizia-se: “Pode-se julgar uma civilização pela cozinha. Ora nas nossas províncias ultramarinas vamos encontrar manjares dos mais requintados e depois de dados a conhecer muito apreciados pelos mais exigentes.” *S/a. Cozinha e Doçaria do Ultramar Português*. AGU, 1969, p. 9.

OBRAS CITADAS

- Bhabha, Homi. “A questão Outra. Estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo.” Organização de Manuela Ribeiro Sanches. *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte, Literatura e História na Pós-Colonialidade*. Edições Cotovia, 2005, pp. 143-166.
- Billig, Michael. *Banal Nationalism*. Sage Publications, 1991.
- Cardão, Marcos. *Fado Tropical. O Luso-Tropicalismo na Cultura de Massas (1960-1974)*. Edições Unipop, 2014.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton University Press, 2000.

- Cidra, Rui. “Duo Ouro Negro.” Edição de Castelo-Branco Salwa. *Enciclopédia da Música em Portugal no Século xx, c-1. Temas e Debates/ Círculo de Leitores*, 2010, pp. 387-390.
- Dunn, Christopher. *Brutality Garden: Tropicalia and the Emergence of a Brazilian Counterculture*. University of North Carolina Press, 2001.
- Ferreira, Manuel, organização. *Mensagem. Boletim da Casa dos Estudantes do Império*. Vol.2, ALAC, 1996.
- Freyre, Gilberto. *O Luso e o Trópico: Sugestões em Torno dos Métodos Portugueses de Integração de Povos Autóctones e de Culturas Diferentes da Europeia num Complexo Novo de Civilização: o Luso-Tropical*. Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infanta D. Henrique, 1961.
- Frith, Simon. “Towards an Aesthetic of Popular Music.” Edição de Simon Frith. *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies, Volume IV, Music and Identity*. Routledge, 2004, pp. 32-45.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Verso, 1993.
- Grazia, Victoria. *Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth-Century Europe*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.
- Hall, Stuart. “Notes on Deconstructing the Popular.” *John Storey. Cultural Theory and Popular Culture: A reader*. Harvester—Wheatsheaf, 1998, pp. 442-453.
- . “On Postmodernism and Articulation: An Interview with Stuart Hall” (editado por Lawrence Grossberg). Organização de David Morley, Kuan-Hsing Chen, e Stuart Hall. *Critical Dialogues in Cultural Studies*. Routledge, 1996, pp. 131-150.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. Routledge, 2001.
- Jaji, Ella Tsitsi. *Africa in Stereo: Modernism, Music, and Pan-African Solidarity*. Oxford University Press, 2004.
- Mbembe, Achille. *Critique of Black Reason*. Duke University Press, 2017.
- Mccann, Bryan. *Hello, Hello Brazil. Popular Music in the Making of Modern Brazil*. Duke University Press, 2004.
- Moorman, Marissa Jean. *Intonations: A Social History of Music and Nation in Luanda, Angola, from 1945 to Recent Times*. Ohio University Press, 2008.

MARCOS CARDÃO é doutorado em História Moderna e Contemporânea pelo ISCTE—Instituto Universitário de Lisboa (2013); investigador de Pós-doutoramento no Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CEC—FLUL); autor do livro *Fado Tropical. O luso-tropicalismo na cultura de massas 1960-1974* (Lisboa: Edições Unipop, 2014), e coautor de *Gilberto Freyre: novas leituras, do outro lado do Atlântico* (São Paulo: Edusp, 2015).