

## Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre exotismo e «vocação imperial»<sup>1</sup>

MANUEL DENIZ SILVA

Nas décadas de vinte e trinta do século XX, emergiu em Portugal um imaginário sonoro associado à música negra, primeiro através da popularização do Jazz norte-americano nos cabarés e nos *dancings*, e depois no âmbito das exposições coloniais que, a partir da instituição do Estado Novo, pretendiam dar visibilidade a uma representação idealizada do Mundo português para a metrópole, afim de consagrar e justificar a pretendida vocação imperial do regime. Neste artigo, procuraremos apresentar as principais formas como foi dada a ouvir, nessa época, a «estranheza» sonora da música africana, que provocou, por um lado, uma forte fascinação pela sua essência selvagem e perigosa e, por outro, o aparecimento da ideia de que se devia salvar e desenvolver a riqueza musical indígena, depois de civilizada pela racionalidade do colonizador.

<sup>1</sup> Este artigo resulta em parte de uma comunicação apresentada no XI Encontro de Musicologia, promovido pela Associação Portuguesa de Ciências Musicais, em Maio de 2002.

## A descoberta do Jazz e da arte negra

A partir de 1917, quando a Europa descobria os ritmos do Jazz trazidos pelos soldados do exército americano, a prosperidade dos negócios ligados à economia de guerra permitiram a abertura, em Lisboa, de numerosos clubes e cabarés.<sup>2</sup> Estes estabelecimentos nocturnos dum novo tipo, que propunham danças ritmadas como o *fox-trot* ou o *charleston*, e se chamavam Palace, Majestic, Bristol Club ou Maxim's, tornaram-se lugares de uma boémia moderna e elegante, que tomava Paris como modelo. A boa sociedade lisboeta render-se-ia, pouco a pouco, aos charmes duma exótica arte negra que foi chegando à capital nos finais da década de vinte: primeiro em 1926 com uns «nus artísticos» da companhia Ba-ta-clan e no ano seguinte com o duo Maud et Forest, a segunda apresentada como uma estrela da *Revue nègre* e mesmo a «única rival de Josephine Baker». Em 1928 os Black Folies vieram a Lisboa e, em 1930, a passagem da *troupe* de Harry Fleming provocou um assinalável sucesso.<sup>3</sup> António Ferro, observador atento do movimento modernista, chamou a esta nova vaga a «Idade do Jazz-band», título de uma conferência proferida pela primeira vez no Rio de Janeiro, em 30 de Julho de 1922, e em que proclamou o «triunfo da dissonância» e a «única renovação possível do velho mundo»:

O Jazz-Band, frenetico, diabolico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade. Por cada rufo sinistro de tambor, por cada furiosa arcada, ha um corpo que se liberta, um corpo que fica reduzido a linhas, a linhas emmaranhadas...<sup>4</sup>

Para António Ferro, o Jazz-Band anunciava-se como o «ex-libris do Século»<sup>5</sup> e rejuvenescia a Europa e a arte moderna com a sua verdade primitiva:

<sup>2</sup> Cf. Júlia Leitão de BARROS, *Os night clubs de Lisboa nos anos 20*, Lisboa, Lucifer, 1990.

<sup>3</sup> V. José-Augusto FRANÇA, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1992, p. 104.

<sup>4</sup> António FERRO, *A idade do Jazz-Band*, São Paulo, Of. Gra. Monteiro Lobato, 1923, p. 54.

<sup>5</sup> *Id.*, p. 66.

Não ha escultura de Rodin que tenha a verdade dum manipanso. Uma escultura de Rodin é a expressão maxima. Um manipanso é a expressão minima. A verdade está no esboço da obra – não está na obra. Obra acabada é obra morta.<sup>6</sup>

No entanto, o Jazz estava longe de agradar a toda a intelectualidade portuguesa da época. No mesmo ano em que Ferro pronunciou a sua conferência, o integralista Alberto de Monsaraz publicava na revista *Contemporânea* um poema hostil ao Jazz, escrito em francês, e onde despontavam claramente preconceitos racistas:

Des nègres sans esprit  
Faisant grincer des instruments sans charme  
Poussent des cris...  
Le monde a faim? Qu'importe!  
Et la peste? Et la guerre? Tant pis!  
Tant pis!<sup>7</sup>

Alguns anos mais tarde, um outro integralista, João Ameal, anunciava mesmo a morte iminente da moda do Jazz Band, face à reacção nacionalista que se desenvolvia por toda a Europa, a «força pura» que «resgatava» o velho continente das ruínas da guerra. Esse movimento de «eflorescência das restaurações» poria um termo à necessária irrupção caótica das massas:

Era tempo de parar. A dança macabra extenuava os corpos e envenenava os espíritos. Depois da guerra, ébria ainda de sangue e de massacre, era natural que a humanidade tomasse o ritmo saracoteado das *tribus* selvagens no intervalo das chacinas. Era natural que fôsse buscar à desharmonia abrupta dos pretos em espasmo e dos *cow-boys* grosseiros – a sua lógica oscilação trepidante de vício, de ruído e de sadismo.

<sup>6</sup> *Id.*, pp. 67-68.

<sup>7</sup> *Contemporânea*, 3, Julho de 1922, citado em J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, p. 111.

(...) A morte do «jazz-band» é, pois, duma oportuna significação. Diz-nos que soou o ponto final da crise tremenda – e que tudo será agora um ascender de seivas, para a obra sagrada da convalescença e do sol!<sup>8</sup>

A descoberta da sensualidade, do ritmo e da velocidade, vectores da modernidade urbana dos anos vinte deviam, para os intelectuais integralistas, ceder agora à nova religião da ordem e aos valores eternos do cristianismo. Assim, se António Ferro apoiou vivamente os primeiros espectáculos inspirados pela *art nègre* em Lisboa, o campo tradicionalista viu neste entusiasmo a expressão de um cosmopolitismo suspeito. Mário Azenha, cronista no *Diário de Lisboa*, anatemizava nestes espectáculos a expressão duma «fantochada negreira» e de uma «escarumbocracia» com «fedor a catinga», protestando contra «a pretalhada que nos servem», imitando as modas parisienses, um sintoma aliás da «baixa de nível da intelectualidade» francesa.<sup>9</sup> Esta crítica da música negra de teor fortemente racista foi depois retomada por Rui Coelho no início dos anos trinta, nas suas crónicas musicais no *Diário de Notícias*, manifestando-se igualmente nas tentativas de diabolização das supostas raízes africanas do fado.<sup>10</sup>

A sociedade portuguesa dividia-se, portanto, face às propostas de «consumo do exótico», nos moldes em que ia aparecendo nos grandes centros urbanos dos países desenvolvidos. Mas até a fascinação exercida pelo Jazz na geração modernista portuguesa não era desprovida de ambiguidades e os preconceitos raciais andaram muitas vezes a par da estetização da sensualidade violenta da música negra. António Ferro dá um bom exemplo desse movimento de atracção/repulsa suscitado pela descoberta do Jazz, nas crónicas da sua viagem aos Estados Unidos em 1927 e depois reunidas com o título *Novo mundo, mundo novo*. Por um lado o Jazz apresenta-se, para António Ferro, como o símbolo declarado da «capital das capitais», a Nova Iorque futurista dos arranha-céus, dos

<sup>8</sup> João AMEAL, «A morte do Jazz-Band», in *Claridade*, Coimbra, Lumen, 1925, pp. 135-136.

<sup>9</sup> *Diário de Lisboa*, 11-3-1928, e *Jornal dos Teatros*, 8-1-1928, citado em J.-A. FRANÇA, *op. cit.*, p. 104.

<sup>10</sup> Ver, por exemplo, o discurso sobre a origem do fado em José Maciel Ribeiro FORTES, *Ensaio sobre um problema Etnográfico-Folclórico: fado*, Porto, Companhia Portuguesa Editora, 1926.

altifalantes, dos elevadores e dos automóveis. Mas por outro aparece como um lugar de perdição, uma experiência de que o homem civilizado não pode sair indemne. Numa curta *Rapsódia Negra*, António Ferro relata o seu encontro com o «verdadeiro Jazz» em Nova York, num bar de Harlem. A experiência relatada por Ferro mistura a exaltação da descoberta de uma nova dimensão sensorial e corporal, trazida pela dança negra, e a angústia do abismo em que esta parecia lançar a cultura ocidental:

No «Small's Paradise», um «dancing» negro, bem negro, sem manchas de brancos, sem mulheres decotadas e desdenhosas, sem a galeria impertinente e bisbilhoteira do «Cotton Club». É um poço do Harlem, um poço da raça negra. Ao princípio, apesar do sol da electricidade, quasi não vejo nada. Formas vagas e moles que se arrastam, que roçam umas pelas outras, ao ritmo suado e estrídulo dum batuque de azeviche e metal branco. (...) Sabem a sensação que eu tenho diante dêste *jazz* ? A mesma do homem que está habituado a ver a África através das plantas de estufa e que se encontra, de repente, em plena floresta tropical. O jazz negro, encarcerado num «dancing» de Paris ou Berlim, perde a fôrça, perde o sabor, como as águas minerais engarrafadas. Há que vê-lo na sua própria terra, com as suas próprias raízes. (...) Todos se erguem para dançar. Só eu fico sentado com J. Duarte e com Mrs. Mc. Millan, mulher formosíssima dum grande violinista americano, a brancura insolente que nos trouxe ao «Small's Paradise», que foi a minha iniciadora do Harlem. O «dancing» vive a sua hora delirante, a sua hora histérica. (...) Vou retirar-me. Aquilo é tinta negra que alastra e que me suja. Olho para o meu lado e desconheço Mrs. Mc. Millan. Os lábios parecem mais grossos, os olhos mais brilhantes, os cotovelos esboçam o vai-vem do «black bottom»... Pago ao criado, que não cessa de dançar, e retiro-me apressadamente. Vejo tudo negro. Tenho a impressão de que me derramaram um frasco de tinta na alma... Despeço-me dos meus companheiros e regresso ao Waldorf-Astoria. Não posso dormir. Tenho medo dos pesadelos. O sono também é negro. Ponho-me à janela à espera de ver nascer o sol. Aguardo, com impaciência, a manhã de Nova York, a manhã cheia de mulheres brancas e côr de rosa, único mata-borrão da noite do Harlem, da noite «negra»...<sup>11</sup>

<sup>11</sup> A. FERRO, *Novo Mundo, mundo novo*, Lisboa, Portugal-Brasil Editora, 1930, pp. 59-63.

A imagética do Jazz, como expressão da nova vida urbana, foi igualmente fundamental na renovação modernista das artes gráficas. As páginas dos magazines de moda e de actualidades foram invadidos por um cromatismo intenso em que alternava o vermelho vivo, o negro profundo e o amarelo luminoso. Uma plástica energética e sensual nos desenhos de um Jorge Barradas, que representou jazz bands e cantoras imitando Joséphine Baker,<sup>12</sup> ou então figuras de músicos negros em cores quentes e fortes nas caricaturas de Stuart.<sup>13</sup> Na mesma época, Bernardo Marques, que realizou a capa de uma das edições da *Idade do Jazz-Band* de António Ferro, explorou nos seus desenhos (onde se detecta a influência do traço expressionista dos alemães Grosz e Beckmann) o universo confinado dos caveaux, do music-hall e dos cabarés, marcados pelos omnipresentes grupos de Jazz que ritmavam as «noites loucas» de Lisboa.<sup>14</sup> A produção literária descreveu igualmente estas atmosferas nocturnas, em romances de títulos sugestivos: *Os noctívagos* (1924) de João Ameal, *O preto do charleston* (1928) de Mário Domingues ou *A bailarina negra* (1931) de Guedes de Amorim.

Na música, o estilo negro ficou associado a uma rítmica sincopada e repetida à maneira de um *ostinato* e a harmonias em movimento paralelo. Elementos que podemos encontrar, por exemplo, na *Dança Negra* de Eurico Tomás de Lima:



Ex. 1 Início da *Dança Negra* (*Angola*), de Eurico Tomás de Lima, publicada na revista *Ritmo*, n.º 42, a 25 de Junho de 1935

<sup>12</sup> V. capa da revista *Europa*, 1, 1925.

<sup>13</sup> José Stuart Carvalhais (1887-1961). Ver em particular o guache sobre cartão intitulado *Jazz*, c. 1925.

<sup>14</sup> V. Vitória MESQUITA e José PESSOA (coords.), *Bernardo Marques 1898-1962*, Lisboa, Museu do Chiado, Ministério da Cultura, 1998.

O ritmo e as acentuações do acompanhamento, imitando o batuque, e o recorte modal da melodia, parecem bastar para emprestar um cunho bárbaro a uma evocação exótica e paródica de terras longínquas, sem precisar de referências etnográficas precisas. Aliás, a utilização de harmonias de quartas, no início da segunda secção (a partir do nono compasso), evoca mais certos *clichés* associados à música oriental do que o ambiente de uma dança africana.

A influência das imagens e dos sons de África, no meio artístico português, manifestou-se assim por uma via indirecta, com a introdução do Jazz nos cabarés e a expansão da indústria do disco. Experiências de que se retiveram, afinal, apenas algumas características superficiais. Só em 1946, numa exposição organizada pela Associação de Estudantes da Faculdade de Ciências de Lisboa, foram traçadas correspondências entre os objectos de arte africana expostos e obras de Modigliani, de Almada e Amadeo. Antes disso, a renovação estética operada pelos movimentos modernistas não parece ter resultado de uma confrontação com os objectos que começavam a afluir dos territórios do Império e que iam sendo mostrados em exposições científicas e coloniais, servindo a propaganda imperial do Estado Novo. Acontecimentos que, segundo Augusto França, se provocaram por vezes um genuíno interesse no meio artístico, não tiveram uma verdadeira «consequência cultural (...) no seio da tranquilidade que o «modernismo» então atingira».<sup>15</sup>

### A «arte gentílica» nas exposições coloniais

A ditadura reservou uma atenção especial à organização de manifestações que deveriam legitimar o esforço colonial aos olhos da população portuguesa. Testemunho desse desígnio foram, a participação na Exposição Colonial de Paris (1931), a organização da Exposição Colonial do Porto, realizada em 1934, assim como a inclusão duma importante secção colonial na Exposição do Mundo Português em 1940. A Exposição Colonial do Porto quis afirmar a vocação colonial do Estado Novo, expressa na sua capacidade de desenvolver economicamente os territórios administrados (foram apresentados inúmeros projectos e estatísticas) e da missão missionária de que o povo português seria depositário desde o

<sup>15</sup> J.-A. FRANÇA, *A arte em Portugal no século XX*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1974, p. 216 e nota 135.

início da gesta dos descobrimentos. No quadro da exposição, a antropologia serviu como um argumento legitimador da dominação, contribuindo com uma descrição antropométrica da variedade das raças do Império.<sup>16</sup> As salas dedicadas aos povos colonizados apresentaram mostuários com inúmeros crânios e ossos, e descreveram as características físicas, psicológicas e sociais dos vários grupos étnicos, enquanto nos jardins do Palácio de Cristal algumas dezenas de indígenas ocuparam reproduções provisórias das suas aldeias, numa amálgama de culturas e continentes. Fixava-se assim um conjunto de taxonomias que pretendia explicar a indigência de certas etnias e a habilidade de outras, sem disfarçar o proveito económico que um conhecimento das potencialidades de cada um dos grupos administrados poderia proporcionar. Uma «ciência colonial» que tentava apresentar uma classificação dos saberes sobre os povos colonizados, o que não impediu que a recepção da «arte negra» pelos inúmeros visitantes da Exposição do Porto continuasse marcada pela fascinação do exótico.<sup>17</sup>

A dificuldade em encontrar um estatuto para a arte negra, está bem patente nas actividades desenvolvidas pela Sociedade de Geografia de Lisboa que foi, ao longo dos anos vinte e trinta, um dos pólos mais importantes de difusão de imagens e representações artísticas africanas. Em 1929 aí se organizou uma exposição de «arte decorativa indígena» que «mereceu a admiração dos artistas modernos»<sup>18</sup> e em 1936, no quadro da semana das Colónias, foi apresentada uma exposição de «arte gentílica», em que foram expostas cerca de quinhentas peças saídas das suas reservas ou emprestadas por coleccionadores. O escultor Diogo de Macedo, propagandista da arte colonial,<sup>19</sup> fez o inventário dos objectos apresentados na exposição, que esteve aberta ao público entre 19 e 26 de abril na sala Portugal do edifício das Portas de Santo Antão. Os objectos foram classificados segundo a origem geográfica (Benin, Guiné, Cabo Verde,

<sup>16</sup> V., entre outros, Mário Canova MOUTINHO, «A etnologia colonial portuguesa e o Estado Novo», in *O fascismo em Portugal, Actas do Colóquio na Faculdade de Letras*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1982, pp. 415-442, e Rui PEREIRA, «O desenvolvimento da ciência antropológica na empresa colonial do Estado Novo», in *O Estado Novo das origens ao fim da Autarquia*, Lisboa, Fragmentos, 1987, vol. 2, pp. 89-100.

<sup>17</sup> V. António MEDEIROS, «Primeira exposição colonial portuguesa (1934): representação etnográfica e cultura popular moderna», in Salva Castelo-Branco e Jorge Freitas Branco (orgs.), *Vozes do povo: a folclorização em Portugal*, Oeiras, Celta Editora, 2003, pp. 155-168.

<sup>18</sup> Cf. *O Notícias Ilustrado* de 10-11-1929, citado por J.-A. FRANÇA, *ibid.*, p. 215.

<sup>19</sup> Publicara com Luiz de Montalvor, dois anos antes, um estudo sobre *A arte indígena portuguesa*, Lisboa, Ática, 1934.



Angola e Moçambique) ou pelo nome dos coleccionadores privados que as cederam. No texto de apresentação, o presidente da Sociedade de Geografia, Conde de Penha Garcia, procurou antes de mais responder às críticas, segundo ele previsíveis, do uso da palavra «Arte» para qualificar peças de origem indígena:

Quem examinar com atenção os objectos expostos não deixará certamente de aprovar a designação que empregamos. Trata-se de facto de Arte autêntica na finalidade da concepção e da realização.<sup>20</sup>

Segundo Penha Garcia, esta arte «primitiva, em certos aspectos, mas expontânea», tinha sido até esse momento «principalmente estudada sob o ângulo etnográfico», mas o seu carácter estético, «o seu estudo emotivo», não tinha ainda merecido um interesse suficiente. Foi portanto para «pôr em relêvo o valor intrínseco das produções artísticas» e o «significado moral do espaço que lhes sabemos dar», que a Sociedade organizou a exposição.<sup>21</sup> No entanto, e apesar dos esforços pontuais de valorização estética dos objectos trazidos dos territórios coloniais, a imagem da arte negra no discurso da propaganda oficial continuou a reforçar a imagem exótica e selvagem associada às populações africanas.

### A música negra na revista *O Mundo Português*

As exposições coloniais realizadas ao longo dos anos trinta, estavam integradas numa política de criação e difusão de uma nova consciência colonial do regime, de que a Agência Geral das Colónias (AGC), organismo datado do período republicano, continuou a ser o principal instrumento de propaganda. A AGC desenvolveu, desde o início da ditadura, um vasto plano de iniciativas para aumentar o conhecimento das realidades geográficas e humanas das possessões ultramarinas, dar visibilidade na metrópole e no estrangeiro às realizações da administração colonial e encorajar, dessa forma, a partida de novos colonos para os territórios do Império. A AGC foi reorganizada em 1932, em confor-

<sup>20</sup> «Algumas palavras sobre a exposição», in *Exposição de arte gentílica, África portuguesa*, Lisboa, Sociedade de Geografia, 1936, pp. 3 e 4.

<sup>21</sup> *Id.*, p. 4.

midade com a reestruturação da política colonial operada pelo ministro Armindo Monteiro e do seu Acto Colonial de 1930 que determinou ser da «essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar populações indígenas».<sup>22</sup> Os meios postos à disposição da AGC foram consideráveis e permitiram o recurso às novas tecnologias, como a rádio e o cinema, nas acções de propaganda. Exemplo desse esforço foi a criação de um Plano Radiofónico Imperial, em 1935, e a Missão Cinematográfica às Colónias, confiada ao realizador António Lopes Ribeiro, em 1938. Organizaram-se, igualmente, cruzeiros de férias destinados a dar a conhecer aos jovens da Metrópole (1935) e das colónias (1941), a extensão do Império.

Um dos instrumentos mais importantes desta propaganda colonial foi a publicação, a partir de 1934, de *O Mundo Português*, revista de cultura e propaganda, arte e literatura coloniais, editada conjuntamente pela AGC e o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) e que se propunha dar a conhecer os territórios do Império e divulgar a doutrina colonial portuguesa. Apesar da composição heteroclita dos seus colaboradores (administradores coloniais, militares, eruditos amadores, escritores, poetas, artistas), o discurso da revista apresenta-se unificado pela procura comum da afirmação das *verdades* do regime, ou seja, o valor e a originalidade da colonização portuguesa.<sup>23</sup>

Essa originalidade, nas páginas do *Mundo Português*, afirmava-se no projecto de assimilação das populações indígenas, centrado na vocação missionária do povo português. Um dos colaboradores da revista, Hugo Rocha (1907-1993), crítico musical no *Comércio do Porto* e autor de várias obras poéticas de temática africana,<sup>24</sup> exprime desta forma esse desígnio: «civilizar será, portanto, para um português tornar português um bárbaro ou um selvagem». Mas, acrescenta logo depois, esta transformação apenas se podia realizar a longo prazo, uma vez que «dum selvícula, que só conhece o ritmo sensual do seu batuque e a simplicidade primeva da sua esteira, não se faz dum golpe, um cidadão».<sup>25</sup> O batuque aparece, no

<sup>22</sup> Artigo 2.º do Acto Colonial, Decreto n.º 18570, de 8 de Julho de 1930.

<sup>23</sup> Cf. a análise dos conteúdos da revista em, Luís CUNHA, *A Nação nas malhas da sua identidade*, Porto, Afrontamento, 2001, e em particular nas pp. 101-102.

<sup>24</sup> Nomeadamente de uma *Rapsódia negra: poemas africanos*, Porto, Tip. Artes de Letras, 1933, e de uma recolha de *Poemas exóticos*, Porto, Educação Nacional, 1940.

<sup>25</sup> *O Mundo Português*, vol. 1, nº 5, Maio de 1934, p. 185.

discurso de Hugo Rocha, como um símbolo do carácter primitivo dos indígenas. Num outro artigo, considera-o mesmo como o elemento mais característico das populações africanas, aquele que se impõe inevitavelmente como imagem mental do próprio continente:

Haverá uma só pessoa que, ao pensar na África, não pense no *batuque*? Sinceramente, creio que não. Porquê? Dificil explicação. Talvez, porque a simples ideia da terra africana sugira exotismo e o exotismo não dispense os pretos e os pretos não se concebiam sem *batuque*.<sup>26</sup>

Na descrição de Hugo Rocha, onde a memória de histórias ouvidas na infância se misturam à sua própria experiência pessoal em África, a descrição dos povos indígenas assimila-se a um retrato fantasmagórico e impressionista da cultura africana. Para ele, o batuque é o elemento da cultura negra que se relaciona mais com a «paisagem sortilêga da terra africana»: é o grandioso cenário onde a colonização deve operar a sua missão civilizadora. As diferenças regionais que identifica na prática do batuque, não são, no fundo, mais do que variações de tonalidade no interior desse grande quadro que é o «sortilégio africano», marcado pelo carácter encantatório dos sons do tambor, ressoando na imensidão da savana, que povoavam as narrativas do seu avô. À atracção mágica do batuque juntou-se, no seu périplo através de África, a descoberta da sensualidade dos corpos negros e dos seus movimentos:

No batuque zambeziano predominava sempre a sensualidade dos bailadores. Eram contorções espasmódicas, visagens de delíquio e morbidez e langor, gritos roucos em que se pressentia toda a vibração de carne quente e ansiosa.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Hugo ROCHA, «Da coreografia negra. O sortilégio do 'Batuque' na paisagem africana», in *O Mundo Português*, vol. 2, n.º 13, Janeiro de 1935, p. 23.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 24. Falando da recepção à Exposição Colonial de 1934, António Medeiros salienta o carácter «homoerótico» destas descrições de «corpos nus e suados» (v. A. MEDEIROS, *op. cit.*, p. 164).

A par do batuque, a única manifestação de música africana referida nos artigos de *O Mundo Português* é a morna de Cabo Verde.<sup>28</sup> Nos dois casos se consubstancia através da música, como vimos já em António Ferro, uma fascinação pelo *Outro*, pelo *diferente*, compreendido como um ser ameaçador pela liberdade do seu comportamento.<sup>29</sup> O batuque aparecia assim como uma entidade abstracta e irreal, uma sinédoque de toda a cultura africana e da sua natureza selvagem. Os povos administrados são apresentados como «crianças grandes», irracionais e desregradas, abandonadas aos seus instintos, sem vontade própria nem referências morais. É o retrato que resulta, por exemplo, das observações de Emílio Castelo Branco.<sup>30</sup>

O *chingufo*<sup>31</sup> troa como salvas de canhão e nas sanzalas onde se ouve, pretos e pretas sentem um choque e um impulso para o ponto de onde o troar parte. Os que mandriam espertam, os que trabalham param, os que comem retêm o alimento na boca. A resistência esgota-se, e largam, como pedaços de ferro atraídos pelo íman. Não há diferenciação de sexos: tudo são corpos ávidos de folia!<sup>32</sup>

Esta «folia» descreve-a o autor como uma libertação das pulsões mais primárias do homem, reduzido à sua animalidade, numa configuração caótica onde é impossível encontrar qualquer sentido:

A instrumentaria selvagem, a vozeria infrene, desde o mais agudo ao mais cavernoso, o tripúdio de braços e de pernas em palmadas e patadas, unidos em ritmo colossal de barulho e movimento, fazem do ambiente como que um trecho do inferno!<sup>33</sup>

<sup>28</sup> V., por exemplo, Carlos PARREIRA, «Variações sobre a 'morna'», in *O Mundo Português*, vol. 1, n.º 4, Abril de 1934, pp. 139-142. Nesse mesmo ano, a poetisa brasileira Cecília MEIRELES publica «Batuque, Samba e Macumba», in vol. 1, n.º 12, Dezembro de 1934, pp. 419-433.

<sup>29</sup> V. C. PARREIRA, «África ou a fascinação do 'diferente'», in *O Mundo Português*, vol. 1, n.º 2, Fevereiro de 1934, pp. 53-56.

<sup>30</sup> Autor igualmente duma novela colonial, *A terra da esperança*, Espinho, A. Tavares Carvalho, 1940.

<sup>31</sup> Grande tambor monobloco, de forma trapezoidal, utilizado em Angola.

<sup>32</sup> Emílio CASTELO BRANCO, «O batuque», in *O Mundo Português*, vol. 5, n.º 59, Novembro de 1938, p. 461.

<sup>33</sup> *Id.*, p. 462.

Uma desordem psicológica ligada ao batuque que, segundo Castelo Branco, era difícil de erradicar nas populações africanas, apesar da influência das missões e da integração progressiva dos negros na «civilização portuguesa», e constituía mesmo um perigo para os colonos menos preparados, que deveriam fazer prova de uma inquebrável solidez moral:

O batuque tem magia. Raro será o homem de cor europizado, até diplomado e com grau na sociedade, que, em frente dos irmãos de raça no seu prazer nativo, não dispa traje e civilização para mergulhar no deleite a natureza o convida! E quantas vezes o próprio branco sertanejo que, a brincar, um dia provou a sensação daquela dança orgiaca, se deixa enredar na sedução que dela emana e, esquecido de si, com alma de preto, se atira à folia dos pretos!<sup>34</sup>

O espanto face ao carácter da «alma dos negros», que representava o lado obscuro da natureza humana, ainda não iluminado pela fé e pela civilização cristã, será o ponto de focalização das narrativas coloniais sobre a arte indígena, e em particular sobre a sua música. As descrições impressionistas do batuque e da morna, realizada por viajantes ou etnólogos amadores, limitavam-se a estabelecer uma tipologia de comportamentos que pretendiam demonstrar o carácter primitivo e inferior das populações africanas, legitimando assim a necessidade da política colonial.

<sup>34</sup> *Id., ibid.*

---

**Quadro I** Características associadas, nos discursos da revista *O Mundo Português* sobre arte indígena, às populações africanas e aos colonos

---

Populações indígenas	Colonos portugueses
<b>Instintos</b>	<b>Valores</b>
Natureza	Civilização
Infantilismo	Racionalidade
Desregramento sexual	Família
Animalidade	Cultura
Selvajaria	Moral
<b>«Batuque»</b>	<b>Música</b>
Caos	Harmonia
Sensualidade	Lirismo
Luxúria	Virilidade

---

### Uma «arte imperial» moderna

Não surpreende que, neste contexto de exaltação colonialista, certos intervenientes do meio artístico tenham desejado desenvolver uma arte especificamente «imperial», na literatura, na arquitectura, nas artes plásticas e também na música. Em 1942, Octávio Rodrigues dos Santos, um comentador musical cuja família se instalara em Moçambique,<sup>35</sup> realizou na Academia de Amadores de Música, em Lisboa, uma conferência intitulada *O Império e a música*, em que sublinhou a «necessidade de compormos grandes páginas sinfónicas que nos dêem a ideia de Império em marcha». Segundo o autor, a capacidade mobilizadora da música seria fundamental para despertar novas vocações colonizadoras:

<sup>35</sup> Veio a publicar, anos mais tarde, um estudo sobre *Arte Negra – a estatuidria dos Macondes*, Lourenço Marques, 1973.

O Império espera dos nossos compositores a exortação à juventude no sentido de para lá se encaminhar e construir o que fizemos no Brasil. (...) Espera o Império português dos nossos compositores aquelas páginas vibrantes que põem sempre um povo em marcha e faz desse mesmo povo o mais admirável por desconhecer o estatismo.<sup>36</sup>

A conferência terminou com um recital de canções populares, harmonizadas por Tomás Borba, que Rodrigues dos Santos deu como exemplo do carácter essencialmente lírico do povo português:

E assim temos a considerar, dentro do campo musical, duas ideias de Império, aparentemente diversas, mas intimamente iguais e ligadas de maneira tal que bem podemos considerar como que um organismo em que o corpo é aqui representado pelos grandes poemas sinfónicos, exortivamente másculos, e a alma as canções da grei.<sup>37</sup>

A música imperial parecia vocacionada para dar a ver (neste caso, dar a ouvir) o corpo da Nação, articulando as suas duas faces orgânicas (a metropolitana e a colonial) numa mesma representação, como havia sido tentado no cortejo da Exposição Colonial do Porto, onde desfilaram os indígenas oriundos das várias colónias, mas também grupos folclóricos representando as diversas regiões do território nacional.<sup>38</sup>

Também na revista *O Mundo Português*, pela mão de Jorge Pelayo, se insistiu na necessidade de utilizar as possibilidades da arte moderna para representar o esforço civilizador, e se defendeu a organização de viagens de artistas da metrópole às colónias para, em contacto com a imensidade do meio africano, estes procurarem criar uma verdadeira arte imperial.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>37</sup> *Id.*, *ibid.*

<sup>38</sup> V. A. MEDEIROS, *op. cit.*, p. 161.

<sup>39</sup> Jorge PELAYO, «Necessidade da criação de uma arte moderna imperial», in *O Mundo Português*, vol. 6, n.º 69, Setembro de 1939, pp. 359-361.

Neste mesmo sentido, foram criados prémios para estimular a produção literária sobre temas coloniais, com a instituição pela AGC, em 1926, dum Prémio Anual de Literatura Ultramarina, rebaptizado Prémio de Literatura Colonial Portuguesa em 1929. Em 1933, este prémio foi atribuído ao romance *O vélo d'oiro*, de Henrique Galvão, que seria no ano seguinte o Comissário-Geral da Exposição Colonial do Porto, e de novo da secção colonial da Exposição do Mundo Português, em 1940. O romance narrava o processo de conversão de um jovem mundano às novas ideias coloniais do Estado Novo. Galvão pretendia rebater, neste romance, as duas percepções mais correntes do continente africano, que considerava igualmente falsas: para uns, África seria apenas uma terra de antropófagos que escondia inúmeros perigos, para outros seria uma terra de abundância e o paraíso dos aventureiros. Contra os timoratos e os oportunistas, Galvão pretendia criar uma nova figura de colono, um Homem Novo que reuniria todas as virtudes do génio lusitano.

O *vélo d'oiro* relata o percurso de Rodrigo, rapaz de boas famílias mas sem recursos, convidado por um primo instalado em Angola, Vasco, a participar numa expedição ao Sul da colónia. No telegrama que envia a Rodrigo, Vasco diz saber que numa região quase inexplorada existe ouro em abundância e que se o seu primo avançar com algum capital, ambos farão fortuna em menos de um ano. Rodrigo, enamorado da bela Luisínha, aceita a proposta na esperança de juntar rapidamente o suficiente para poder casar com a sua noiva. Chegado a África, descobre uma realidade intensa, que apesar das diferenças com a vida na metrópole, lhe parece ser genuinamente portuguesa. No entanto, a expedição em busca do ouro revela-se laboriosa e os personagens devem afrontar inúmeros perigos: feras, populações hostis, a travessia de um deserto, a sede. No fim, a procura acaba por ser infrutífera. De volta à fazenda de Vasco, descobrem no entanto que o filho deste, que não quisera participar na aventura, trabalhou com afinco na fazenda familiar. A prosperidade estende-se agora por pomares e searas douradas. « – Aqui é que está o oiro!» exclama Vasco, arrependido da sua cupidez e orgulhoso da determinação do seu filho. Rodrigo acaba por comprar uma fazenda e instalar-se em Angola, casando com uma rapariga órfã que salvara durante a viagem das agressões a que as «brancas do mato» estão sujeitas nessas terras inóspitas, e depois de uma curta viagem a Lisboa onde descobriu que a sua antiga noiva se casara com um criado de mesa para evitar o escândalo de uma gravidez imprevista.



Trata-se, portanto, de um romance de aventuras e a exploração do género reveste-se de alguma eficácia, jogando com diversos registos, intercalando narração em discurso directo, passagens de um diário da expedição, fragmentos epistolares e animadas descrições de caçadas. As populações africanas têm um papel limitado na narrativa, reduzidos a estereótipos, a categorias genéricas, funcionando mais como elementos da cenografia, a par das feras e da selva, do que como personagens. Aparecem caracterizadas, ainda aqui, pela infantilidade, pela desordem, pela irracionalidade e pelo descontrolo da sexualidade. Os espaços de vivência (moral, social, religiosa, política) do colono e do indígena são, em *O vélo d'oiro*, separados por uma distância incomensurável.

Na delimitação desses espaços vivenciais, entre mundo civilizado e por civilizar, a paisagem sonora adquire uma importância fundamental. Ao chegar a Angola, ainda confuso face à luz intensa e ao calor sufocante, é no ambiente sonoro da cidade de Moçamedes que Rodrigo encontra reconforto, permitindo uma adaptação à «estranheza» do continente africano:

De vez em quando chegavam-me aos ouvidos a música dum fado ou as notas eléctricas dum *Charleston* americano, tângido em pianos desafinadotes. Muitos pianos há em Moçamedes! Cantavam em todas as ruas, adivinhavam-se na penumbra que ficava para além de certas janelas! E pela tarde, com menos calor e bem atestado de refrescos, já a cidade me parecia mais simpática e acolhedora, com a sua fisionomia europeia, as suas casas algarvias, as suas meninas dengosas e os seus pianos desafinados. Afinal tudo aquilo era enternecedoramente português.<sup>40</sup>

Do lado oposto, no mundo sonoro dos indígenas, apenas ouve o batuque, caótico, inebriante, assustador. A meio da viagem, os portugueses assistem a uma festa de um chefe cuanhama, que Rodrigo descreve no seu diário:

<sup>40</sup> Henrique GALVÃO, *O vélo d'oiro*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1931, p. 23.

Quando chegámos à libáta anoitecia. As mucandonas em círculo, de mistura com alguns rapazes, entoavam coros a que não faltava uma certa melodia, ao som da marimba e da puita, dançando ao mesmo tempo uma dança que fazia lembrar o nosso fandango alentejano. Tinham uma agilidade simiesca de bailarinos americanos – os seus tradutores coreográficos entre os civilizados – e os seus movimentos desenjarcados, que interessavam todos os músculos em milagres de assimetria, ao som cavo da puita e da melopeia coral davam bem a impressão duma dinâmica selvagem e primitiva.<sup>41</sup>

*O vélo d'oiro* apresenta-se como um romance pedagógico e exortativo, transmitindo uma moral e um imperativo nacional civilizador, querendo despertar vocações com espírito de missão e mística imperial. Romance de aprendizagem, acompanha a transformação de um jovem cidadão corrompido no desejado Homem Novo, valoroso colono, viril e sonhador, ligado simultaneamente à terra africana e aos valores salazaristas do Império e da Família.

Em Julho de 1936 subiu à cena do Teatro Nacional, em Lisboa, a fantasia colonial *O vélo d'oiro*, adaptação dramática do romance, da responsabilidade do próprio Henrique Galvão e do poeta nacionalista Silva Tavares. Um espectáculo que foi realizado pela Companhia de Robles Monteiro e Amélia Rey Colaço, com música de cena de Frederico de Freitas, e que mereceu o apoio do Ministério das Colónias e da AGC.

### ***A Suite colonial de Frederico de Freitas***

Como complemento à Fantasia colonial, foi apresentada uma exposição de arte africana no *foyer* do Teatro Nacional. No entanto, o estatuto da representação continuava a não ser claro, mantendo-se um equilíbrio precário entre a apresentação etnográfica e valorativa da vocação imperial, e o exotismo recreativo e paródico para consumo do público burguês da capital. Uma hesitação presente na entrevista que Amélia Rey Colaço concedeu ao *Diário de Notícias*, na véspera da estreia, e em que afirmou

<sup>41</sup> *Id.*, pp. 117-118.

ser «o vélo d'oiro [...] uma fantasia colonial de grande espectáculo... ou melhor, um hino de exaltação à nossa África, ao nosso vasto Império e às virtudes colonizadoras das nossas gentes». Amélia Rey Colaço insistiu depois no carácter decorativo, e sensual, da representação:

O ambiente é dado pelas dezenas de indígenas e pelos batuques. (...) Um grande batuque de luto, à luz das fogueiras e sob chuva tropical. Movem-se, cantam, dançam, contorcem-se 50 indígenas de Angola, de ambos os sexos.<sup>42</sup>

A cenografia e a música contribuíram decisivamente para o pretendido efeito pitoresco. O crítico do *Diário de Notícias*, numa nota publicada dois dias depois da primeira representação, descrevia assim os diversos elementos do espectáculo:

Eduardo Malta e João Augusto arranjaram ambiente condigno para a figuração negra, cujos cantos, danças e batuques tão seguro atractivo constituem. A partitura de Frederico de Freitas, excelentemente interpretada pela pequena orquestra de Bohet, muito contribui para a sugestão dramática, dada a justeza com que sublinha e comenta as situações e os estados de alma, como boa música de fundo.<sup>43</sup>

Os conceitos mobilizados pelo crítico do *Diário de Notícias* são reveladores: «sublinhar», «comentar», «música de fundo», ou seja, os parâmetros habituais na definição do acompanhamento sonoro da indústria cinematográfica, de que Frederico de Freitas já era um reconhecido compositor, desde o êxito do filme *A Severa* de Leitão de Barros, em 1931. E o que a música de Frederico de Freitas «sublinhava» eram mais uma vez os estereótipos ligados ao imaginário do batuque: a sensação de caos, de sensualidade e selvajaria.

Dois anos mais tarde, Frederico de Freitas tirou da música de cena de *O vélo d'oiro* uma *Suite colonial*, composta por quatro quadros sinfónicos:

<sup>42</sup> *Diário de Notícias*, 28-07-1936.

<sup>43</sup> *Diário de Notícias*, 31-07-1936.

1. Prólogo
2. Sede no deserto
3. Nocturno
4. Batuque fúnebre

Uma sequência que não obedeceu à ordem do drama, mas a uma lógica de apresentação musical dos diversos elementos psicológicos presentes na narrativa de Henrique Galvão. Depois de um prólogo enfático, em que as trompetes e os timbales desenham o grandioso pórtico da aventura, os dois andamentos centrais afirmam a dupla imagem do colono: explorador tenaz e heróico face à *Sede no deserto*, mas personagem lírico e sonhador no romântico *Nocturno*.

A última peça, o *Batuque fúnebre*, única onde Frederico de Freitas tentou representar as populações indígenas, introduz elementos claramente inspirados pela estética do primitivismo musical. A partir de uma base rítmica dada por três N'gombas, desenvolve uma construção por planos, em que os blocos tímbricos se vão sobrepondo à percussão: primeiro as cordas (comp. 5) e depois as madeiras (comp. 11):

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for N'gomas I-II, N'goma III, Violins, Violoncello, and Contrabaixo. The second system includes staves for N'g. I-II, N'g. III, Va., Vc., and Cb. The N'goma parts feature a complex, syncopated rhythmic pattern. The string parts enter in measure 5, and the woodwind parts enter in measure 11. The score is marked with 'pp' (pianissimo) in several places.

Ex. 2 Início de *Batuque fúnebre*, 4.º andamento da *Suite colonial* de Frederico de Freitas. Arquivo dos Bailados «Verde Gaio», Centro de Estudos Musicológicos da Biblioteca Nacional de Lisboa

Uma acumulação de elementos que, num crescendo de intensidade (harmónica, rítmica e dinâmica), conduz a uma saturação da textura musical no final do andamento (particularmente nos compassos 50 a 55), até criar um efeito de paroxismo. O objectivo, mais uma vez, não era uma aproximação etnográfica ou mesmo verosímil, ao batuque, mas a representação do que o colono branco poderia sentir ao ouvir a música africana. Compreende-se desta forma o recurso de Frederico de Freitas a elementos estilísticos associados ao primitivismo musical, e em particular a evocações da *Sagração da Primavera*, que se impôs como o modelo internacional desse movimento estético.<sup>44</sup> A utilização alternada de compassos ternários e quaternários, a sobreposição de padrões rítmicos diferentes, o recurso frequente a hemíolas, o cromatismo melódico e o paralelismo harmónico, são algumas características que permitem estabelecer uma filiação entre as duas obras. Certos elementos temáticos introduzidos por Frederico de

<sup>44</sup> V. Emmanuel GORGE, *Le primitivisme musical: facteurs et genèse d'un paradigme esthétique*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Freitas denotam, aliás, um parentesco formal com passagens do bailado de Igor Stravinsky, como as fulgurantes figuras cromáticas descendentes e os temas lentos e encantatórios nos metais.<sup>45</sup>

Frederico de Freitas, *Suite colonial*, «Batuque Fúnebre», comp. 37-39



Igor Stravinsky, *Sagração da Primavera*, «Les Augures Printaniers», n.º 13



Igor Stravinsky, *idem*, «Danse sacrale», n.º 151



Frederico de Freitas, *Suite Colonial*, «Batuque Fúnebre», comp. 35-41



Igor Stravinsky, *Sagração da Primavera*, «Jeu des cités rivales», n.º 64



Ex. 3 Comparação entre alguns temas da *Suite colonial* de Frederico de Freitas e da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky

<sup>45</sup> No início dos anos trinta, Frederico de Freitas referiu Stravinsky (além de Honegger e Prokofiev) como um dos compositores que mais influência tivera na construção do seu estilo de composição. Ver entrevista publicada pela revista *Ilustração*, a 16-05-1930. A versão orquestral da *Sagração da Primavera* só foi estreada em Portugal em 1957, pela Orquestra Sinfónica Nacional, dirigida por Pedro de Freitas Branco. Fernando Lopes-Graça e Croner de Vasconcelos tinham já apresentado alguns fragmentos da versão para dois pianos em 1931, numa audição particular (v. Fernando LOPES-GRAÇA, *Música e músicos modernos*, Lisboa, Caminho, 1986, p. 201).

Desta forma, o que Frederico de Freitas restitui como imagem da música negra não é o que ela pode conter de capacidade expressiva, mas o que ela denota de irracional e de caótico. Na ausência de um conhecimento sério da música africana no meio musical português, a veracidade etnográfica não se impunha como critério de julgamento da obra. Os poucos elementos de música negra mobilizados na peça, e nomeadamente os instrumentos de percussão, funcionavam apenas como elementos decorativos, como paisagem sonora, na qual se vinham sobrepor figuras que serviriam para definir o lugar ocupado pelo *Outro*, pelo colonizado, no espaço acústico da representação.

Ou seja, construía-se assim uma rede de referências na qual os elementos estilísticos de um primitivismo musical genérico (neste caso de matriz stravinskiana) permitiam uma representação sonora da incomensurável alteridade que separava colonos e colonizados. Uma gramática discursiva acessível, estética e ideologicamente, à elite culta que assistiu à Fantasia colonial *O vélo d'ouro* no Teatro D. Maria, ou ao público que ouviu dois dos andamentos da *Suite* (o *Prólogo* e o *Batuque*) aquando da sua apresentação na secção colonial da Exposição do Mundo Português, no quadro de uma Noite Missionária organizada no dia 19 de Julho de 1940.<sup>46</sup>

### «É preciso sentir a África»: Belo Marques e o folclore Tonga

Uma outra forma de abordar a música negra aparece-nos em Belo Marques (1898-1986), compositor que obteve alguma celebridade no domínio da canção ligeira, nas décadas de cinquenta e sessenta. Músico autodidacta, integrou diversas orquestras de bordo em paquetes, entre 1918 e 1929, viajando pela América do Sul, Açores, Madeira e África. Em 1935 entrou para o quadro da recém criada Emissora Nacional (EN), onde integrou a Orquestra Sinfónica Nacional como violoncelista e organizou um quarteto vocal, constituído por Mota Pereira, Paulo Amorim, Guilherme Kjölner e Fernando Pereira, com o qual representou Portugal na Exposição Internacional de Paris em 1937. Nesse mesmo ano foi destacado pela EN para colaborar com o Rádio Club de Moçambique,

<sup>46</sup> V. César LEIRIA, *Arquivo musical português: 1940, ano áureo dos centenários, 2.º ano*, Lisboa, Edições Sasseti, 1941, p. 125. A *Suite colonial* fora estreada na sua versão integral a 9 de Janeiro de 1939, nos estúdios da Emissora Nacional, pela Orquestra Sinfónica Nacional com direcção do autor. O compositor alterou mais tarde o nome da obra para a denominação mais neutra de *Suite africana*.

que então procurava um maestro para organizar os seus grupos musicais (Orfeão e Orquestra de Salão). Instalou-se em Lourenço Marques (actual Maputo) e procurou dinamizar a vida musical da colónia, nomeadamente através de «Momentos musicais» no Teatro Gil Vicente, que se tornaram um centro da vida mundana da capital da colónia.

Em 1940, acompanhado por um motorista que serviu igualmente de intérprete, percorreu territórios muchopes, machanganes e landins, realizando um projecto de recolha etnográfica no interior de Moçambique. De regresso a Lisboa, em 1942, proferiu um conferência sobre a música tradicional moçambicana na sede do Sindicato dos Músicos, que esteve na origem de uma interessante discussão nas colunas da *Arte Musical* sobre a utilização dos quartos de tom e a sua possível aplicação na música moderna.<sup>47</sup> No ano seguinte, foi dado à estampa pela AGC, o seu livro *Música negra: estudos de folclore Tonga*, que reuniu num único volume as observações recolhidas durante a sua expedição. Com uma estrutura fragmentária, dividida em 16 pequenas digressões temáticas, propunha-se este livro realizar um primeiro «estudo de terreno» da música africana. Belo Marques partia da convicção de que apenas quem observa os fenómenos no terreno pode desvendar o sentido profundo de uma experiência musical, uma postura que o separa desde logo da visão reducionista que vimos nas referências etnográficas da revista *O Mundo Português*:

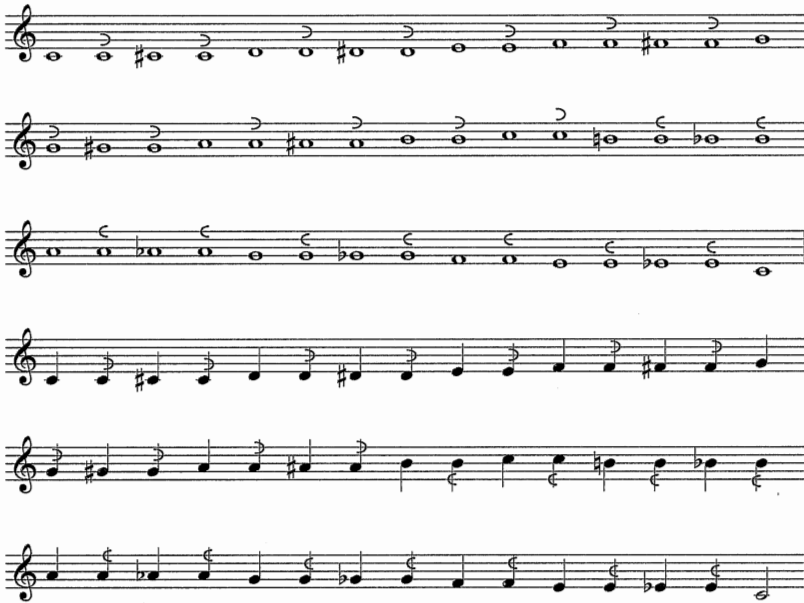
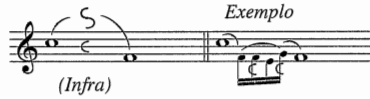
É preciso sentir a África. É preciso mergulhar a alma nesta natureza estranha e forte, para compreender a música negra, que é a música da selva. Esta paisagem que parece, a todo o instante, rir da dor humana, atira-nos à cara o grito irreverente e vibrante duma alegria infantil, enquanto a nossa alma parece querer esconder-se envergonhada nas brumas da incerteza.<sup>48</sup>

Sem equipamento de gravação, Belo Marques anotou de ouvido as melodias que foi recolhendo no seu périplo pelo Sul de Moçambique. Não podendo admitir a multiplicação do que considerava serem desvios à lógica musical, concebeu um sistema original de notação, que justapôs à escrita convencional, esperando que através dessas novas figuras – ligaduras, ornamentos, indicações de quarto de tom – conseguiria dar conta do que ia ouvindo cantar e tocar:

<sup>47</sup> V. *Arte Musical*, Ano XII, nº 320, 25/06/1942, p. 3 e nº 321, 25/07/1942, p. 11.

<sup>48</sup> Belo MARQUES, *Música negra: estudos de folclore Tonga*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1943, p. 8.





Ex. 4 Grupetos e notação de quartos de tom («escala nicromática»), utilizados por Belo Marques no seu estudo *Música Negra: estudos de folclore Tonga*, Lisboa, Agência Geral das Colónias, 1943, pp. 64 e 72

**Allegro**

D. C.

Ex. 5 Exemplo de notação de música africana em Belo Marques, *Ibid.*, p. 60

Porém, e apesar dos esforços de fidelidade, Belo Marques conservou uma visão eurocêntrica da música, afirmando que todo o ritmo tem que ser entendido num compasso, e que todo o acorde se pode classificar, o que não lhe permitiu ultrapassar os impasses que o seu sistema ia criando. O material musical parecia resistir-lhe, escapar a todo o momento do enquadramento que ele desejava impor. Por momentos, Belo Marques parece mesmo desesperar do seu novo sistema, que lhe parece apenas servir para substituir aproximações pouco claras por outras igualmente imprecisas. Por vezes, chega mesmo a comparar a música negra às realizações das correntes europeias eruditas do seu tempo:

Pelo conceito de que os extremos se tocam, poderíamos chegar a esta conclusão: a música moderna não existe, mas sim uma aproximação de sensibilidades, ou seja por contacto ou simpatia. Na música negra não se pode fixar uma tonalidade à clave. Apenas há imprevistos ocorrentes que finalmente não são mais do que a nova forma musical aplicada pelos compositores modernos.<sup>49</sup>

No entanto, Belo Marques prefere a música negra ao cerebralismo da música moderna. Aconselha mesmo o governo português a enviar os seus melhores artistas a viajarem por África, em vez de lhes dar bolsas para se aperfeiçoarem em Paris, Londres ou Berlim. Aí poderão:

Abrir o peito e deixar entrar o forte odor de uma natureza virgem... (...) No século XX, este século em que tudo se produz em série, eu prefiro, em vez de me embrenhar nessas partituras cheias de perturbações cerebrais, estudar a música do negro e a sua harmonia. Mas afinal a harmonia negra não existe. Não há harmonia negra nem branca. A harmonia é tôda da mesma côr, minuto a minuto, rejuvenescida. E, para êsse rejuvenescimento, creia o leitor, que muito há-de contribuir, para o futuro, a música negra.<sup>50</sup>

Estes estudos, apesar do amadorismo científico que denotam, demonstram um interesse pioneiro no contexto do colonialismo português pela observação da linguagem musical das populações africanas e do significado social a que a sua prática está associada. Belo Marques defendeu no seu estudo o carácter artístico da música africana, propondo o aproveitamento dos elementos característicos das tradições locais na composição erudita:

O «swing», que nós ouvimos no «Jazz», em que se revela a alma sonhadora do negro, não é de forma alguma grosseiro ou banal. Os compositores portugueses têm ali, na nossa África, uma fonte inesgotável de inspiração; e todos esses cantares bárbaros, esses

<sup>49</sup> *Id.*, pp. 62-63.

<sup>50</sup> *Id.*, pp. 120-121.

temas exóticos, mas puros, podem abrir as portas a elevadas sinfonias, podendo ser enaltecidas pela riqueza dos nossos instrumentos e a nossa civilização.<sup>51</sup>

Na sua actividade de compositor, Belo Marques procurou levar à prática estes propósitos numa série de composições que reuniu numa *Fantasia negra, em seis andamentos*, para solista, coro e orquestra (1939), e onde inseriu ritmos e melodias por si recolhidos. Seis andamentos estruturam a *Fantasia*:

- I. Introdução (poema a Bartolomeu Dias)
- II. Valsa das febres
- III. Fantasia negra com dança nocturna; Os Pinhara; O feiticeiro negro
- IV. Massessa - Dança regional africana
- V. Tschopo - Dança da morte
- VI. Dança guerreira do Gungunhana

Dois andamentos (*Febres* e *Dança guerreira do Gungunhana*) foram estreados a 31 de Julho de 1942, pela Orquestra Sinfónica Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco. A audição integral foi realizada a 29 de Outubro de 1944 no Teatro Nacional de São Carlos, num concerto patrocinado pelo Secretariado Nacional da Informação e pela AGC, e em que foram solistas Raquel Bastos (soprano) e Paulo Manso (violino), acompanhados pela Orquestra Sinfónica Nacional e pelo Orfeão Scalabitano, dirigidos pelo compositor.

A elaboração temática desenvolvida por Belo Marques, os recursos instrumentais e as técnicas de orquestração que utilizou, manifestaram a incapacidade do compositor em se afastar de uma concepção ocidentalizada da música. Na *Dança guerreira do Gungunhana*, por exemplo, a melodia repetida pelos metais adquire uma coloração jazzística e um ritmo *swing* que a afastam de qualquer fidelidade à sua missão de mediador entre a autenticidade da sua recolha de terreno e a arte musical ocidental.

<sup>51</sup> *Id.*, p. 83.

A *Fantasia negra*, mesmo utilizando verdadeiros temas africanos, não correspondeu às intenções expressas por Belo Marques nos seus textos. O resultado foi, uma mais vez, a criação de um produto musical conforme à expectativa de consumo do exótico do público burguês frequentador dos teatros lisboetas.<sup>52</sup>

Os dois tipos de apropriação da música negra propostos por Frederico de Freitas e de Belo Marques na segunda metade dos anos trinta, mostram que o imaginário sonoro associado à música negra, fixado ao longo das duas décadas anteriores, não permitia um verdadeiro encontro entre as duas culturas, portuguesa e africana, fora do âmbito da produção de objectos musicais pitorescos e de divertimento. Mesmo a produção musical de Belo Marques, que se propusera servir de tradutor da música negra no contexto português, não conseguiu libertar-se de uma ideologia colonial que continuava a negar qualquer autonomia estética às produções culturais dos colonizados. Uma ideologia que recusava a possibilidade de conceber a música africana como um material musical legítimo, sem passar por uma reelaboração conforme à «riqueza dos instrumentos e da civilização» ocidental.

<sup>52</sup> Numa crítica publicada na *Seara Nova*, F. Lopes-Graça contestou mesmo a pertinência da apresentação de uma peça deste tipo num teatro como o S. Carlos, estimando-a mais apropriada para um music-hall (v. F. LOPES-GRAÇA, «Nível e capacidade na música portuguesa contemporânea (reflexões a propósito de uma 1.ª audição sinfónica» (1944), in *A música portuguesa e os seus problemas II*, Lisboa, Caminho, 1989, pp. 35-39). Segundo nos foi confiado por Álvaro Belo Marques, filho do compositor, o próprio autor da *Fantasia negra* considerou mais tarde não ter conseguido apropriar-se satisfatoriamente, nos seus trabalhos, da riqueza da expressão musical africana.

This page displays a musical score for a large orchestra, featuring various instruments and their parts across multiple staves. The instruments listed on the left include:

- Oboe 1
- Oboe 2
- Curvo inglês
- Fagote 1
- Fagote 2
- Contra-fagote
- Clarinete si-1
- Clarinete si-2
- Clarinete baixo
- Corno da salva
- Corno da salva
- Trompete si-1
- Trompete si-2
- Trombone
- Timbales
- Caixa Bombo
- Tábuca
- Reto
- Violino I
- Violino II
- Alto
- Violoncelos
- Contrabaixo

The score is written in 3/4 time and includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and articulation marks.

The musical score for Ex. 6 is a complex arrangement for a large ensemble. It features a variety of instruments, including woodwinds (oboes, cor Anglais, bassoons, clarinets), brass (trumpets, trombones, cornets), strings (violins, violas, cellos, double basses), and percussion (timpani, cymbals, euphonium, and chimes). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The instruments are listed on the left side of the score, and their respective parts are written on staves. The score is divided into four measures, each containing musical notation for the respective instruments.

Ex. 6 Grupos utilizados em *Música negra: estudos de folclore Tonga*, de Belo Marques (pp. 60, 72 e 73)

