

“Ser original: é ser verdadeiro e sincero”: Belo Marques e a *Música Negra*.

Michael Dias

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, variante de
Etnomusicologia**

novembro, 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, variante de Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor João Soeiro de Carvalho.

AGRADECIMENTOS

Pela orientação e pelo desafio, ao Professor Doutor João Soeiro de Carvalho.

Pelas ideias e pelas sugestões: ao Pedro, à Leonor, à Gianira, ao Marco, ao Giordano, ao Isaac, ao Suli.

Pela gentileza, pelo convite e pela disponibilidade: à Alexandra Belo Marques, à Vera Belo Marques, ao Álvaro Belo Marques, ao maestro Joaquim Narciso, ao Manuel Deniz Silva, à Dr^a. Dulce Morganiça, à Dr^a Paula Cândido.

Pela proibição de desistir e pelo apoio inabalável, à Inga.

“Ser original: é ser verdadeiro e sincero”: Belo Marques e a *Música Negra*.

Michael Dias

Resumo

PALAVRAS-CHAVE: práticas expressivas, música, processos de construção identitária, Estado Novo, Moçambique.

O presente trabalho consiste em compreender a categoria “música negra” que Belo Marques utilizou em *Música Negra – Estudo do folclore Tonga* (1943) referindo-se a práticas expressivas no sul de Moçambique. Subjacente à formulação de tal categoria jaz uma complexa teia de relações e influências culturais e intelectuais, com a qual Belo Marques se relaciona, que importa descortinar de modo a apreender o sentido de “música negra”. É discutida a relação dialética, complexa, que se estabelece entre Belo Marques e a realidade em que se situa historicamente, no intuito de fazer emergir algumas variáveis particulares, nomeadamente o contexto interno de Belo Marques, assistindo-se ao emergir de uma tensão entre sujeito e contexto. Neste sentido, abordam-se alguns tópicos relativos à posição de sujeito, fundamentais para se poder compreender a categoria “música negra”.

Por outro lado, existe um jogo de representações encetado pelo aparelho de propaganda do Estado Novo, sob várias formas: exposições, discursos, imprensa. Através destes meios, fabricam-se ou reforçam-se representações identitárias conforme a ideologia do regime, de carácter essencialista: “Nação”, “Império”, “África”, “batuque”. Abordam-se estas construções ideológicas, culturais, no intuito de complementar a interpretação da leitura de *Música Negra*.

Neste trabalho procura-se ainda perceber que elementos da “música negra” Belo Marques identificou e descreveu e de que modo os utilizou na sua produção musical posterior.

“Ser original: é ser verdadeiro e sincero”: Belo Marques e a *Música Negra*.

Michael Dias

Abstract

KEYWORDS: expressive practices, music, construction of identity, Estado Novo, Mozambique.

This thesis consists of the understanding of the category “black music” by which Belo Marques, throughout his book *Música Negra – Estudo do folclore Tonga* (1943), described rural expressive practices in the south of Mozambique. Under the formulation of such category lies a complex network of relations and cultural and intellectual influences, and it is this network that needs to be clarified in order to understand the meaning of “black music” as a set of performative practices. I discuss the dialectic and complex relation between Belo Marques and the context in which he is historically situated, as other variables such as the internal context of Belo Marques, in order to understand the tension that emerges from this relation, useful for a more elaborate grasp on the category “black music”.

Simultaneously, it will be discussed the fabrication or reinforcement of representation of identities consonant with the ideology of the Estado Novo regime, expressed by categories such as “Nation”, “Empire”, “Africa”, “batuque”, for a better understanding and interpretation of the book of Belo Marques.

Last but not least, it will be demonstrated how Belo Marques used “black music” in his own compositions.

Lista de Abreviaturas e Siglas

R.C.M.	Rádio Clube de Moçambique
E.N.	Emissora Nacional
F.N.A.T.	Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho
S.N.P.	Secretariado Nacional de Propaganda

Índice

1. Introdução	1
2. Enquadramento Teórico.....	7
2.1 O Sujeito	7
2.2 O Contexto	10
3. O Ideário do Estado Novo	17
3.1 Mitos	19
3.2 Dimensão política	23
3.2.a) <i>O Acto Colonial</i>	24
3.3 Relações internacionais.....	27
3.4 Representações.....	29
3.5 Exposições	31
3.5.a) <i>I Exposição Colonial Portuguesa, 1934</i>	31
3.5.b) <i>Exposição Mundial de Paris, 1937</i>	33
3.5.c) <i>Exposição O Mundo Português, 1940</i>	33
4. Belo Marques.....	35
4.1 Biografia	37
4.2 1910 – 1920.....	38
4.3 Anos trinta.....	40
4.4 Belo Marques no Rádio Clube de Moçambique	41
4.5 O primeiro Momento Musical.....	43
4.6 Partida para o mato	48
4.7 Portugal, 1942.....	50
4.8 Rádio Clube de Moçambique.....	52
4.8.a) <i>Os objetivos ideológicos</i>	52
4.8.b) <i>O quê e para quem</i>	54
4.9 Música Ligeira e Música Moderna	56
5. Música Negra.....	61
5.1 Descrição geral.....	63
5.2 A Obra Etnográfica	67
5.3 A “selva”	71
5.4 O Folclore	76

5.5 O jazz	79
5.6 Belo Marques e o luso-tropicalismo	85
5.7 Características da “música negra”	91
6. Obras.....	95
6.1 <i>Melodia Negra</i>	96
6.2 <i>Lhanlhallaty</i>	100
6.3 <i>Bailado Negro</i>	105
6.4 “Dança Guerreira do Gungunhana”	107
6.5 Algumas observações.....	109
7. Conclusão.....	113
Bibliografia	119
Pesquisa em publicações periódicas	123
Webografia	126
Anexos	127
Anexo 1 — Carta de Belo Marques (Transcrição).....	129
Anexo 2 — Manuscrito Música Negra acerca de W. C. Handy (transcrição).....	137
Anexo 3 — Poemas no periódico <i>Rádio-Moçambique</i>	139
Anexo 4 — Poemas no periódico <i>Mundo Português</i>.....	149
Anexo 5 — Escala Nicrocromática	165

Música negra

ESTUDO DO FOLCLORE TONGA

por

Belo Marques

AGÊNCIA GERAL DAS COLÓNIAS

Ilustração da capa de *Música Negra*

1. Introdução

No encaixe das palavras de John Alexander Ellis (1885), poderíamos dizer que o mundo é uma construção caprichosa. É uma constatação algo evidente, é certo, todavia inconveniente em determinados períodos históricos e em determinadas formações territoriais, sobretudo no que concerne o espectro político e ideológico, e especialmente considerando que a estabilidade de tais formações depende, entre outros fatores, de “invenções” – tradições, fronteiras, passados. Não obstante, mesmo tratando-se de “invenções”, não deixam de ser menos “reais”, “factos” cujos impactos se fazem sentir, das mais diversas formas, sobre a conceção de cada um acerca de si próprio e do seu lugar (geográfico, hierárquico, sexual, cultural, geracional), e deste em relação a outros indivíduos e outros lugares, e que de novo irão retroagir sobre as “invenções”. Este acaba por ser, de certa forma, um jogo de representações, de significados e de sentidos, de mitos e ilusões, de certezas e expectativas em relação ao futuro e, acima de tudo, um jogo de permanência através da mudança ou, se quisermos, da inovação.

É precisamente este “jogo de representações” que o presente trabalho trata. Ora, o título, “Ser original: é ser verdadeiro e sincero”, é uma citação retirada da publicação *Música Negra - Estudo do Folclore Tonga*, de 1943, da autoria de Belo Marques, e não foi escolhido ao acaso. Do sentido que as palavras adquirem, e do próprio modo *como* adquirem *esse* sentido, poderá emergir, em retrospectiva, uma interpretação que imprima sobre a leitura da obra um carácter irónico, sobretudo quando considerado o período em que foi publicada. Não se deverá partir de um pressuposto de cumplicidade autoral consciente nem, no limite, da sua isenção no que toca a instrumentalização ideológica, politicamente motivada, de uma prática expressiva, pois assim estaria a assumir-se a ausência do próprio autor na sua obra. Belo Marques viveu um período que abarcaria o fim da monarquia em Portugal, seguindo-se a instauração da República, a Ditadura Militar, o Estado Novo na sua totalidade, incluindo a experiência direta da vida colonial em Moçambique, e a Revolução dos Cravos. Para além disso, refira-se ainda a sua passagem por Buenos Aires, no final da década de 1910, e pela Alemanha, em data incerta, para além de Paris, em 1937, a pretexto da Exposição

Internacional, sendo possível atribuir-se-lhe a qualificação de “cosmopolita”. Ainda assim, escreveria “Ser original: é ser verdadeiro e sincero”, numa publicação de teor patriótico, no início dos anos 40, cujo título inclui os termos “estudo” e “folclore”, e que trata a “música negra”.

Pressupõe-se também a transversalidade de um modo de pensar, ou melhor, um modo particular de conceber a realidade, uma “consciência de século”, parafraseando Erlmann (1999), que derivaria do fenómeno de globalização e de outros fatores, e à qual estaria também sujeito Belo Marques. Não seria, porém, essa “consciência” imperiosamente imposta e irrefutavelmente aceite como se de um regime de pensamento totalitário se tratasse e cujo único movimento fosse efetuado da autoridade para a obediência. Belo Marques e as suas reflexões acerca da “música negra” constituem, precisamente por isso, um caso de estudo particular. A crítica, proposta por Domingos e Pereira (2010), que resulta da perceção do “confinamento” teórico do qual partem os estudos acerca do Estado Novo, e com a qual se coaduna a abordagem aqui adotada, é elucidativa do ponto expresso acima:

[...] a história do Estado Novo reproduz uma visão elitista que havia sido desenvolvida pela própria ditadura. Uma visão imposta de cima para baixo, onde o poder onnipotente e onnisciente do líder e o dos aparelhos institucionais e jurídicos do regime se projectam sobre uma população apática e amorfa.[...] A projecção sobre a sociedade da tipologia política do regime e da vontade do seu líder marginaliza processos históricos e sociais complexos, cuja lógica estrutural tende a desaparecer sob a força de uma história nacionalizada, refém das intenções ideológicas e dos objectivos de terminados aparelhos institucionais do estado, aquele que de forma mais clara representam a «ideologia do regime». O sentido destes aparelhos ideológicos, determinado pela legislação, por programas, discursos ou proclamadas intenções, impõe-se ao processo social e histórico apoderando-se dele, ao mesmo tempo que se apropria das pessoas que o constroem no seu quotidiano. (Domingos e Pereira 2010: 12-13)

Não obstante, é precisamente de um *modo* de “imposição” e de um *modo* de “apropriação” que este trabalho trata, embora o sentido com que são empregues os termos seja talvez distinto daquele proposto por Domingos e Pereira, particular ao caso de Belo Marques e à *Música Negra*. Não foi pretendida qualquer generalização abstrata sob forma de

conclusão, embora se tenha partido de alguns pressupostos generalistas, discutidos mais adiante, e que contextualizarão o ideário subjacente ao conteúdo de *Música Negra*. Antecipando, e conduzindo a interpretação destes dois termos que, articulados, constituem um esqueleto, uma estrutura teórica da qual emerge a minha perspetiva acerca da esfera de ação de Belo Marques e, concomitantemente, da sua produção artística, “imposição” decorre da proposta de Erlmann (1999: 15) acerca das “formas de consciência histórica do século dezanove”, das circunstâncias e condicionantes próprias da época que determinariam os modos de conceber o mundo, o “Outro”, e finalmente o “Ocidente”. Portanto, “imposição” é tratado aqui num sentido relativamente abrangente, um sentido que permite inclusivamente conceber a agencialidade do indivíduo, dotando-o de liberdade de ação, espontânea e imprevisível, dentro de um quadro conceptual hipotético que compreende as “ideias” gerais próprias da época.

O termo “apropriação” tem, por um lado, subjacente o paradigma orientalista proposto por Said (2003 [1978]), e refere-se à apropriação simbólica do Outro, sob várias configurações; e por outro, a “apropriação” da obra, pelo aparelho ideológico do governo, enquanto fração útil integrante da política cultural do Estado Novo, de molde a servir o propósito ideológico de índole imperialista subjacente ao regime. E são essas configurações, ou *modos* de apropriação, considerada a “imposição” atrás mencionada, que procurei investigar a partir de *Música Negra*. Como tal, os objetivos deste trabalho colocam-se em dois níveis, que se encontram estreitamente entrelaçados, constituindo-se num objeto de análise dinâmico cujos deslocamentos não devem ser tidos como unidireccionais. Em suma, temos por um lado, a apropriação da obra pela ideologia do Estado Novo, e por outro, a apropriação da obra (do Outro, da “música negra”) por Belo Marques, que resulta das conceptualizações transversais que se fazem do Outro (a “imposição”).

Em suma, no projeto que se segue irei efetuar uma análise da obra *Música Negra* de Belo Marques de modo a identificar e estabelecer as relações subjacentes ao imaginário que lhe deram origem, procurando igualmente avaliar, na medida do possível, dadas as restrições inerentes ao trabalho de terreno relativo ao passado histórico, o impacto que terá tido aquando a sua divulgação. Relevantes para a análise da obra são a) o percurso artístico de Belo Marques, entre a década de 1930 e 40, b) o contexto histórico-social, intelectual e cultural e,

mais especificamente, c) o aparelho político-ideológico do Estado Novo considerado no panorama político internacional. Da articulação destes três níveis de análise surgirá o enquadramento através do qual será interpretada a obra.

Algumas das questões iniciais que constituíram o motor de arranque deste projeto serão respondidas ao longo das páginas que se seguem, concretizando os objetivos a que me propus. Assim, sucintamente, de forma a concluir esta secção introdutória, os objetivos deste projeto consistem em compreender o papel de Belo Marques na divulgação da “música negra” a partir das recolhas efetuadas em Moçambique, e a forma como o seu trabalho foi absorvido pelas políticas culturais do Estado Novo no processo de construção identitária e representação do ideal de Nação face às restantes “nações” europeias. Em relação a este aspeto torna-se, portanto, relevante perceber o percurso de Belo Marques e efetuar um levantamento da sua produção musical e das recolhas realizadas em Moçambique e de que forma divulgou a “música negra” após a publicação de *Música Negra: estudo do folclore tonga* (1943). A incluir na análise do percurso de Belo Marques, é a referência da sua passagem por Buenos Aires em finais dos anos 10 do século XX. Torna-se, assim, pertinente compreender que “elementos” Belo Marques identifica como integrantes da “música negra” e de que forma os aplica na sua produção musical. O objetivo de uma análise mais detalhada da sua produção musical consiste em compreender a categoria “música negra” que o autor emprega relativamente às recolhas efetuadas em Moçambique, aproveitando igualmente a análise para compreender se o autor identifica tais elementos como características particulares da “música negra” recolhida em Moçambique enquanto distinta da música de outras colónias, ou se a categoria empregue é abrangente e generalista no sentido de não as diferenciar. Em suma, através da análise de parte da produção musical de Belo Marques, procurei investigar o que o autor entende por “música negra”.

Música Negra forma o núcleo do presente trabalho e, retrospectivamente, constitui o centro de uma complexa rede de relações e de influências que, no seu conjunto, deixam entrever alguns parâmetros que configuram o imaginário nacional, colonial e imperial, e que se encontra implícita nas ideias expostas por Belo Marques. Compõe, por assim dizer, uma lente através da qual olhamos para o passado para repensar o presente. Para a realização deste trabalho, utilizei várias fontes comparativamente, com o intuito de reconstruir o objecto do

texto de *Música Negra*: o texto publicado; o manuscrito original; uma entrevista ao filho de Belo Marques, Álvaro Belo Marques; os manuscritos das obras orquestradas de Belo Marques; uma carta de Belo Marques; a tradução da obra de Hugh Tracey, *Chopi Musicians*, por Barradas, de 1949.

2. Enquadramento Teórico.

Nesta secção irei apresentar alguns aspetos que considere essenciais para a construção do objeto. Como já referido anteriormente, a esfera de ação de Belo Marques é interpretada a partir de uma macroestrutura de matriz relativamente simples de “imposição” e “apropriação”. É uma abstração que apenas serve como estratégia de conceptualização para abordar e demonstrar o *modo* como foi por mim abordado o objeto, isto é, a articulação entre o sujeito e a sua conceção, consciente ou não, acerca do mundo. É um passo necessário, um ponto de partida, explicativo da organização e do rumo tomado neste trabalho em particular.

2.1 O Sujeito

Assim, seguindo uma ordem lógica, dado que o objeto se constitui de várias peças, começarei por apresentar em breves parágrafos a construção da noção de “sujeito” e a de “contexto” a partir de dois autores que considero relevantes. De seguida, referirei o contexto histórico-social, intelectual e cultural e, mais especificamente, o aparelho político-ideológico do governo do Estado Novo.

A obra de Belo Marques, neste caso em particular, representa mais do que somente uma obra acabada de um autor. Representa, de forma original, pois trata-se de um conjunto de estudos inédito no panorama nacional, um potencial meio de reconfigurar e abrir, ou pelo menos com essa pretensão, novas possibilidades no “imaginário coletivo” no “sistema de representações” acerca do “Outro”, possibilidades essas que já existiam — por exemplo, ensaios científicos, exposições, literatura —, que decerto terão influenciado Belo Marques. De modo a reforçar a asserção da “originalidade” e, concomitantemente, a de “posição de sujeito” de Belo Marques, que irei esclarecer nos próximos parágrafos, recorde-se Waterman quando escreve:

[...] it is clear that an adequate analysis of the “music itself” – a classic example of

scholarly animism – must be informed by an equally detailed understanding of the historically situated human subjects that perceive, learn, interpret, evaluate, produce, and respond to musical patterns. Musics do not have selves, people do. (Waterman 1990: 6)

No meu entender, a noção de sujeito é relevante na medida em que será em função da sua definição que se enformará a interpretação de *Música Negra*. Esta secção resulta de uma tentativa de objetivar o conhecimento no contexto do qual emerge, ou seja, de situar o conhecimento enquanto resultado de uma interpretação culturalmente (e historicamente) condicionada, num sentido lato, do sujeito, relativamente autónomo, sobre a realidade que se impõe sobre ele e da qual ele simultaneamente se apropria. A propósito da autonomia do indivíduo, fulcral no contexto do presente trabalho, como se verá adiante, Edgar Morin escreve:

Quando se considera a que ponto o conhecimento é produzido por uma cultura, dependente de uma cultura, integrado numa cultura, podemos pensar que nada seria capaz de o libertar. Mas isso seria ignorar as potencialidades de autonomia relativa dos espíritos, individuais no seio de todas as culturas. Os indivíduos não são todos, nem sempre, mesmo nas condições culturais mais fechadas, máquinas triviais que obedecem impecavelmente à ordem social e às injunções culturais. (1991: 21-22)

E, mais abaixo:

Ele [o conhecimento] não é apenas condicionado, determinado e produzido [...] mas é também condicionante, determinante e produtor (o que é demonstrado de maneira evidente pela aventura do conhecimento científico). E, sempre, e por toda a parte, o conhecimento transita pelos espíritos individuais, que dispõem de uma autonomia potencial, e essa autonomia pode, em certas ocasiões, actualizar-se e tornar-se pensamento pessoal. (ibid.: 23)

Porém, e invertendo a disposição dos termos tal como Morin os coloca, um indivíduo, ainda que autónomo, não é apenas um produto e produtor de conhecimento. É interessante, por isso, a breve referência que Morin faz ao facto de nem todos os indivíduos serem “máquinas triviais” que obedecem à ordem social. Este ponto transporta a noção de sujeito para uma dimensão analítica que compreende atitudes, reacções em relação ao “mundo exterior”, por vezes desconexas, paradoxais, intrínsecas a cada indivíduo (“pensamento

peçoal”), sublinhando a questão da subjetividade, “mesmo nas condições culturais mais fechadas”, saliente-se. Aliás, Morin, acerca da noção de *homo demens*, resultado do “salto antropológico”, criticando a oposição racionalista entre a razão (na qual se inscrevem valores positivos, a “criatividade”, “originalidade”, “excelência”) e a loucura (de carga negativa, a saber, “desregramento”, “vagabundagem”, “desordem”) (1973), e colocando-as como duas faces da mesma moeda, escreve:

É um ser duma afectividade intensa e instável, que sorri, ri, chora, um ser ansioso e angustiado, um ser gozador, ébrio, extático, violento, furioso, amante, um ser invadido pelo imaginário, um ser que conhece a morte, mas que não pode acreditar nela, um ser que segrega o mito e a magia, um ser possuído pelos espíritos e pelos deuses, um ser que se alimenta de ilusões e de quimeras, um ser subjectivo cujas relações com o mundo objectivo são sempre incertas, um ser sujeito ao erro e à vagabundagem, um ser úbrico que produz desordem. (Morin 1973: 108)

Complementando a ideia de subjetividade acima descrita e, concomitantemente, de agencialidade do sujeito, considere a ideia de Bastos (2000) quando refere que “as pessoas são sujeitos «dramáticos», construtores de estratégias identitárias inconscientes, e não meros reflexos das estruturas sociais” (ibid.: 2), proposta consonante com a crítica de Domingos e Pereira (2010), anteriormente referida.

Para o presente contexto, é também útil a noção de “posição de sujeito («dramaticamente») situada entre a necessidade e o desejo” (Bastos 2000: 70). Com esta ferramenta é possível integrar o sujeito, agora humanizado, numa abordagem que descreve aquilo que entendo por “realidade” ou “mundo” e que parte igualmente do estudo efetuado por Bastos. Assim:

[...] a posição estrutural dinâmica [...] afirma a necessidade de pensar sistematicamente as tensionalidades que articulam a integralidade do campo antropológico, organizado espaço-temporalmente e identitariamente, do corpo [...] ao cosmos [...], passando pela posição de sujeito (cognitivo-emocional, enunciador, empreendedor, estratégia), pelas tensionalidades de género e intergeracionais [...], pelas tensionalidades inerentes à organização sociocultural [...], pelas relações internacionais [...], e pela cultura, definida como o sistema (tensional, não coerente) de delírios sociais identitários e

identificatórios, historicamente construídos, através do qual os (grupos) humanos ensaiam reduzir ou anular as contradições entre os níveis anteriores, bem como a percepção do sofrimento social delas decorrente, e regular [...], no nível da imagem, da representação e da comunicação (negociação prática e simbólica), do gesto e da ação, as contradições e tensionalidades entre os níveis infraestruturais. (2000: 68)

O intuito ao fazer uso de tal abordagem na construção do objeto é de, por um lado, assumir uma posição crítica, na esteira de autores como Erlmann (1999), Bastos (2000), Morin (2003) e Turino (2008), em relação a perspectivas essencializantes que suprimem o sujeito daquilo que o torna, para todos os efeitos, humano, separando as práticas expressivas da componente humana na qual se inscrevem, e por outro, de salientar a natureza dialética, dialogante, fluída, multidimensional, dinâmica, em suma, “complexa” (Morin, 2003)¹ do jogo das “representações sociais identitárias” (Bastos, 2000).

2.2 O Contexto

Música negra surge num contexto de configurações particulares, que importa esclarecer, no intuito de apreender tanto a obra na sua totalidade como o discurso acerca do conjunto de práticas expressivas que Belo Marques inclui na categoria “música negra”. Uma discussão acerca do modo de conceber a realidade, nas suas diferentes configurações, viabiliza uma análise distanciada, crítica, dos modos de organização das ideias, inclusive as de Belo Marques.

A maleabilidade e plasticidade das ideias, ou mais concretamente, dos conceitos, isto é, a suscetibilidade à instrumentalização e manipulação discursiva e ideológica dos

¹ Em consonância com a posição estrutural-dinâmica apresentada por Bastos (2000), e a discussão de Domingos e Pereira (2010) acerca da abordagem ao objeto de estudo que constitui uma unidade temática (o “Estado Novo”), Edgar Morin escreve que “a complexidade é efetivamente a rede de eventos, ações, interações, retroações, determinações, acasos que constituem nosso mundo fenoménico” (Morin 2003: 44) e, mais adiante, que “[...] qualquer estratégia alternativa aos esquemas simplificadores, redutores e castradores presentes nas diferentes dimensões do humano e de seu meio, deve ser bem acolhida, visto que esquemas simplificadores dão lugar a ações simplificadoras, e esquemas unidimensionais dão lugar a ações unidimensionais” (ibid.: 51).

significados que lhes são atribuídos, variam em função do tempo e espaço, sendo que neste período em particular, o período correspondente ao governo do Estado Novo, conceitos ou categorias tais como “Nação”, “Pátria”, “Portugal”, “Selva”, “Batuque”, possuem significações relativamente específicas, e sobre os quais a minha análise irá incidir.

Edgar Morin estabelece, de modo claro, uma relação entre “cultura” e “conhecimento”, e entre “grupo” e “indivíduo”, em termos da formação de “representações sociais”, quando escreve, em termos gerais:

A cultura, que é característica da sociedade humana, é organizada/organizadora via o veículo cognitivo que é a linguagem, a partir do capital cognitivo dos conhecimentos adquiridos, das aptidões aprendidas, das experiências vividas, da memória histórica, das crenças míticas de uma sociedade. Assim se manifestam ‘representações colectivas’, ‘consciência colectiva’, ‘imaginário colectivo’. E, dispondo do seu capital cognitivo, a cultura institui as regras/normas que organizam a sociedade e dirigem os comportamentos individuais. (1991: 17)²

Por sua vez, Bastos (2000) refere-se a “cultura e relações internacionais” enquanto processos simbólicos resultantes de “delírios sociais e identitários”, no sentido proposto por Durkheim³, sublinhando, tal como Morin, o indivíduo enquanto ser dotado de capacidade autónoma, embora distinguindo-se pela atribuição a este de uma capacidade dramática, “elaborativa” (ibid):

[...] a concepção pós-racionalista de que o cerne dos processos simbólicos que constituem as “culturas” e as relações internacionais é integrado por “delírios sociais” e identitários, sendo exactamente o acesso à capacidade “dramática” de delirar, pessoal e

² A noção de “cultura” enquanto “dispondo de capital cognitivo” poderá induzir em erro a interpretação que Morin faz dessa dimensão analítica. O próprio, aliás, esclarece, mais adiante “não esqueçamos as interacções entre indivíduos, que são eles próprios portadores/transmissores de cultura” (Morin 1991: 17). Subentende-se, portanto, que “cultura” não representa algo supraorgânico, acima do indivíduo, mas sim uma rede de relações que se estabelece entre indivíduos. Como nota, refira-se que, para todos os efeitos e não obstante a sua utilidade, o trabalho de Morin é pautado por uma abordagem cibernética a formas de organização social, sendo bastante evidente a sua influência no modo como concebe os seus “indivíduos” enquanto “máquinas de informação autónomas” (cf. ibid.: 1991).

³ “Se definirmos delírio como todo o estado no qual o espírito acrescenta algo aos dados imediatos da intuição sensível e projecta os seus sentimentos e as suas impressões sobre as coisas, não há possivelmente qualquer representação colectiva que não seja delirante. [...] O meio social, na sua totalidade, aparece-nos povoado de forças que, na realidade, não existem senão no nosso espírito” (Bastos 2000: 375).

colectivamente, complementar do acesso à linguagem, que [...] introduz a dimensão humana, identitária, cultural e civilizacional (com os seus aspectos positivos e negativos) no conjunto dos primatas em que categorialmente a biologia nos insere [...]” (2000: 3)

Tal como dito acima, a presente discussão assentará sobre algumas das configurações, ideologicamente motivadas, historicamente situadas, de modos de organização social. Através das propostas de natureza epistemológica fornecidas por Morin e Bastos, elucidativas quanto à conceptualização que se pretendeu para este trabalho, encontram-se lançadas as bases teóricas em relação à noção de “sujeito”. Esta fundamentação permite colocar Belo Marques num plano dinâmico que abarca as construções sociais, ideológicas, “delirantes”, e que constituem a densa rede (o “contexto”) dentro da qual, através da qual, filtrando, excluindo, impondo, apropriando valores, ideias, conceitos, emergem novas formas de considerar o mundo e de o transformar, entre as quais se encontram as práticas expressivas, nomeadamente a prática musical.

A música, entre outras coisas, constitui um meio eficaz de veicular e representar tais configurações, dada a sua suscetibilidade de fixar múltiplas significações em simultâneo, isto é, o seu potencial de “significar” algo. Em relação a este aspeto, ganha relevo a abordagem de inspiração semiótica de Thomas Turino, ao modo como a dança ou práticas musicais veiculam emoções e significados. De acordo com o autor, na música operam, de uma forma geral, signos icónicos e indexicais (Turino 2008: 6). Muito sucintamente, os processos icónicos consistem no agrupamento de fenómenos em função da sua semelhança. Como tal, é através destes processos que se torna possível ao ser humano percecionar “padrões e formas” (ibid.: 7), atribuir significado musical em termos de “estilo” (ibid.: 6), e permite a classificação (ou categorização, distinção) cultural de vários objetos ou pessoas, em termos identitários (ibid.: 6). Como tal, apresenta-se também como um eficaz meio de instrumentalizar aquilo que pretende significar, ao qual se alia a própria capacidade de imaginar dos ouvintes, a capacidade de preencher “espaços em branco”, que resulta, por sua vez, de uma interpretação devidamente enquadrada, social, cultural e/ou ideologicamente (ibid.). Existe, como é evidente, variação individual nesse processo de preenchimento, o “contexto interno” do indivíduo (ibid.: 9). Porém, contrariando variações muito bruscas,

existe uma “expectativa” em relação ao que deve preencher esse espaço, o que, no presente caso, advém também de um ambiente opressivo, fechado, de acentuada propaganda cultural, em que a pouca informação existente foi previamente filtrada. Refiro-me, obviamente, ao aparelho⁴ político e ideológico do governo do Estado Novo.

Quanto aos signos indexicais, o autor refere que o modo através do qual se estabelece a conexão entre este tipo de signos e os objetos que representam resulta da sua experiência em simultâneo, uma experiência (individual ou coletiva) que, como tal, tem um impacto direto e é interpretada como sendo real (Turino 2008: 9). Uma das consequências relevantes do poder indexical inerente às práticas expressivas é a associação que se estabelece entre o signo e o objeto, que dada a sua perceção como algo “real” acaba por entrar no domínio do senso comum (ibid.: 9). Assim, é possível criar associações, expectáveis, por exemplo, entre grupos e determinadas tipologias musicais, às quais se acumulam mais índices⁵. As “expectativas” sobre um evento surgem quando há precedências, isto é, experiências anteriores sobre esse evento, seja ele qual for. É precisamente acerca deste aspeto que Turino escreve quando se refere ao “Possível”, ou seja, é uma questão de gestão de expectativas em relação a determinado estímulo quando confrontado com experiências anteriores, que pertencem ao “Concreto”, no qual, diz ainda Turino, se enquadra o conceito de hábito, derivado do habitus de Bourdieu (Turino 2008: 120-121).

⁴ Apesar do seu uso por diversos autores, utilizo o termo “aparelho” com as devidas reservas, devido ao sentido ambivalente que o seu emprego suscita. De acordo com Bourdieu, “A filosofia da história que está inscrita no uso mais corrente da linguagem corrente e que leva as palavras que designam instituições ou entidades coletivas – Estado, Burguesia, Patronato, Igreja, Família, Justiça, Escola – a constituírem-se em sujeitos históricos capazes de originar e realizar os seus próprios fins [...] encontra a sua forma mais acabada na noção de *Aparelho* (ou de “dispositivo”)[...] Enquanto operador mecânico de finalidade, *Deus* (ou *Diabolus*) *in machina*, o “Aparelho” [...] está preparado para funcionar como *Deus ex machina*, “asilo da ignorância”, causa final capaz de justificar tudo, e com menor custo, sem nada explicar: dentro desta lógica, que é a da mitologia, às grandes figuras alegóricas da dominação só se podem opor outras personificações míticas, tais como Classe operária, o Proletariado, os Trabalhadores [...]” (Bourdieu 1989: 75). Neste sentido proposto por Bourdieu, o termo pertence ao conjunto de “categorias discursivamente produzidas” (Turino 2008), cuja utilização é necessária distinguir: por um lado, o seu uso *enquanto objeto de análise*; por outro, a sua aplicação *enquanto categoria objetiva em processos de análise social e descrição* (ibid.:103). No presente caso, sem pretender defini-lo exaustivamente, dado o monumental desvio que tal discussão implicaria, e consciente do risco em utilizá-lo, aplico o termo enquanto identificador de um complexo e hierarquizado sistema de produção cultural, política e ideológica, controlado por várias instâncias, e indivíduos, associadas especificamente aos governos durante o regime do Estado Novo.

⁵ O autor refere-se a este processo de acumulação de signos como “semantic snowballing”, que define como: “the potential collecting of multiple layers of indexical meaning around the same sign vehicle due to cooccurrences of the same sign vehicle and different objects in varied contexts over time, but with potential traces of, combinations with, past occasions” (Turino 2008: 237).

É nessa “expectativa” que reside o meu interesse, pois é sobre esse ponto que, a meu ver, se exerce uma instrumentalização de “identificações” por parte do aparelho de propaganda cultural, política, ideológica, em articulação com o “contexto interno” de Belo Marques, e onde se manifesta a capacidade imaginativa do indivíduo, mesmo que cepticamente, estabelecendo todo o tipo de relações e associações.

No entanto, nem todas as formas de articular a “identidade” através de práticas expressivas são idênticas. Born (2000) identifica quatro modos de articulação estrutural, referentes à construção de “comunidades musicalmente imaginadas” (2000: 35), a saber, a) a criação, através da música, de identificações puramente imaginárias, reportando-se a projeções imaginárias, fantasiosas acerca do Outro, e que constituem a precondição para a emergência de novas identidades; b) o imaginário musical como forma de prefigurar formas emergentes de identidades socioculturais, reais; c) o imaginário musical como modo de reforçar, atualizar, ou, por outro lado, de reprimir (o *tabu* do hibridismo musical) identidades socioculturais e, por fim, d) a reinterpretação de representações musicais de identidades, já estabelecidas, e sua reinserção nas formações socioculturais em mudança (ibid.: 35-36).

Considerando o presente trabalho, a obra *Música Negra*, na sua qualidade de meio de expressão de um ideário relativo ao Outro, enquadra-se nas primeiras três alíneas, simultaneamente, na medida em que Belo Marques, ao evocar um Outro “imaginário”, “apropriando-se” de ideias já estabelecidas e reforçando-as, possibilita, através do potencial indexical inerente a práticas expressivas, “concretizar” o Outro, “impondo” uma interpretação sobre as formas de organização social do Outro, suportada e legitimada pelo aparelho ideológico e cultural do regime do Estado Novo.

Ainda em relação à ideia de configuração, serão articulados alguns conceitos, desenvolvidos mais adiante, que se prendem de forma pertinente com a interpretação e organização social histórica da realidade, a saber: a noção de “mito” enquanto modo de fixação de representações sociais identitárias, e que se constitui como uma “narrativa com apelo histórico-fantasmático” (Bastos 2000); a noção de “luso-tropicalismo”, proposto por Gilberto Freyre e que, não obstante a sua integração “oficial” no discurso ideológico apenas a partir da década de 1950, encontra eco no discurso salazarista acerca do “diálogo com

outros povos” (Torgal 2008) e nos textos de Belo Marques em *Música Negra*; a noção de “comunidades imaginadas”, de Benedict Anderson (2006 [1983]); e, por último, a noção de “folclorismo”, no sentido proposto por Castelo-Branco e Branco (2003), que “engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas” (ibid.: 1).

3. O Ideário do Estado Novo

Neste capítulo será efetuada uma contextualização histórica da situação política, ideológica e cultural de Portugal, considerando igualmente o panorama internacional. Compreende a década de 1930, que abarca a instauração oficial do regime do Estado Novo, o surgimento da Emissora Nacional e início de atividade de Belo Marques na mesma, até meados dos anos 40 do séc. XX, mais especificamente, 1944, ano em que foi estreada no Teatro Nacional do São Carlos a obra sinfónica de inspiração “negra” de Belo Marques, *Fantasia Negra*. Dada a historiografia do Estado Novo já se encontrar bastante desenvolvida e aprofundada, recorri a alguns autores que já efetuaram trabalhos sobre o tema. Note-se que, apesar da crítica de Domingos e Pereira (2013) atrás citada, tal perspetiva não invalida, como os próprios referem, a historiografia já realizada. Os trabalhos de Margarida Acciaiuoli (1998), Luís Reis Torgal (2009) e Lima Garcia (2011) aqui consultados, oferecem perspetivas gerais acerca do processo de formação política e simbólica do “Estado Novo”, também relevante como ponto de partida.

O conceito de “Nação” e o conceito de “Império”, os quais seriam concebidos de modo unitário, constituem simbolicamente um pretexto para a configuração da soberania do Estado em termos políticos e diplomáticos, um modo de afirmação nacional e internacional que inclui as colónias. Ambas as noções, “Nação” e “Império”, são termos sob os quais se define uma “comunidade imaginada” (Anderson 2006 [1983]). E, no âmbito deste trabalho, é precisamente sobre essa noção de dimensão simbólica que reside o meu interesse. Não obstante, torna-se pertinente perceber de que modo é que estes dois conceitos foram operacionalizados de modo a veicular a ideia de unidade nacional.

Assim, irei expor, nas próximas páginas e de modo sucinto, alguns aspetos do desenvolvimento da situação política internacional no que concerne o projeto político de dominação colonial, e que considere relevantes para este trabalho. Um aspeto pertinente na caracterização daquilo que foi Portugal, enquanto “Nação” e “Império”, na ótica da política do Estado Novo, prende-se com as relações políticas internacionais de Portugal. Subjacentes a estratégias políticas e diplomáticas levadas a cabo pelos governos do Estado Novo, das

quais farei breve referência mais adiante, estão um conjunto de circunstâncias que se prendem com as críticas de carácter humanitário, então tecidas, ao longo da década de 1920, pela constituição e trabalhos da Comissão Temporária de Escravatura da Sociedade das Nações (Jerónimo e Monteiro 2013: 173), sobre as condições de trabalho indígena estabelecidas pelo governo sobre o território colonial, estas a pretexto da “missão civilizadora”. A soberania do Estado dependeria da capacidade deste em manter as colónias sob o seu desígnio, e assim era necessário adequar politicamente, diplomaticamente, a posição de Portugal no tocante ao regime laboral nas colónias, em relação aos países europeus aliados, nomeadamente a Inglaterra, ao qual Portugal estaria algo subordinado (Oliveira 2013).

Existe, assim, uma estreita relação entre a noção, de dimensão mítica, performativa, simbólica, de “Nação”, o domínio colonial, isto é, o “Império”, e a aplicação de leis laborais enquanto necessárias para a formação imperial (Jerónimo e Monteiro 2013: 165).

Ao referir a dimensão performativa da “Nação”, refiro-me ao carácter dinâmico do processo de construção identitária, através de manifestações de carácter público, de representações, que serviriam de contexto para a construção e fixação de modos de representar uma “realidade”, cuja expressão se encontraria orientada pelos objetivos ideológicos que pautavam as atividades culturais e políticas do regime do Estado Novo. Essas representações, isto é, a dimensão mítica de “Nação” implicariam, como tal, também uma dimensão performativa, dinâmica, no sentido do inglês *to play*, isto é, “jogar”.

É nessa dimensão performativa, que utilizo aqui num sentido abrangente, que se inserem, para além da obra *Música Negra*, alguns eventos em particular, nomeadamente a Primeira Exposição Colonial Portuguesa de 1934, e a exposição O Mundo Português de 1940, nos quais a Agência Geral das Colónias desempenhou um papel fundamental. Sobre estes assenta a construção simbólica de um imaginário relativo à “Nação” e “Império Colonial”, aliás, a sua extensão, poder e solidez. Assim, dedicarei alguns parágrafos a estes eventos de carácter ideológico.

3.1 Mitos

De acordo com Benedict Anderson, a “nação” constitui uma “anomalia” (Anderson 2006 [1983]: 4), um tipo particular de artefacto cultural (ibid.: 4), imaginado, dentro de cujos limites se define uma soberania de Estado e uma comunidade (ibid.: 7); isto é, contém um carácter de unificação.

O período que precede a formação e oficialização do governo do Estado Novo é marcado, como é sabido, por fortes conturbações políticas, desde o fim da Monarquia, em 1910, e implantação da Primeira República Portuguesa, que durou dezasseis anos, marcada por dissensões políticas e um rodopiar de governos e chefias de governos, até à instauração de uma Ditadura Militar, em 1926, cuja duração compreende duas interpretações: uma, que considera apenas a Ditadura Militar até à entrada em vigor da Constituição Portuguesa de 1933, que oficializa o Estado Novo; outra, que considera a Ditadura Militar até 1928, ano a partir do qual Óscar Carmona é eleito Presidente da República, período a que se dá o nome alternativo de Ditadura Nacional.

Desde o final do século XIX até ao ano de 1933, a instabilidade política resultaria em inevitáveis incertezas em relação ao futuro. Na minha perceção, esta ideia de incerteza, de angústia em relação a um futuro incerto, sobretudo no período correspondente ao final do século XIX, constitui um ponto importante para se poder compreender as motivações subjacentes à construção de um ideal de “Nação”, fixa, estável, historicamente situada e, mais importante, em direção a um futuro “predestinado”, “grandioso”, no sentido de “cumprir” algum desígnio. A “Nação”, tal como “Sociedade”, constitui, em termos algo poéticos, uma “operação de encobrimento” que permite enfrentar o “Abismo” (Bauman 1995: 25), ou seja, uma forma de explicar, de justificar o “imprevisível” e o “incontrolável” (ibid.)⁶. É a esta

⁶ Bauman escreve acerca da irracionalidade inerente ao fenómeno da morte: “A «Mão Invisível» ou a «Astúcia da Razão» ou a «Inevitabilidade Histórica» são entidades que, todas elas, compartilham dos atributos divinos decisivos do insondável e do inexplicável, mas deixando de lado, imprevisíveis e incontroláveis, essas qualidades persistentes do ser que começaram por tornar Deus uma necessidade, e designadamente a brevidade/estreiteza de existência, a mortalidade e a morte: «a aniquiliação do mais racional dos seres pelo mais irracional dos elementos a que está amarrado» (Bauman 1995: 27). Essa irracionalidade é suscetível de se estender a outros fenómenos intrinsecamente humanos, e que se agrupam sob a designação de “medo”, como por exemplo, o medo do isolamento ou, como discutido acima, o medo em relação ao desconhecido.

incerteza que Anderson (2006 [1983]) se refere quando fala da “desintegração do paraíso”⁷ e da necessidade de substituir a religião, em declínio desde o século XVIII, por algo que sirva igualmente de resguardo à incerteza, escotomizando a angústia que daí resulta, cabendo ao conceito de “Nação” esse papel (Anderson 2006[1983]). A propósito deste tópico, Turino (2008) estabelece uma distinção interessante entre “Nação” e “Estado”, da qual se subentende o papel que a ideia de “nação” pode desempenhar simbolicamente e, não obstante, em termos práticos:

Nation, typically refers to a cultural/identity unit that identifies itself in relation to political sovereignty, that is, to having or desiring its own state. Nations are often conceptualized in relation to a relatively unified countrywide cultural formation, but belonging to a nation is a subjective condition based on *national sentiment*, the feelings of belonging to this type of identity unit, whereas belonging to a state is an objective condition. (2008: 117)

A reter é o aspeto sentimental que a “pertença” adquire. É, como já referido mais do que uma vez, um “delírio”, mas um delírio necessário. As práticas expressivas, dado o seu potencial inerente de “significar”, assumem um papel basilar para este “sentimento de pertença”, conforme discutido por Turino (2008) e, simultaneamente, um sentimento de “distinção”, de estereotipação social, que deriva do primeiro. Tajfel (1984) discute o conceito de “mito social”, alternativa de “representação social” (ibid.: 696)⁸, um conceito que, em complemento daquele proposto por Bastos (2000), irá elucidar acerca da pertinência e impacto, no quotidiano, do mito social que é a “Nação”. De acordo com Bastos, o mito constitui:

[...] uma das formas típicas de estabilização histórica das representações internacionais identitárias [...] que se constituem como narrativas exemplares com apelo histórico-fantasmático [...] com uma função de articulação entre a dimensão identitárias dos sujeitos e a dimensão identitária do grupo socio-histórico e dos subgrupos identitários em que se inserem. (2000: 259)⁹

⁷ “Disintegration of paradise: nothing makes fatality more arbitrary” (Anderson 2006[1983]: 11).

⁸ É interessante o modo como para o autor o conceito de representação social ou mito social são intercambiáveis, pressupondo, desde o início, que “representação social” é sempre uma ficção partilhada.

⁹ Embora não seja o escopo do presente trabalho discutir em profundidade a noção de mito, é interessante,

O que é relevante aqui é a noção de “estabilização histórica”, de “fixação” (Bhabha 1994), sob forma de narrativa, suscetível de ser “manipulada socialmente” (Bastos 2000) em proveito ou prejuízo de determinados sujeitos e grupos sociais (ibid.). Em relação aos mitos sociais, Tajfel (1984) escreve:

[...] are neither social nor myths if they are not widely diffused within a social or cultural context. They filter the information received about people and events and may determine in this way important common features of social attitudes and social behavior. (ibid.: 695)

A forma como estes mitos sociais são difundidos prende-se, no caso do governo do Estado Novo, com as atividades e os projetos, tratados mais adiante, desenvolvidos por um conjunto de organismos estatais criados com a função de efetuar a reprodução ideológica da “única verdade”, a “verdade do Estado Novo” (Torgal 2009: 254), procurando, desse modo, dar um sentido “nacional” (ibid.) a toda a produção cultural. Como refere Torgal, para além das exposições, cortejos e as “comemorações centenárias” de 1940, também os “[...] catecismos, as cartilhas, os decálogos, os cartazes e outro tipo de publicações breves, incisivas, por vezes com imagens sugestivas, de fácil assimilação”, para além dos jornais, rádio, cinema, teatro, televisão, através do ensino, do desporto e educação física ou canto coral “sob a forma de hinos patrióticos”, constituíam formas de reprodução ideológica (ibid.: 226-227). Entre os organismos responsáveis por esta propaganda ubíqua, contam-se a Agência Geral das Colónias, que fora precedida pela Sociedade de Geografia de Lisboa, e cujo papel também ganha algum relevo no que concerne a informação acerca do “universo” colonial; o Secretariado de Propaganda Nacional e a Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho (F.N.A.T.) É certo que aqui considero, para já, apenas a questão da propaganda na perspetiva da produção de informação, pois a receção e interpretação dessa informação por indivíduos (recetores) constitui um universo, embora interessante de explorar, diferente. De qualquer modo, seguindo as palavras de Tajfel (1984) podemos assumir que a “validade” do

contudo, complementar esta definição. Ainda de acordo com Bastos (2000), “[...] ao nível do sujeito, os mitos servem propósitos fantasmáticos e elaborativos das relações identitárias dos sujeitos com os seus objectos primários internalizados, com as categorias etárias e de género, bem como com os grupos sociais identitários de pertença e de referência [...] e, no nível dos grupos identitários, os mitos recuperam selectivamente circunstâncias históricas, ambientais e políticas desses mesmos grupos, de modo a traduzi-las na linguagem mítica [...] que lhes é inerente” (Bastos 2000: 259-260).

mito social, isto é, da informação, encontra-se condicionada pela localização (“objetiva” e “percebida”) de cada indivíduo dentro de um dado sistema social. Portanto limitei-me, nesta secção, a clarificar o mais objetivamente possível o espectro da disseminação de informação devidamente filtrada pelas atividades censórias do aparelho governativo responsável pela propaganda, nacional e colonial, e o modo como esta contribuiria, se não para novos modos de organização social, então para a transformação de modos de organização e de conceptualização previamente existentes.

Importa recuperar, neste ponto, o conceito de “diferença”, relevante não apenas para o contexto colonial, conceito esse que aqui se define por oposição a “pertença”. Voltando a Tajfel (1984) e ao conceito de mito social, criado a partir da articulação do conhecimento produzido pelo aparelho ideológico e político do governo do Estado Novo e do conhecimento dos indivíduos, adquirido através de experiências individuais (separadas, mas no mesmo contexto) ou coletivas, podemos pressupor com relativa segurança que a produção da visão acerca do mundo e concomitante organização, divisão, categorização de objetos/pessoas/grupos, ficções, crenças, valores, convicções e atitudes (Tajfel 1984: 701), de consequências reais, resulta na criação de “estereótipos sociais”. De acordo com Tajfel, estes “estereótipos sociais” adquirem três funções, a saber: a explicação partilhada de eventos sociais complexos; a diferenciação positiva em relação a outros grupos relevantes; e a justificação de ações planeadas ou cometidas contra outros grupos (1984: 698). Uma vez partilhados, prossegue Tajfel:

[...] an individual has no need to construct his own justifications of inequity or injustice, so long as acts which are oppressive, exploiting, cruel, unjust or generally 'inhuman' are committed against certain groups whose members are socially or culturally characterized as being beyond the range within which apply certain principles (whatever they may be) of interpersonal conduct. (1984: 698)

O modo como é produzido e veiculado o conceito de “Nação” no período que considerei para a concretização dos objetivos desta tese, isto é, a década de 1930 até meados da década de 1940, e que encontra eco na fórmula de Benedict Anderson (2006 [1983]) e na discussão de Tajfel (1984), requer um olhar sobre alguns momentos considerados decisivos para a definição desse conceito. Por um lado, de acordo com Torgal (2009), para se

compreender o conceito de “Nação” durante o Estado Novo é necessário olhar para os “discursos e leis” produzidos, entre os quais se conta o Acto Colonial de 1930, e os discursos magistrais e doutrinários de Salazar; por outro lado, numa dimensão performativa, mítica, do mesmo conceito, encontram-se os grandes eventos públicos que, segundo Acciaiuoli (1998), resultariam de um programa restaurador, levado a cabo pelo Estado Novo, no intuito de “esconjurar a desordem instituída, o caos económico e social e a perda de uma identidade aglutinadora” (Acciaiuoli 1998: 11)¹⁰. Entre esses eventos constam a I Exposição Colonial Portuguesa, em 1934, a participação portuguesa na Exposição Internacional de Paris de 1937 e a Exposição do Mundo Português, em 1940, essenciais para criar e manter o estatuto de soberania (Oliveira 2013: 103) perante o olhar internacional, sobretudo considerada a suscetibilidade a que Portugal estaria sujeito no que toca às leis laborais, ou melhor, o trabalho forçado, nas suas possessões ultramarinas.

3.2 Dimensão política

Um dos aspetos centrais do conceito de “Nação” é a sua intrínseca relação com o “Império Colonial”, uma conceção que não diferiria substancialmente do conceito republicano ou daquela adotada durante a Ditadura Militar (Torgal 2009). De acordo com os autores consultados, a ideia contemporânea política de “Nação” implica o domínio ultramarino, “inalienável” do território abarcado pela “Nação” (ibid.).

Veja-se, a propósito, o manifesto do partido União Nacional, lido na Sala do Conselho de Estado a 30 de julho de 1930 pelo General Domingos de Oliveira, então Presidente do Ministério. Constitui um elemento importante na definição da ideia de “Nação”, na ótica salazarista do Estado Novo (ibid.: 467). Aí, Nação surge como algo atemporal, histórico e intrinsecamente ligado ao domínio colonial:

A Nação Portuguesa considera direito de princípio público, estabelecido pela

¹⁰ Cf. com nota 6 da página 19.

História, pelo equilíbrio das raças e dos Estados, pelos fins da civilização e pela sua acção colonizadora, possuir fora do continente europeu o domínio ultramarino, territorial, político, e espiritual que juridicamente lhe pertence ou venha a pertencer em complemento da sua posição geográfica. (ibid.: 175)

Neste discurso, refere-se ainda o Acto Colonial de 1930, como “garantia da organização de Portugal” (ibid.: 175), em cujo artigo 2º se escreve que seria “da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e civilizar as populações” (ibid.: 470). Nesse mesmo Acto, é atribuído o nome de “Império Colonial Português” ao domínio ultramarino.

Salazar, mais tarde, na função de Presidente do Conselho, num discurso proferido a 1 de junho de 1933 para a Primeira Conferência dos Governadores Coloniais, intitulado “Nação Política Colonial”, organizada no sentido de estudar a reciprocidade nas relações entre a “metrópole” e as “colónias” (Garcia 2011: 103-104), refere a necessidade de cooperação amigável, de diálogo entre o Estado e as colónias, uma imagem mitificada, nas palavras de Torgal (2009: 470), “que supunha obviamente uma ideia de «originalidade» [...] de afirmação de «Estado nacional e autoritário», mas não «totalitário», cujo poder era limitado pela moral e pelo direito”. Ainda nesse discurso afirma:

Tal qual como o Minho ou a Beira é, sob a autoridade única do Estado, Angola ou Moçambique ou a Índia. Somos uma unidade jurídica e política, e desejamos caminhar para uma unidade económica tanto quanto possível, completa e perfeita, pelo desenvolvimento da produção e intensa permuta de matérias-primas [...]. Entre nós constituímos a variedade da unidade, campo de trabalho comum nas condições definidas pelas conveniências de todos; perante os outros países somos simplesmente a unidade, um só e o mesmo em toda a parte¹¹.

3.2.a) *O Acto Colonial*

No seguimento desta noção de “Nação” e “Império” enquanto conceitos contíguos,

¹¹ Citado de *Discursos I*, pp. 234-235 in Torgal (2009: 471).

complementares, importa referir o Acto Colonial, que constitui um documento relevante para o contexto do presente trabalho, por dois motivos. O primeiro, pelo facto, já mencionado, de esclarecer acerca da relação pretendida, em termos oficiais, entre a “metrópole” e as “colónias”. No próprio Acto Colonial, citando a nota oficiosa do Ministério das Colónias publicada a 29 de abril de 1930, lê-se:

O Acto Colonial representa uma proclamação de garantias primárias, que factos internos e externos tornavam urgentíssima para a consolidação, prestígio e engrandecimento de Portugal, em continuação da sua vida histórica, garantias que se prendem com um investimento futuro na “África Portuguesa”, no intuito de “promover nelas [as colónias] a colonização propriamente dita, com expansão da nossa raça¹².

O segundo, prende-se com o facto de o Acto Colonial ter sido redigido com Salazar, futuro Presidente do Conselho, na função de Ministro das Colónias, e no qual se expressam condições de teor administrativo e político que se aplicarão, sem grandes alterações, até finais dos anos 40 do século XX (Torgal 2009: 478), ou seja, abarca o período de estadia de Belo Marques em Moçambique.

Como tal, optei por referir, sucintamente, alguns aspetos do Acto Colonial, e que servirão de complemento, mais adiante, para a questão da diplomacia internacional.

O Acto começa por referir, no Capítulo I, “Garantias Gerais”, que “Portugal [...] tem a função histórica e essencial de possuir, civilizar e colonizar domínios ultramarinos e de exercer a influência moral que lhe é adstrita pelo Padroado do Oriente. Denominam-se colónias esses domínios e cada um deles é indivisível, devendo manter a indispensável unidade pela existência de um só governo geral ou de colónia, contrariando-se as ideias de desmembramento. Os domínios de Portugal constituem o Império Colonial Português”. Seguindo Torgal (2009), é interessante notar que no artigo 2º se escreve que é a “Nação Portuguesa” que tem essa “função histórica” de “possuir” e “colonizar”.

Outro ponto importante é a alteração da nomenclatura, expressa no artigo 3º, de província ultramarina para colónia, dado que “província” implicaria uma política de

¹² No Parecer nº 331 acerca do Acto Colonial, publicado no *Diário da República*, de 8 de julho de 1930.

assimilação, e “colónia”, de *associação* (Torgal 2009: 475). No parecer final do Acto lê-se: “Deverão as nossas possessões do ultramar chamar-se «colónias portuguesas» ou simplesmente «províncias ultramarinas?»”. Colocada a questão segue-se uma justificação interessante e que se prende com o tipo de administração colonial em três épocas distintas, aos quais é conotado um juízo valorativo quanto ao modo de “sistema político colonial” em vigor. Assim:

Desde as recuadas épocas dos descobrimentos e conquistas até à implantação do regime constitucional, conseqüente da Revolução Francesa, o único sistema de política colonial seguido pelos nossos governantes foi o de *sujeição*, a que alguns autores também chamam de *exploração*, ou seja o regime em que as colónias estavam sob inteira dependência do governo da metrópole, o qual exercia sobre elas um poder verdadeiramente ditatorial, não lhes deixando liberdade alguma, nem política, nem administrativa [...]. Era a exploração, pura e simples, das colónias em proveito da metrópole, concentrados os poderes num único Ministério [...].

E continua:

Com o advento do regime liberal, à feição utilitária e mercantil que até aí dominara a administração colonial, sucede uma política de *assimilação* ou *centralização*, e os indígenas das nossas colónias, que até aí não gozavam de quaisquer direitos ou garantias, acharam-se de um momento para o outro cidadãos portugueses, com os mesmos direitos, isenções e regalias dos cidadãos portugueses da Europa, sem diferença de raça, cor ou religião [...]. O objectivo desse sistema é a adaptação dos indígenas aos nossos costumes e às nossas instituições judiciárias e administrativas, transformando-os em súbditos nacionais.

E por fim, como consequência da política de *assimilação*, foi instituído um sistema político de autonomia colonial, de “*associação* ou *descentralização*”, isto é:

[...] o sistema em que as colónias se governam a si próprias, com parlamentos privativos onde os seus habitantes ou os seus representantes legítimos fazem as leis por que hão-de reger-se e tendo apenas a metrópole o direito de fiscalização e soberania.

Outro ponto relevante no Acto Colonial está patente no capítulo II, acerca dos “Indígenas”, onde surge o “carácter proteccionista” (Torgal 2009: 476) do domínio colonial

pela Ditadura Militar, e que irá manter-se durante o Estado Novo. Através da leitura desta secção do Acto Colonial é possível apreender o modo de conceptualizar a “diferença”, conceito discutido acima, naquele período. O artigo 15º promulga que “O Estado garante a protecção e defesa dos indígenas das colónias” e que “as autoridades coloniais impedirão e castigarão conforme a lei todos os abusos contra pessoas e bens dos indígenas”. O paradigma do evolucionismo social encontra-se expresso no artigo 22º:

Nas colónias atender-se-á ao estado de evolução dos povos nativos, havendo estatutos especiais dos indígenas que estabeleçam para estes [...] regimes jurídicos de contemporização com os seus usos e costumes individuais, domésticos e sociais, que não sejam incompatíveis com a moral e com os ditames de humanidade.

E por fim, no artigo 24º, a importância das missões religiosas, vistas como “instrumento de civilização e de influência nacional”, que “terão personalidade jurídica e serão protegidos e auxiliados pelo estado, como instituições de ensino”.

Quanto ao trabalho, o artigo 20º expressa que: “O Estado somente pode compelir os indígenas ao trabalho em obras públicas de interesse geral da colectividade [...]”. A noção de “compelir” ao trabalho foi discutida por Jerónimo e Monteiro (2013) e Jerónimo (2015). Nos termos expressos por Mendes Leal, Ministro da Marinha e do Ultramar em 1864, “o trabalho pode ser obrigatório sem ser escravo; pode ser imposto sem ser infligido” (Jerónimo e Monteiro 2013: 165).

3.3 Relações internacionais

De acordo com Jerónimo (2015), a “retórica civilizacional” aplicada no domínio colonial constituiria uma forma de manter e legitimar um modelo de recrutamento de mão de obra que “preservaria elementos característicos da escravatura”, à qual estaria subjacente uma “lógica abolicionista” e que justificaria a necessidade de um domínio administrativo local, de modo a suprimir, localmente, o tráfico de escravos e a escravatura (Jerónimo 2015: 2). Esta “função civilizadora” do trabalho (Oliveira 2013: 97), e as práticas inerentes,

incluindo a diplomacia jurídico-política, tornar-se-iam no “calcanhar de Aquiles” de Portugal no plano internacional a partir do início do século XX (ibid.). Estas políticas indígenas (Jerónimo e Monteiro 2013) do trabalho seriam criadas tendo em vista o mito do *El Dorado* africano, de exploração, da criação de “novos Brasis em África”, e que assegurariam a Portugal “um lugar e uma função no concerto das nações” (Oliveira 2013: 93), ou seja, a consolidação do “Império”.

Depois da Conferência de Berlim de 1884-85, resultado de disputas políticas, económicas e eclesiásticas (Jerónimo 2015: 12) sobre o domínio colonial, que serviu para criar um sentido de “imperativo ético” (ibid.: 14) à colonização, e da Conferência de Bruxelas em 1890, na qual se propôs a abolição da escravatura e onde a presença portuguesa foi marcada pela proclamação das virtudes civilizadoras do colonialismo português (ibid.: 23), Portugal, em 1924, num relatório entregue pela *Anti-Slavery and Aborigines Protection Society* à Comissão Temporária de Escravatura (C.T.E.) da Sociedade das Nações, encontrava-se sob acusação de “organizar e reproduzir um «sistema» de recrutamento forçado de africanos para trabalharem em empreendimentos públicos e privados” (Jerónimo e Monteiro 2013: 160), recorrendo a métodos violentos caso houvesse tentativa de fuga pelo trabalhador.

Deste modo tornam-se evidentes, a partir da articulação entre a legalização do trabalho forçado, sobre o qual a vigilância internacional é cada vez mais preponderante, a missão civilizadora do colonialismo português, e a ideia de consolidação do Império, os motivos pelos quais o trabalho forçado nas colónias portuguesas se manifestou até tão tarde.

A II Guerra Mundial também obrigou a algumas manobras diplomáticas da parte do governo, conforme discutido por Oliveira (2013), ou seja, lidar com o bloqueio naval levado a cabo pela Inglaterra à Alemanha, em 1939, e que implicaria a fiscalização do comércio marítimo português, condicionando as trocas comerciais com os territórios ultramarinos. Aqui torna-se evidente a subordinação de Portugal à sua aliada Inglaterra no que concerne o domínio colonial, dado que, conforme escreve Oliveira (2013), Salazar não podia ir para além de um mero protesto formal, diplomático, na medida em que era do império britânico que dependia a segurança das possessões ultramarinas portuguesas (Oliveira 2013: 103).

Porém, com a entrada dos Estados Unidos da América na guerra, e a cedência da base das Lajes aos britânicos e americanos, em 1943, a comunicação marítima entre Portugal e as colónias seria resolvida (ibid.: 104), assim como a questão do trabalho forçado, que punha em causa a soberania colonial portuguesa, graças à mitigação de críticas de carácter humanitário na “opinião pública e círculos governamentais dos países aliados” (ibid.)¹³.

Em suma, o conceito de “Nação” teve implicações de grande amplitude, estendendo-se a todo o domínio então considerado português, reverberando nas próprias relações diplomáticas que Portugal mantinha com outros países europeus. O sentido que a discussão do termo deverá aqui tomar não se prende com a tentativa de uma justificação histórica da existência de “Nações”, mas sim o modo como o conceito de “Nação”, enquanto produto e produtor, na retórica típica de Edgar Morin, de um Estado que se insinuava como entidade soberana, teria sido concebido e manejado, discursivamente, durante o regime do Estado Novo. Como referi acima, eventos de carácter público e de projecção internacional também serviram para reforçar o conceito de “Nação” e todo o imaginário inerente ao território nacional e ultramarino, no sentido de solidificar a unidade, o sentimento de “pertença”, e, concomitantemente, de “diferença”. É acerca destes eventos que a próxima secção irá tratar, de forma breve.

3.4 Representações

Um dos aspetos centrais para o processo de construção da ideia de “Nação” durante o período considerado neste trabalho é a sua dimensão performativa, levada a cabo por organismos estatais cuja finalidade seria a reprodução ideológica da “verdade” (Torgal 2009). Numa análise ao processo de propaganda imperial do Estado Novo na I Exposição Colonial Portuguesa, que desenvolverei mais adiante, Medeiros (2003) refere a importância da iconicidade e da mimética para o processo de inculcação nas massas de uma “nova cultura

¹³ Contudo, em Moçambique, este tipo de trabalho forçado subsistiu até à Independência, com a denominação de “Shibalo”.

nacional”. Gostaria de sublinhar, para já, esta ideia de iconicidade e mimética, à qual importa acrescentar o conceito de “redundância”.

Ecoando com a noção de “mito social” de Tajfel, Turino (2008), numa discussão acerca da “semiótica do movimento nazi”, refere o conceito de “redundância” como o mecanismo central, utilizado em movimentos políticos, para criar novos hábitos sociais de pensamento e ação, isto é, hábitos coletivos, cuja interiorização individual resultará num conhecimento cultural do domínio do senso comum (Turino 2008: 197). Este tipo de manipulação do senso comum¹⁴ exerce-se através da repetida associação de ideias e imagens que, mesmo não havendo qualquer relação entre elas, mas devido ao facto de ocorrerem simultaneamente, resultarão em associações de tipo indexical¹⁵, isto é, a conexão entre umas e outras será assumida como sendo real, evidente, natural, “criando-se”, desse modo, novos “factos” (ibid.: 197). O autor refere ainda que a redundância também pode ser exercida através da associação de ideias e imagens transversal a todos os domínios da vida, de modo a não se criarem interpretações conflitantes da realidade, referindo-se ao exemplo da demonização dos judeus durante a Alemanha Nazi (ibid.: 199). No caso deste trabalho, é interessante explorar este modo de manipulação no que toca à perceção que se tem dos africanos negros - “selvagens”, “infantis”, “inferiores”, etc. — mas também da perceção acerca do próprio território nacional, como se verificará mais adiante. Por fim, Turino identifica um último recurso que se prende com a contextualização simbólica (discursiva) das experiências (associações indexicais) dos indivíduos enquanto coletividade, criando discursos generalizantes e justificativos, legitimadores, e que abarcam tudo quanto se passa num determinado contexto (ibid.: 199), uma noção que complementa a de “estereótipo social” (Tajfel 1984), referida anteriormente.

Eventos tais como a I Exposição Colonial Portuguesa, a Exposição Internacional de Paris, e Exposição do Mundo Português são momentos propícios para a afirmação de um

¹⁴ A noção de manipulação, neste contexto em específico explorado por Turino, prende-se com o controlo apertado do aparelho ideológico do regime nazi. Porém, coloca-se a hipótese de a manipulação também poder ser circunstancial, e decorrer não necessariamente apenas da “vontade” do regime, da entidade “vigilante”.

¹⁵ Turino identifica estas associações como *indexical clusters* e define-as como: “the redundant grouping of preexisting signs, such that they come to be indexically associated with each other and this relationship takes on the ‘naturalness’ or ‘reality’ of indexical relations, creating a new context for interpreting the original signs. Musical canons are a subset of indexical clusters” (2008: 236)

“carácter nacional”, de teor nacionalista, nos termos propostos por Turino (2008) e por Tajfel (1984). Mas também o são outras manifestações, tais como o aparecimento das Marchas Populares em 1932 (Salwa 2003), a Mocidade Portuguesa, em 1936, com o repertório de música tradicional (ibid.), o Concurso da Aldeia Mais Portuguesa de Portugal, por iniciativa do governo (ibid.), e a institucionalização do folclore, ou processo de “folclorização”, em finais da década de 1930 (ibid.), em que a música teve um papel central (Soeiro de Carvalho 1996), atividades todas elas reguladas por organismos estatais, tais como a F.N.A.T., o S.N.I. e as casas do povo (ibid.). Como é possível verificar através destes exemplos, os anos 30 do século XX em Portugal são um período de intensa atividade cultural, diversificada, desenvolvida num quadro ideológico específico, no qual a proliferação de signos complementa os discursos políticos e palestras de teor nacionalista, imperial, da propaganda, procurando concretizar, “performando-a”, a “Nação” e o “Império Colonial”, dois universos distintos, embora unificados.

3.5 Exposições

3.5.a) *I Exposição Colonial Portuguesa, 1934*

A Exposição Colonial, inaugurada a 15 de Junho de 1934, no “Palácio das Colónias” (Palácio de Cristal), Porto, emerge de uma prévia intenção do movimento nacionalista “Pró-Colónias”, constituído por intelectuais, negociantes e proprietários, e cuja atividade se alicerçava na necessidade do estudo e divulgação de questões relacionadas com o domínio colonial, de Lisboa e Porto em apresentar o mundo colonial na metrópole, para além de vários congressos que teriam ocorrido durante a exposição (Garcia 2011: 471-75). De acordo com Medeiros (2003), a exposição teria sido programada com o intuito de apresentar e promover uma imagem de “Império” unificado, considerando dois eventos centrais da exposição, a saber, a Parada Regional do Entre-Douro-e-Minho e a Procissão Colonial, e simultaneamente legitimar o novo regime e afirmar o controlo político, económico e tecnológico exercido pela metrópole sobre as colónias (ibid.: 2003).

Como já mencionando anteriormente, a iconicidade e a mimética constituem, segundo Medeiros (2003), processos relevantes no que concerne a eficácia da transmissão da mensagem, e é neste ponto que se articula a política de propaganda do Estado Novo com a organização da Exposição Colonial. Em relação à iconicidade o autor refere a apropriação pelo Estado Novo de ícones representativos de espaços provinciais para os seus propósitos ideológicos, através de um processo censório de seleção e exclusão, representando a Exposição Colonial um esforço pioneiro nesse sentido. Por outro lado, a inculcação através da mimética seria conseguida numa vertente mais direcionada para o consumismo de uma classe média em busca de divertimentos "nacionais", proporcionando-se através da organização de experiências concretas derivadas de imagens fantasiadas sobre o que seriam as representações de motivos etnográficos de dada região, isto é, na opinião do autor, a gastronomia e o vestuário. Resta compreender qual terá sido o papel da música nesta Exposição.

É interessante notar que não houve uma preocupação especial com o realismo da representação das províncias. Este processo de inculcação de uma “nova cultura nacional” seria veiculado através de um imaginário representativo de “culturas provincianas”, inspirado, até aos anos 20, sobretudo pela região do Minho, e produzido e legitimado como “autêntico” pelo trabalho de objetificação realizado décadas antes por etnógrafos. A apresentação ao público de tal imaginário materializar-se-ia numa espécie de sincretismo cultural, dada a ausência de um discurso assente sobre ideias acerca da especificidade cultural de cada região, discurso esse que viria a despontar nos anos seguintes (Medeiros, 2003). O resultado de tal despreocupação ou incapacidade dos organizadores, em termos logísticos, em respeitar o realismo etnográfico, terá sido um cortejo de “províncias históricas” com características algo carnavalescas, paródicas (Medeiros 2003; cf. Castelo-Branco e Branco 2003: 9).

Em relação à temática do mundo colonial, a exposição estaria dividida em quinze áreas distintas, cada uma abordando eventos históricos da ocupação colonial portuguesa e, numa perspetiva etnográfica, práticas, usos e costumes, do quotidiano dos indígenas nas colónias (Garcia 2011: 473).

3.5.b) Exposição Mundial de Paris, 1937

A Exposição Mundial de Paris, em 1937, é relevante no contexto deste trabalho devido ao facto de ter sido encarada como uma possibilidade de Portugal se afirmar no panorama internacional. Acciaiuoli (1998), a propósito, refere que a Exposição de Paris representaria uma oportunidade de “defender a nossa presença no exterior”, pertinente depois de anos de isolacionismo, constituindo igualmente um momento importante para o prestígio do regime “no conceito dos outros povos”. Deste modo, a Exposição convertia-se num meio estratégico eficaz de propaganda (Acciaiuoli 1998: 39).

3.5.c) Exposição O Mundo Português, 1940

A Exposição do Mundo Português surge no âmbito das comemorações do duplo centenário, os oitocentos anos da fundação de Portugal e os trezentos anos da Restauração, sendo um evento público de cariz ideológico, nacionalista, relevante na configuração do imaginário acerca de Portugal e do “Império”. De acordo com Corkill e Almeida (2009), esta exposição serviu de pretexto para a justaposição de um discurso de teor imperialista com o conservadorismo tradicional do Estado Novo, e através da qual se procurava legitimar o regime; difundir uma versão nacionalista da história da nação; e moldar a consciência nacional do povo português (Corkill e Almeida 2009: 381). Esta exposição constituiria uma “lição pública de nacionalismo” (Castelo-Branco e Branco 2003: 9), com pavilhões dedicados a eventos históricos importantes, no sentido de inflamar um sentido patriótico, nacionalista, relacionados com a fundação e restauração de Portugal, como é evidente, e com a exploração e expansão marítima levada a cabo durante os Descobrimentos. De interesse particular, neste caso, são as exibições de aldeias “típicas” portuguesas e de aldeias indígenas (Garcia 2011: 493-94). Acciaiuoli (1998), refere a “evocação realista do Império”, na linha do que foi realizado na Exposição Mundial de Paris de 1937. É interessante recuperar uma citação que Acciaiuoli utiliza, referente a essa “evocação”: “[...] em nome de uma realística

evocação do Império exibira-se «os indígenas das colónias, com os seus exóticos trajes de gala, (constituindo) em duas filas paralelas, um curioso friso, salientando-se as mulheres quinpungas com os seus bizarros e complicadíssimos penteados, as anilhas e os colares que lhes rodeavam o pescoço e ainda o grupo dos músicos com os seus instrumentos estranhos que por vezes faziam soar na execução de esquisitas melopeias bárbaras”.

Como é fácil de constatar, estas exposições foram propícias ao processo de “redundância” e ao condicionamento da configuração da realidade através da associação de ideias e imagens, expostas repetida e consistentemente, transversais a todos os domínios da vida.

4. Belo Marques

Esta secção, especificamente acerca de José Belo Marques, consistirá numa exposição do seu percurso artístico e pessoal, numa perspetiva crítica, complementarizante, no sentido de interrelacionar alguns aspetos da sua vida com a sua produção musical. Como tal, a biografia da sua vida em Portugal, exclusivamente artística, será afluída apenas superficialmente, considerando que já existem vários textos, em diferentes suportes, com a respetiva informação e que procurei, sempre que possível, evitar repetir, remetendo para a localização das fontes sempre que necessário. A documentação esparsa e repetitiva, cartas em tom de desabafo, outros escritos dos quais desconheço a data, uma entrevista etnográfica ao filho do maestro Belo Marques, Álvaro Belo Marques, e recortes de jornal e fotografias disponibilizadas pela família, constituem-se num amontoado de informação através da qual me foi possível reconstituir, na medida do possível, a vida do maestro e compositor.

As lacunas existentes na documentação acerca da vida de Belo Marques dificilmente são recuperáveis. Devido a esse facto, fiz uso de algumas ferramentas teóricas que me permitiram reconstruir, ainda que imperfeitamente, interpretativamente, esses espaços deixados em branco. O cariz ensaístico que por vezes toma esta secção não invalida, a meu ver, a factualidade dos acontecimentos pois, tanto quanto uma descrição de factos, o presente projeto é uma interpretação possível, e refutável, de factos históricos, uma proposta, uma tese, no verdadeiro sentido do termo.

Existem dois momentos no percurso da vida de Belo Marques que surgem como essenciais para compreender o tom e o sentido dos seus textos apresentados em *Música Negra*. No seu conjunto, não se trata, é certo, de uma “apologia da raça”. Os textos encontram-se impregnados de passagens em tom condescendente e paternalista, infantilizando e mistificando a ideia acerca do “preto” e de todo o imaginário no qual essa figura se insere. Não obstante, aquela que me parece ser a perspetiva de Belo Marques em relação à “raça” e ao “preto” emerge do sentido que este procura dar ao seu trabalho de recolha, perspetiva essa que, a meu ver, terá sido certamente influenciada pela sua passagem pela Argentina e pelo Brasil, assim como pelo contacto com práticas musicais oriundas do

Estados Unidos da América, nomeadamente o jazz. Como tal, de modo a atingir os objetivos propostos no presente trabalho, será atribuída uma maior atenção à sua passagem pelo Rádio Clube de Moçambique, em finais de 30 e inícios de 40 do séc. XX, e que se encontra documentada pelo periódico *Rádio-Moçambique*, cuja direção cabia a Caetano Campo, apoiando-me igualmente, para o efeito de descrever tal passagem por Moçambique, no testemunho providenciado por Álvaro Belo Marques. É também importante ter presente que Belo Marques terá estado pela América Latina, por volta do final dos anos 10 do séc. XX; que participou na orquestra do Teatro Colón, em Buenos Aires; e realizou digressões pelo Brasil. Dada a relevância do seu “período moçambicano” no presente contexto, justifica-se uma breve apresentação do Rádio Clube de Moçambique, de modo a desenhar um enquadramento, abrangente quanto baste, do que teria sido essa instituição, em linhas muito gerais, nos anos em que Belo Marques a integrou. Para o efeito, foram consultados, na sua totalidade, os números do periódico *Rádio-Moçambique* relativos às datas compreendidas entre 1938 e 1942, inclusive, ano em que Belo Marques regressou a Portugal.

Outro aspeto a ter em consideração, talvez subtil por ser demasiado evidente, é o facto de Belo Marques ter nascido em 1898. Posso apenas pressupor, embora com relativa segurança, e partindo de alguns dados em concreto, que influência terão exercido compositores, escritores e intelectuais da época sobre Belo Marques. Aliás, o modernismo, no sentido proposto por Bauman¹⁶, com as suas vicissitudes e ambivalências inerentes, o recente despontar de um sentido global prático da realidade e as experiências daí derivadas, constituiu a esfera de ação, desde cedo, de Belo Marques. Tais pressupostos, desenvolvidos noutra secção, permitem uma leitura mais completa e contextualizada de *Música Negra*, e de parte do ideário subjacente a essa obra em particular, assim como da construção do homem que foi Belo Marques.

¹⁶ Acerca do modernismo, Bauman escreve: “Este é uma tendência intelectual (filosófica, literária, artística) que – com origem em muito eventos específicos da era precedente – alcançou a sua força integral no início deste século [o século XX] e que, em retrospectiva, pode ser vista (por analogia com o Iluminismo) como um projecto da pós-modernidade ou um estágio preliminar da condição pós-moderna” (2007 [1991]: 16).

4.1 Biografia

Antes de apresentar alguns dados biográficos de Belo Marques, torna-se imprescindível referir um aspeto que, de certa forma, contribuiu para a estruturação da presente secção, e que se prende com as várias incongruências detetadas ao longo da investigação no tocante à ordem cronológica dos factos. Comparando as biografias consultadas do compositor, entre as quais se encontra um texto de semblante autobiográfico pela mão do próprio Belo Marques, verificam-se algumas contradições quanto à datação, pelo menos entre o final dos anos 10 e início dos anos 20. E refiro-o não por se tratar de um problema grave, mas antes por ser demonstrativo da dificuldade em traçar o passado deste compositor em particular, o que acaba por ser também um dado importante na reconstrução do seu perfil numa dimensão mais pessoal. Esta faceta de natureza transitória, algo fugidia, de Belo Marques, manifesta-se novamente na perceção que o filho Álvaro tem do seu pai, ou seja, um “indivíduo muito independente”, que se “sabia muito pouco dele”, porque este “[...] não contava nada. Nem a formação de orquestras, nem quando começou, os convites que recebeu”¹⁷. Note-se que, ainda em relação a este período inicial, as biografias recentes consultadas tiveram como fontes primárias a família próxima de Belo Marques, entre outro tipo de documentação. Por outro lado, em artigos do periódico *Rádio-Moçambique*, surgem ainda outras disparidades em relação à biografia de Belo Marques. Em suma, dificilmente me foi possível estabelecer datas precisas, apenas aproximações. Assim, apresento as diferentes versões respeitantes a este período problemático, desde o primeiro aspeto relevante (e concordante) da carreira musical de Belo Marques, ou seja, o ingresso na orquestra do Casino Mondego da Figueira da Foz em 1914, até ao momento em que entra na Emissora Nacional, em 1935.

José Ramos Belo Costa Marques du Boutac, filho de José da Costa Marques e de Maria José Belo Marques, de quem herdou o gosto pela música¹⁸, nasceu em Leiria, Batalha,

¹⁷ Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada em 16 de setembro de 2016.

¹⁸ “Entrou para o Rádio Clube de Moçambique e andou no mato a estudar folclore” in *Rádio-Moçambique*. nº 320. março de 1963. pp 22-23

a 25 de janeiro de 1898 e morreu a 27 de março de 1986, em Sobral de Monte Agraço. Nas curtas biografias existentes relativas a Belo Marques denota-se, de um modo geral, a aparência de uma existência fluída e coesa, lógica e isenta de contradições internas, no que concerne a sua vida artística. No entanto, e longe de pretender enveredar por uma impossível psicanálise de Belo Marques, e tomando em consideração a sua posição de sujeito “dramático”, “elaborativo” e não “mero reflexo das estruturas sociais” (Bastos 2000), na medida em que me é possível estabelecer relações entre diferentes dimensões analíticas, o percurso da sua vida é marcado por uma intermitência de lugares e de ocupações, nem sempre ligados à prática musical, e por uma instabilidade financeira que condicionaria a sua carreira, e, em parte, as suas decisões enquanto compositor. Às dificuldades derivadas dessa instabilidade, aliam-se o gosto pelos casinos e pelo “jogo carteadado”, pela vida boémia.

4.2 1910 – 1920

Começou por aprender violoncelo, o seu principal instrumento, em Leiria, aos nove anos de idade¹⁹. Ingressou, aos dezasseis anos, na orquestra do Casino Mondego da Figueira da Foz, onde obteve o seu primeiro contrato profissional. As informações relativas a este período, como já referido, são incongruentes no que toca a datação, e como tal, irei proceder cautelosamente, por aproximação. De acordo com as diferentes versões:

Aos 16 anos trocou a Escola Industrial de Leiria pelo lugar de violoncelista na orquestra do Casino Mondego (Figueira da Foz) [...] [onde] conheceu o também violoncelista João Passos, com quem completou a sua aprendizagem musical. Entre 1918 e 1929 integrou orquestras a bordo de paquetes, viajando pela América do Sul, Açores, Madeira e África. Em 1926 fundou o Orfeão Scalabitano [...]. Fixou-se depois em Lisboa, tocando no Casino Estoril, entre 1932 e 1935, ano em que entrou na recém-criada Emissora Nacional [...]. (Silva 2009)

[...] tinha ele 16 anos quando o convidaram para o lugar de violoncelista na orquestra

¹⁹ Frequentava uma classe particular do professor Joaquim Silva, estudando, simultaneamente, outros instrumentos (acordeão e viola de arco) como autodidata.

do casino Mondego na Figueira da Foz [...]. Aqui nesta terra conheceu o violoncelista João Passos [...]. Foi depois em 1918, convidado para integrar orquestras de bordo em paquetes. Viajou no barco “Trás-os-Montes” que fazia carreira para a América do Sul. Chegou a Buenos Aires e ficou lá durante dois anos a tocar este instrumento [...] Regressou a Portugal e após dois anos de serviço militar, foi para Santarém onde em 1926, fundou e dirigiu o Orfeão Scalabitano [...]. Veio para Lisboa e entre 1932 e 1935, tocou no Casino Estoril. Em 1935 ingressou para o quadro da Emissora Nacional [...]. (Pereira 2004)

[Obteve] o seu primeiro contrato profissional aos 16 anos, através de um convite para o lugar de violoncelista na orquestra do Casino da Figueira da Foz [...] e, em 1918, foi convidado para integrar orquestras de bordo em paquetes, viajando no barco *Trás-os-Montes* que fazia carreira para a América do Sul, ficando dois anos a tocar violoncelo em Buenos Aires. De regresso a Portugal, cumpriu dois anos de serviço militar, tocando em cabarets e na Orquestra do S. Carlos. Foi depois para Santarém onde fundou, em 1926, o Orfeão Scalabitano [...] entrou para o quadro da Emissora Nacional em 1935. (Menitra 2013)

Belo Marques já estivera durante três anos em Buenos Aires, tocando na Orquestra Sinfónica que actuava no Teatro Colón [...] e mais dois anos no Brasil [...] A Europa é quase toda sua conhecida: em Paris, dirigiu a Orquestra Sinfónica de Paris, no Teatro dos Campos Elísios, e com música da sua autoria; na Alemanha já esteve por três vezes, a estudar. (Rosado 1952)

[...] iniciou em Lisboa, a sua carreira musical, aos 16 anos. Estudou violoncelo e composição e, a seguir, foi para a Alemanha [...]. Terminado o estudo ali feito, deu-se a viajar e a trabalhar fora do seu país, tendo estado na América do Sul, onde trabalhou [...] no Rio de Janeiro e em Buenos Aires. Regressado a Portugal, ingressou na Orquestra Sinfónica de Pedro Branco e depois na de David Sousa. Com o desenvolvimento da Rádio foi chamado a trabalhar para ela [...]. (s.n. 1959)

E por fim, e pela própria mão de Belo Marques:

[...] aos 15 anos de idade teve o seu primeiro contrato como violoncelista com menos cursos que recursos [...]. Aos 19 anos de idade, depois de tocar uma época no teatro Colón de Buenos Aires, tinha acabado a guerra, foi para a Alemanha estudar com grandes professores. Quando aos 21 anos chegou a Portugal, tinha sido dado como refractário por falta à inspecção [...]. Em 1934 (salvo erro) entrou para a orquestra sinfónica da E.N. após a

sua fundação.

Noutro rascunho, escreve:

Tocou no Teatro de ópera Colon, em Buenos Aires. Fez tourné pelo Brasil. Na Alemanha ainda vendeu jornais e lavou pratos em hotéis para pagar aos professores, estudando contra-ponto e composição [...] Em 1936 (salvo erro) entrou como violoncelista para a orquestra sinfónica dirigida ao tempo pelo maestro Pedro de Freitas Branco.

Como é possível constatar, as diferentes versões são muito semelhantes, embora seja difícil apontar concretamente, com base nestes dados, uma datação precisa. Contudo, de maior importância se reveste o facto de Belo Marques ter tocado no Teatro Colón, em Buenos Aires, algures no final dos anos 10, passando pelo Brasil, Rio de Janeiro, e pela Alemanha, numa janela temporal de cerca de dois a três anos durante a qual, presumivelmente, terá entrado em contacto, mesmo que de modo passageiro, com a efervescência cultural e intelectual da época nesses três países. Após o seu regresso a Portugal, fundou o Orfeão Scalabitano, em Santarém, em 1926, cujo coro participaria, anos mais tarde, na estreia na íntegra da sua *Fantasia Negra*, no Teatro Nacional de São Carlos.

4.3 Anos trinta

Como já mencionado anteriormente, Belo Marques regressaria a Lisboa em 1932. No ano anterior, em 1931, estaria a tocar no casino das Caldas da Rainha. Em 1935 integra a Orquestra Sinfónica Nacional da Emissora Nacional, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco, para além de vir a criar um quarteto vocal, constituído por Mota Pereira, Paulo Amorim, Guilherme Kjolner e Fernando Pereira, e que representou Portugal na Exposição Internacional de Paris, em 1937, e em Berlim, apresentando vários temas de Belo Marques²⁰.

²⁰ Compôs música para filmes, mais concretamente o filme *Rosa do Adro*, de 1938, e passou pelo teatro de revista, compondo a música para *Rosmaninho*, de onde surge o seu primeiro sucesso comercial, a canção *A minha aldeia*. (Silva 2008: 744)

4.4 Belo Marques no Rádio Clube de Moçambique

Em finais dos anos 30, mais precisamente em novembro de 1938, Belo Marques, “cujo nome já se escreveu no presente e que há-de certamente afirmar-se no futuro”²¹, chega a Moçambique, para ocupar o cargo de regente do Orfeão do Rádio Clube Moçambique, em Lourenço Marques, cujo trabalho se aguardava com alguma expectativa, sendo o maestro, de acordo com a revista, “uma das melhores esperanças da música portuguesa”²². Anos mais tarde, já depois do seu regresso a Portugal, ainda viria a ser recordado como “um agente de valor dentro da parte musical da [...] emissora”²³, da atividade do Rádio Clube, “organizando orquestras, chefiando o Orfeão, compondo música populares e outras que obtiveram êxito”²⁴. Com efeito, veio dos estúdios da Emissora Nacional, contratado pelo Rádio Clube, para “reger, ensaiar e reorganizar o Orfeão do Rádio Club de Moçambique, reger, ensaiar e organizar grupos corais, para executarem nos Estúdio do Rádio Club canções portuguesas ou outras peças, com acompanhamento de orquestra, bem como a orquestra de Salão ou quaisquer outros grupos musicais do Rádio Club, já existentes ou futuros, inclusivé grupos de Jazz: tomar parte como executante (violoncelista ou saxofonista), quando necessário em qualquer agrupamento musical do Rádio Club [...] A seu cargo fica ainda a direcção do “Arquivo Musical” [...] adaptando as peças que fôr necessário adaptar e escrevendo os papéis que faltem para as suas orquestras, prestará auxílio técnico e artístico aos assuntos de organização musical, e realizações do teatro radiofónico que o Rádio Club empreender”²⁵, “aproveitar os elementos dispersos em Lourenço Marques para a criação de um orquestra de Salão, um grupo de jazz e uma orquestra típica”²⁶.

Os motivos pelos quais Belo Marques foi selecionado para cumprir essas funções foram, não obstante, também de ordem logística do próprio Rádio Clube. O Orfeão,

²¹ “O Maestro Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. Nº 42. novembro de 1938. pp 3

²² *Ibid.*: 4

²³ “O Rádio Clube de Moçambique e o trabalho de Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. Nº 111. abril de 1945. pp 9

²⁴ *Ibid.*: 9

²⁵ “Relatório e Contas de 1938 do Rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. Nº 45. fevereiro de 1939. Pp 7

²⁶ “Aos nossos ouvintes” in *Rádio-Moçambique*. Nº 043. Dezembro de 1938. Pp 1

constituído em finais de 1937 sob a regência de A. Thorn, primeiro sob a direção artística do tenente Joel Pascoal, e posteriormente sob uma Comissão Diretiva do Orfeão, composta por um membro da Direção do Rádio Clube e pelo regente, incumbida da “deliberação de assuntos referentes ao orfeão”, ficando a Direção responsável apenas com questões relativas a despesas e o direito de revogação de qualquer decisão da Comissão Diretiva²⁷. Surgiram algumas dissidências no orfeão, e o Rádio Club toma a decisão de contratar Belo Marques. O discurso justificativo para a permanência cativa do orfeão reflete bem o ideário de que se revestem os objetivos da própria Rádio:

No empenho de salvar uma obra que, é da maior importância como instrumento de cultura do folclore nacional e de educação do gosto musical do público, além de que poderá servir de precioso auxílio ao enriquecimento dos programas de radiodispersão, permitindo a selecção de cânticos e de solistas, aqueles para cooperar com orquestras, a Direcção contratou em Portugal, o maestro Belo Marques [...]²⁸.

Mas as razões não se esgotam na necessidade de manter o orfeão ativo. De acordo com o relatório de contas do R.C.M., as orquestras apresentaram um aumento da despesa do ano de 1937 (“Esc. 204.461\$98”) para 1938 (“Esc. 358.378\$30”)²⁹, embora as receitas tenham aumentado do primeiro ano para o segundo. A este incremento deveu-se, de acordo com o relatório, em termos algo vagos, “o progresso” mais acentuado que “vinha assinalando a vida do Rádio Club”³⁰, para o qual não terá sido alheia a contratação de Belo Marques. Aliás, “com a admissão do maestro Belo Marques, teve-se em vista resolver o problema”³¹ do aumento da despesa, no sentido de procurar aumentar as receitas, ao invés de diminuir na despesa. Assim, em 1938, com a chegada do novo maestro, “constitui-se um grupo musical base — a orquestra de salão com 20 figuras, de que fazem parte os elementos do sexteto, e da qual saem o grupo de jazz e uma orquestra típica”, o que teria implicado “o aumento de Esc.28.000\$ mensais sobre a verba anterior”, prevendo um aumento da despesa.

Antes de concluir este interlúdio acerca dos motivos da vinda de Belo Marques,

²⁷ “Relatório e Contas de 1938 do Rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. Nº 45. fevereiro de 1939. Pp 7

²⁸ *Ibid.*, 7

²⁹ *Ibid.*, 8

³⁰ *Ibid.*, 6

³¹ *Ibid.*, 8

facilitada pelo então diretor da Emissora Nacional, Henrique Galvão³², para o R.C.M., resta salientar outro facto que justifica, no discurso do R.C.M. a leitores e ouvintes, a sua contratação, e que se relaciona indiretamente com a questão da despesa, que é a instalação da emissora de dez quilowatts. A reorganização das orquestras, para além da procura de receitas através de exibições dos “novos grupos musicais em teatros ou casinos [...] e tirar daí, mediante contratos com as respectivas empresas, uma receita que atenuo o encargo a que se abalançou”³³, para além do apelo ao público à afluência aos espetáculos³⁴, tinha como fim a preparação de programas “para serem ouvidos na Europa, na América do Norte e no Norte de África, de molde a conquistarem popularidade [...] e marcarem pela originalidade”³⁵, possíveis de serem radiodifundidos com qualidade após a instalação do novo emissor. De acordo com o relatório, “parece grande a despesa, mas maiores são as exigências dos programas radiofónicos. Somente música gravada não distingue uma emissora. À popularidade alcançada temos de corresponder com incessante aperfeiçoamento”³⁶. Ou seja, há um alegado critério de qualidade subjacente ao investimento feito pelo R.C.M. que se pretende cumprir, critério esse que se concretiza com a contratação de Belo Marques, na medida em que “a ambos os objectivos [popularidade e originalidade] satisfaz a orientação do maestro [...] e a ideia de crear as três orquestras”³⁷.

4.5 O primeiro *Momento Musical*

A 10 de janeiro de 1939, Belo Marques surge perante o público, então laurentino, como compositor e regente, no palco do Teatro Gil Vicente, com a apresentação do primeiro Momento Musical, “uma forma absolutamente nova e original”³⁸, apresentações mensais que

³² Ibid., 9

³³ “Relatório e Contas de 1938 do Rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. Nº 45. fevereiro de 1939. Pp 8

³⁴ Ibid., 8

³⁵ Ibid., 8

³⁶ Ibid., 8

³⁷ Ibid., 8

³⁸ “Noticiário do Rádio Club” in *Rádio-Moçambique*. nº43. dezembro de 1938. Pp 10

se viriam a tornar célebres, “falados e discutidos e sempre intensamente aplaudidos”³⁹, e que contou com a participação de uma “orquestra de salão, córos, um quarteto vocal masculino, um quinteto vocal feminino”⁴⁰, para o qual Caetano Campo escreveu “alguns versos descritivos dos trechos musicais”, para serem lido por Ahrens Teixeira⁴¹. A apresentação deste primeiro Momento mereceu algum destaque no periódico *Rádio-Moçambique*: “Pode-se afirmar, sem receio de desmentido, que há muitos anos que se não ouvia em Lourenço Marques a estrondosa e demorada aclamação de uma plateia que, geralmente, é avara de aplausos”⁴², tendo sido “uma noite de triunfo para Belo Marques e para o Rádio Club”⁴³.

Este primeiro *Momento* em particular adquire um significado mais preponderante quando visto à luz dos objetivos propostos e disseminados pelo próprio Rádio Clube Moçambique, através da revista da emissora, sobretudo considerado no contexto colonial respetivo. Não se tratará, certamente, este exercício, exposto mais adiante, de uma tentativa de forçar uma identificação, ou sequer uma compatibilidade, de Belo Marques com a ideologia do regime do Estado Novo, na sua pretensão imperialista e colonialista. Trata-se, antes, de um exercício de análise que apenas faz emergir a complexidade, em termos relacionais, de que se imbuí a noção de “contexto colonial” e as implicações que tal acarreta numa dimensão analítica micro-relacional da organização social, individual, e sobre o qual vale a pena refletir: por se tratar, como já referido, de um jogo de representações cujos efeitos retroativos sobre e a partir do sujeito são, em última análise, imprevisíveis, dado que cada indivíduo dispõe de uma esfera de ação relativamente ampla, limitada pela tensionalidade existente entre condições internas (psíquicas, emocionais) e condições externas (por exemplo, a coerção de uma ação contra a própria vontade).

Como dizia, o primeiro Momento Musical, intitulado “Terra Portuguesa”, “conheceu um êxito raro”⁴⁴, de tal modo que o público pediu para ser repetido no palco do Gil Vicente. Os versos descritivos foram publicados na íntegra no número de janeiro do *Rádio-*

³⁹ “Os momentos musicais” in *Rádio-Moçambique*. Nº 49. junho de 1939. Pp22

⁴⁰ *Ibid.*, 22

⁴¹ *Ibid.*, 22

⁴² “Uma noite de Arte: O Rádio Club apresenta o primeiro Momento Musical no Gil Vicente” in *Rádio-Moçambique*. nº 44. janeiro de 1939. Pp 3

⁴³ *Ibid.*, 3

⁴⁴ “Os momentos musicais” in *Rádio-Moçambique*. Nº 49. junho de 1939. Pp 22

Moçambique. Trata-se de uma descrição e caracterização musical de várias regiões de Portugal Continental, e também de outros aspetos mais subtis que se inscrevem num conjunto de valores patrocinados pelo regime do Estado Novo. Pela leitura do texto, torna-se desde logo evidente a forte carga sentimentalista, saudosista, de todo o *Momento*, consonante com os objetivos ideológicos do próprio R.C.M. e, concomitantemente, com a ideologia do Estado Novo.

Veja-se, por exemplo, a seguinte estrofe, que faz parte do poema de abertura do Momento, recitados por Ahrens Teixeira: “Um traço apenas/ Umas canções/ A voz de Portugal cantando penas/ Ou orações.../ A voz do povo humilde, alegre ou triste, / Mas que através dos séculos persiste/ Em nossos corações”⁴⁵. Segue-se um poema acerca do Minho, “O Minho!... Terras do Minho!.../ Jardins de côr sem igual! / Bastava o Minho sózinho/ Para se amar Portugal!”⁴⁶, acerca do Alentejo (e do Malhão) “E na terra dura, escaldante/ Onde a vida é rude e quente, / Não admira que se cante/ A cantiga mais ardente”. De seguida apresenta-se uma vertente da noção da oposição entre o norte de Portugal e o Sul⁴⁷, entre o Minho e as Beiras e o Alentejo: “... e depois desta cantiga/ Tam diversa no sentir, / Vamos nós agora ouvir/ As duas terras em briga!”, a qual se concretiza num “conflito musical/ De estranho senso e medida!”⁴⁸, após a qual surge uma “Canção do Berço”, na qual está patente a ideia da Mãe - a Virgem mãe, a mãe que ficou em Portugal, a própria Mãe-Pátria: “Amor de Mãi!... Maria!... Amor divino! /...Nasce Jesus em cada mãi que reza! / E todo o Portugal é pequenino/ Ouvindo a mãi, na terra portuguesa!”⁴⁹. É apresentada também uma canção descritiva da vida social, em “Pombal”, em que “Voltam da serra os rebanhos, / - Que na serra a noite é escura! [...] Mas depois há os bailados, / Noite de festa em Pombal [...] Roubam-se beijos aos montes, / Sem maldade ou mal-pensar [...]”⁵⁰, uma imagem relativamente nítida do “povo alegre”, ao qual se complementa a imagem, igualmente parte de um imaginário associado à vida no campo, de uma nora, que chia enquanto a “Terra

⁴⁵ “Uma noite de Arte: O Rádio Club apresenta o primeiro Momento Musical no Gil Vicente” in *Rádio-Moçambique*. nº 44. janeiro de 1939. Pp 4

⁴⁶ *Ibid.*, 4

⁴⁷ Cf. Bastos (2000)

⁴⁸ “Uma noite de Arte: O Rádio Club apresenta o primeiro Momento Musical no Gil Vicente” in *Rádio-Moçambique*. nº 44. janeiro de 1939. Pp 5

⁴⁹ *Ibid.*, 5

⁵⁰ *Ibid.*, 5

inteira, triste, desfalece/ Por ver que o Sol a deixa mais um dia”⁵¹. Para o fim do *Momento Musical* ficou a “Beira Alta (Serranias)”, descrita de tal modo que veicula a ideia uma região cheia de som, cor, harmonia, fecundidade: “Há prelúdios de luz. / A Terra acorda. / é cada monte um instrumento/ E cada silva é uma corda.../ O Sol beijou a Terra e nasce um Dia/ Dessa carícia pura [...] / Vestindo-se de luz, movimento e côr,/ Beira-Alta canta ao sol o seu eterno amor!”.

No periódico em causa, a exposição por escrito do *Momento Musical* é complementada, e contextualizada, por um artigo na página seguinte, da autoria de Eduardo Correia de Matos, autor inserido no panorama da literatura colonial de vocação imperial (Mata, 2016), e que confirma o carácter ideológico, funcional, que se pretendia para a apresentação no teatro Gil Vicente, pelo menos no âmbito da produção e divulgação. Correia de Matos escreve, a propósito do espetáculo:

Momento de intenso viver patriótico, momento de sublime exaltação nacionalista, se poderia ter chamado [...] a esse delicioso enlêvo dos sentidos [...] A composição de Belo Marques tornou-se num delicioso, expressivo lamento da nossa própria saudade, deixou de ter a sua origem nas cordas e nos metais, para ser gerada na imponderabilidade do pensamento dos espectadores. Se estes soubessem reproduzir em música o seu estado de alma, de cada vez que recordam a terra que lhes foi berço, a brisa que embalou os seus primeiros sonhos, escreveriam todos os dias música assim [...] Direi que a cidade de Lourenço Marques está orgulhosa dêle [de Belo Marques][...] desse português que chegou há pouco tempo da Metrópole, trazendo na sua bagagem a Terra, mais do que tôdas querida, de cada um de nós; trazendo consigo o gorgolejar da bica da fonte, os cantos das aves, os uivos da ventania, as fulgurações do sol, a alegria e a tristeza; tudo, enfim, uma paisagem inteira, tôdas as paisagens de Portugal, exuberantes de vida e de labor, cheias das suas coisas, das suas árvores, do seu gado, da sua gente, de tôda a bondade, de tôda a cativante rudeza que as caracterizam”⁵².

Ao longo da sua estadia em Moçambique, ao serviço do R.C.M., Belo Marques apresentou mais dois Momentos Musicais, embora, a julgar pela receção no periódico *Rádio-Moçambique*, não tivessem surtido o mesmo impacto que o primeiro, ainda que o “segundo

⁵¹ Ibid., 5

⁵² Eduardo Matos. “O Momento Musical” in *Rádio-Moçambique*. nº 44. janeiro de 1939. Pp 6

Momento Musical nada tenha ficado a dever ao primeiro como aplausos”⁵³. Intitulado “Viagem musical”, o segundo Momento, à semelhança do primeiro, apresentaria um conjunto de peças representativas de diferentes países, como Espanha, França, Itália⁵⁴, terminando com uma dança “negra”, “evocativa das terras de Moçambique” e que passaria a ser o sinal característico da emissora⁵⁵. Quando ao último *Momento Musical*, “Canção de Um Dia” apresentado a 19 de dezembro de 1939, tratou-se “da expressão simbólica de um assunto elevado e superior”⁵⁶ que não estaria ao alcance da compreensão de todos.

Em março de 1939, Belo Marques apresenta a Orquestra Típica, “conjunto retintamente português”⁵⁷, cujo objetivo seria a apresentação de peças que fossem evocativas das paisagens de Portugal⁵⁸, e o Orfeão do Rádio Club, já reorganizado pelo próprio⁵⁹.

Ainda nesse ano, a 1 de outubro, Belo Marques propõe a criação de uma Academia Musical, um projeto aprovado pela Comissão Diretiva do Orfeão, e sancionada pela Direção do R.C.M., com o objetivo de “facultar uma educação musical aos orfeonistas, ou aos filhos de pessoas com modestos meios de vida”⁶⁰. A Academia visava suprir a lacuna existente no ensino musical, onde “eram raríssimos os professores de corda e de sopro e o custo das lições respectivas as tornava inacessíveis aos alunos de posses modestas”⁶¹. Fariam parte do corpo docente Belo Marques (rudimentos e harmonia) e outros elementos associados ao R.C.M.: o pianista Eduardo Matos (piano), o violinista Eduardo Leal (violino), o violoncelista Adolf Thorn (violoncelo) e João Paula (instrumentos de sopro)⁶².

Belo Marques esteve, portanto, quando não diretamente, sempre de alguma forma envolvido na dinamização da atividade do R.C.M., lançando as bases para um florescimento da vida musical em Lourenço Marques, alargando o âmbito de atividades da emissora,

⁵³ “Os momentos musicais” in *Rádio-Moçambique*. Nº 49. junho de 1939. Pp 22

⁵⁴ *Ibid.*, 22

⁵⁵ “O 3º Momento Musical de Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. nº54. dezembro de 1939. Pp 9

⁵⁶ “O 3º Momento Musical de Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. nº54. dezembro de 1939. Pp 9

⁵⁷ “Belo Marques marca mais dois triunfos: Orquestra Típica – Orfeão do Rádio Club” in *Rádio-Moçambique*. Março de 1939. Nº 46. Pp 9

⁵⁸ *Ibid.*, 9

⁵⁹ *Ibid.*, 9

⁶⁰ “Relatório da Gerência – Ano de 1939” in *Rádio-Moçambique*. nº 60. junho de 1940. Pp 7

⁶¹ *Ibid.*, 8

⁶² *Ibid.*, 8

sobretudo com a criação da Academia de Música.

4.6 Partida para o mato

No número de janeiro de 1940, no periódico *Rádio-Moçambique* lê-se o seguinte: “Partiu para o mato, em missão de estudo, o maestro Belo Marques, que ali vai estudar *in loco* a música indígena e procurar colher elementos que lhe permitam produzir um folclore africano”⁶³. Dessa “missão de estudo”, com a duração de cerca de vinte dias⁶⁴, anunciado o seu regresso no volume de fevereiro desse mesmo ano⁶⁵, resultou o conjunto de textos que em 1943 seriam publicados num volume único, com despacho da Agência Geral das Colónias, *Música Negra - Estudos do Folclore Tonga*. Os objetivos, assumidos pelo R.C.M. para a realização deste projeto de recolha, abrangem a utilização dos temas como base para composições, e a sua divulgação em palestras de “carácter etnográfico e histórico”, e como “subsídio e estímulo a outros estudos do mesmo género”, constituindo, “em qualquer caso, uma tentativa que interessa a ação colonizadora de uma instituição que como o Rádio Club trabalha no campo musical”⁶⁶.

Ainda no âmbito da música “composta sobre motivos negros”⁶⁷ produzida por Belo Marques, a emissora difunde, num programa organizado pela locutora de inglês, Hedwiges Sequeira, a 29 de abril de 1940, uma “figuração ao microfone da ida de dois brancos ao mato para ouvir e viver a vida na selva, intitulado “Sinfonia da Selva”, com o arranjo de Belo Marques e letra de Caetano Campo, constituindo uma “primeira tentativa dos colaboradores artísticos do Rádio Club para levar a Portugal e ao resto do mundo a compreensão das nossas

⁶³ “Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. nº 55. janeiro de 1940. Pp 9. A análise do excerto citado, assim como uma abordagem mais detalhada, será feita noutra capítulo, especificamente acerca da obra *Música Negra*, ficando para já apenas o registo da partida de Belo Marques.

⁶⁴ *Ibid.*, 9

⁶⁵ Em “Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. nº 56. fevereiro de 1940. Pp 5 lê-se “Regressou da sua viagem ao interior o maestro Belo Marques, tendo trazido consigo uma enormíssima bagagem de apontamentos musicais”.

⁶⁶ “Relatório da Gerência – Ano de 1939” in *Rádio-Moçambique*. nº 60. junho de 1940. Pp 8

⁶⁷ “Programa de Hedwiges Sequeira” in *Rádio-Moçambique*. nº 58. abril de 1940. Pp 3

coisas [...]”, publicada no início do ano seguinte, a janeiro de 1940, no *Rádio-Moçambique*. O texto apresenta algumas informações interessantes, nomeadamente em relação aos recursos utilizados musicalmente: *n’gombas*, vozes, “instrumentos indígenas”, a pretexto de serem evocativos da “selva”. Para além destes recursos, inserem-se ainda outros sons que reforçam o imaginário referente ao lugar em que se inscreve a peça: “chamadas em landim”, “rumor da floresta”, “arbustos pisados”, “pancadas do machado na madeira das árvores”, “vozes dos animais”, “voz do leão”, aos quais se opõem, no final da peça, no momento do retorno da viagem à selva, os sons característicos da “civilização”: “Eis-nos em plena cidade civilizada (Ouve-se o ruído dos automóveis a passar na rua)”⁶⁸.

Antes da sua partida para Portugal, Belo Marques participa ainda, a 21 de dezembro de 1940, nas festas dedicadas a Mouzinho de Albuquerque, no teatro Gil Vicente, um evento que viria a reunir os vários orfeões participantes - o orfeão do Instituto Portugal, Escola Chinesa, Escola de Artes e Ofícios da Moamba e o grupo coral Indo-Português —, entre outras apresentações prévias, numa “Marcha Triunfal a Mousinho”, com letra de Caetano Campo e música de Belo Marques, constituindo um espetáculo “inérito e de grande apresentação”⁶⁹. Também mereceu algum destaque nas páginas da revista *Rádio-Moçambique* a visita do Orfeão do Rádio Club à Vila João Belo, a propósito da qual são tecidos vários elogios a Belo Marques⁷⁰. No dia 8 de dezembro de 1941, na festa anual do Orfeão, o maestro e compositor apresenta o poema sinfónico “Bartolomeu Dias”, no Gil Vicente, letra de Caetano Campo⁷¹, e “Fantasia sobre uma macessa”, uma peça “sobre motivos indígenas”, que “encontrou na realização daquele estranho tema da nossa África [...] todo o sabor de uma verdade viva, transportada para a música”⁷².

⁶⁸ “Sinfonia da Selva” in *Rádio-Moçambique*. nº 67. janeiro de 1941. Pp 5

⁶⁹ “Glória a Mousinho” in *Rádio-Moçambique*. nº 66. dezembro de 1940. Pp 11

⁷⁰ “A propósito da visita do Orfeão e da Orquestra do Rádio Clube a Inhambane” in *Rádio-Moçambique*. nº 72. junho de 1941. Pp 5

⁷¹ “A festa anual do Orfeão” in *Rádio-Moçambique*. nº77. dezembro de 1941. Pp.3

⁷² *Ibid.*, 4

4.7 Portugal, 1942

Ao longo desta secção, apresentarei o conteúdo da carta que Belo Marques enviou para a Emissora Nacional, no intuito de conferir duas leituras, uma factual e outra de cunho pessoal, pelo próprio Belo Marques. A validade científica das palavras de Belo Marques é discutível, dada a carga emocional que o texto da carta adquire. Porém, o objetivo de utilizar tal recurso prende-se, não com a verificação de factos, não obstante apresentar informação complementar a esses factos, mas com uma articulação, já referida, entre várias dimensões analíticas, em que, aqui, se coloca a dimensão íntima, pessoal, em confronto com o percurso profissional de Belo Marques.

Regressado a Portugal em 1942, Belo Marques regressa à Emissora Nacional. Não são claros os motivos pelos quais decide regressar a Portugal. Na carta que o maestro escreve à Emissora Nacional, lê-se o seguinte: “Entretanto, a guerra mundial que já há muito se fazia sentir, deixava o Rádio Clube sem fundos para tanto encargo. Por esse motivo, anulei com mágoa o meu contrato”. Uma vez em Portugal, ingressa na Emissora Nacional para dirigir a Orquestra Típica. A propósito da Orquestra Típica, Belo Marques escreve: “Para a Emissora Nacional, por uma paga regateada e mesquinha, fundei a célebre Orquestra Típica, ensaiei coros de toda a espécie, e outros agrupamentos, para turistas de cá e de lá. Depois, tudo emperrou. A Emissora andava contente, mas, honras ao homem, miséria à porta”.

Integra igualmente o Gabinete de Estudos Musicais, dirigindo os *Serões para Trabalhadores*, organizados pela F.N.A.T. e os *Serões para Soldados* (Silva 2009: 745). Nesse ano ainda, realiza uma conferência acerca da “música tradicional moçambicana”; são estreados, no T.N.S.C., dois andamentos, “Febres” e “Marcha Guerreira do Gungunhana”, da obra *Fantasia Negra*, dirigidos por Pedro de Freitas Branco. Em relação a estes eventos não é muito clara a cronologia na carta de Belo Marques, embora seja interessante a referência aos pagamentos efetuados pela Emissora Nacional: “Encontrando-me sem dinheiro e sem trabalho, fui falar com o meu querido Maestro Pedro de Freitas Branco que, talvez por bondade, se dignou dirigir algumas obras minhas não só em Lisboa como na Itália. Porém, os direitos de autor destas obras, por modestas e hesitantes, eram nulos e a Emissora Nacional, também não pagava”. Em 1943 é publicado o livro *Música Negra* e em 1944

estreia, na íntegra, *Fantasia Negra*, com participação do Orfeão Scalabitano e regência de Belo Marques (ibid.:745). De acordo com a carta, esta estreia resulta de uma necessidade: “Com o desespero da necessidade, resolvi dar um concerto no Teatro de S. Carlos, dirigindo um dos meus trabalhos sobre temas negros: “Fantasia Negra”. António Ferro, Presidente da Emissora, apadrinhou a ideia. Pedro Prado cedeu-me a orquestra sinfónica. Tudo a meu contento. Os jornais falavam, os ensaios seguiam e eu... tremia. Com a assistência do Presidente da República Carmona, o teatro encheu. Os coros Scalabitanos cantaram bem e a orquestra fez milagres. As palmas não se fizeram rogadas, mas eu ao fim, tinha perdido catorze mil escudos. Nessa noite não dormi. Uma quantia dessas, para mim, remotamente conhecida, foi o meu pesadelo”.

A partir de finais da década de 1940, dedica-se à composição de “música popular” e de “música ligeira”, sobre as quais Belo Marques escreve: “Canções. Canções aos centos. Matriculei-me na vida fácil da música. Canções filhas minhas que eu já perdi de vista e do ouvido. Aquele Belo Marques que em jovem julguei conhecer, morreu”⁷³.

Em 1947, cria o quarteto vocal feminino da Emissora Nacional. Participa, em 1955, no Festival da Canção Latina, em Génova, vencendo em duas categorias, nomeadamente “inéditos” e “grandes sucessos” (ibid.: 745), acerca do qual Belo Marques escreve: “Um dia fui requisitado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, para representar Portugal em Génova, no festival da canção latina. Como não havia verba para uma orquestra, fui sem ela. Acompanhavam-me apenas um tenor, Guilherme Kjolner, e uma cançonetista, Maria de Lurdes Resende. Para enfeitar a coisa iam ainda comigo, um guitarra, um viola e um fadista. Vim a saber mais tarde, que foram oferecidos D. Amália Rodrigues trinta mil escudos, para ir a Génova também. Ela não aceitou e com razão. O fado e a canção latina não se falam. O Maestro Figurini fez a esmola de me ceder a sua orquestra, uma hora por dia para ensaios. O festival durou quatro dias eram onze países concorrentes. Dez maestros, dez orquestras espampanantes e um homem sozinho. Entrei naquela amálgama patriótica e vim para Portugal com o 1º e 2º prémios. Joaquim Luís Gomes e Belo Marques”⁷⁴.

⁷³ Esta noção de Belo Marques acerca da “música fácil” será explorada mais adiante.

⁷⁴ Cf. Carta Belo Marques em anexo.

4.8 Rádio Clube de Moçambique

No presente trabalho, as atividades realizadas por Belo Marques durante a sua estadia em Moçambique foram efetuadas ao serviço do Rádio Clube de Moçambique. Como tal, torna-se necessária uma breve descrição dos objetivos da emissora, com o intuito de expor qual o sentido que toma, na sua totalidade, o conjunto de atividades realizadas pelo R.C.M., qual o quadro conceptual, ou ideológico, se se preferir, sobre o qual se alicerçava a “filosofia”, por assim dizer, do R.C.M., e na qual se inseria toda a atividade do maestro e compositor português. Para o efeito, restringirei o espectro temporal desta discussão aos anos compreendidos entre 1938 e 1942, dado que correspondem ao período “moçambicano” de Belo Marques. Como base de suporte e consulta para a descrição desse quadro, recorri aos números respetivos ao período considerado do periódico mensal *Rádio-Moçambique*⁷⁵, situando-me na perspetiva de *encoding* da informação⁷⁶.

4.8.a) Os objetivos ideológicos

No primeiro número de 1938, no *Rádio-Moçambique*, escreve-se, num artigo que procura descrever “o que é o Rádio Club de Moçambique”, “O Rádio Club de Moçambique é uma estação de *broadcasting* moderna”⁷⁷. Esta ideia de “moderno”, de “modernizante”, é transversal ao longo dos quatro ans considerados na descrição que se faz da emissora, ou que esta faz de si própria, à qual se alia uma noção de “progresso”⁷⁸, da qual se subentende

⁷⁵ “Na *Rádio Moçambique* está arquivada desde a primeira hora toda a vida de uma instituição que honra Moçambique. Nela está descrita a obra feita. Quem quiser consultar a *Rádio-Moçambique* encontra nela a história do Rádio Clube. Não existindo [...] hipotética se tornaria essa consulta. Muita coisa e muita gente teriam passado despercebidas quando de facto não o merecem. Na *Rádio Moçambique* estão revelados os nomes e factos que marcaram no pequeno meio em que vivemos”. (“A Voz de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. nº 85. agosto de 1942. Pp 2)

⁷⁶ “Segundo Stuart Hall, a pesquisa em comunicação pode situar-se na perspetiva do *encoding* e/ou do *decoding*, dado que [...] a complexidade da comunicação humana apenas pode ser apreendida através da compreensão dos processos de codificação e descodificação das mensagens, levadas a cabo, respectivamente, pelos *media* (enquanto emissores) e pelos receptores”. (Ribeiro 2015: 13)

⁷⁷ “O que é o Rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. nº 32. janeiro de 1938. Pp 2

⁷⁸ “A radiofonia em Moçambique – uma entrevista acerca do rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. nº 35. abril de 1938. Pp 8

“progresso civilizacional”⁷⁹.

O contexto em que surge este discurso “modernizante”, quando não manifestamente de propaganda imperialista, é da maior relevância, uma vez que permite duas leituras, ou uma leitura de sentidos ambivalentes, acerca dos objetivos da emissora: uma “superficial”, imediata, que se prende com questões relacionadas com, por exemplo, a “qualidade”, a par da “quantidade” e “alcance”, das emissões, das orquestras, das locuções, ou seja, com o assunto explicitamente exposto e descrito nos artigos; e outra, mais “profunda”, implícita, complementar, e da qual emerge uma oposição, aliás, uma distinção racial, polarizante, se não por omissão (do Outro)⁸⁰, então num tom paternalista, condescendente, tacitamente diferenciador (o Outro “selvagem”)⁸¹, cuja perceção se encontra facilitada numa perspetiva diacrónica, distanciada, dada a transversalidade e aparente “naturalidade” do ideário colonial da época. Assim, ao desenvolvimento e modernização da emissora não corresponderia, na verdade, o desenvolvimento de Moçambique, ou sequer de Lourenço Marques, mas sim o do “Império”, da “Nação”, do “Estado”, termos frequentemente empregues em artigos da revista *Rádio-Moçambique*.

⁷⁹ Num dos artigos do periódico *Rádio-Moçambique* torna-se clara a importância conferida a este “progresso”, que se articula com o desenvolvimento da tecnologia, a “técnica”, que por sua vez serve o propósito da propaganda: “Interessa tecnicamente a questão, pela eficiência revelada nas transmissões, o que quer dizer: Escolha de bom e apropriado material, escolha de bom local para a sua montagem, antenas bem desenhadas, delicadas e orientadas, montagem conscienciosa e competente [...]. Já lá vai o tempo em que a nossa costa era conhecida entre os marinheiros como «costa negra». Não porque fosse terra natal de gente negra, mas porque a escassez ou quase ausência de faróis a fazia intitular assim [...]. Tardámos mas aproveitámos quanto a radiodifusão eficiente pois que temos a melhor, mais potente e eficiente que existe em terras de África [...]. Hoje, amanhã, na Inglaterra, na Suécia, na América do Norte, na Bélgica, ao desandar-se um botão dum receptor temos a certeza que o Rádio Club de Moçambique lá está e ao entrar por um receptor levará o ouvinte a fazer as seguintes perguntas: Moçambique? Onde será? África? Lourenço Marques? E obtendo resposta às suas perguntas surge-lhe Portugal, surgem-lhe as colónias portuguesas, surge-lhe a prova da nossa existência, da nossa vitalidade, da nossa capacidade [...]. O nosso passado, o nosso interesse no futuro impõe-nos o dever de activar ao máximo a propaganda do que é nosso, muito nosso, a propaganda de nós próprios [...]. Modernizemo-nos, actualizemos a nossa forma de agir porque temos nas mãos como que o poder fazer”. (“Eficiência” in *Rádio-Moçambique*. nº 57. março de 1940. Pp 5)

⁸⁰ A população de Moçambique, “profundamente portuguesa em tudo e por tudo”. (“A radiofonia em Moçambique – uma entrevista acerca do rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. nº 35. abril de 1938. Pp 9)

⁸¹ Por exemplo, no número 66 do periódico *Rádio-Moçambique* encontra-se um artigo relativo a “costumes indígenas”: “Desde o *boximane* quase branco na côr, mas que é o habitante porventura mais antigo de África e continua a ser o mais enigmático e o mais atrasado de todos os indígenas, até ao *maconde* artista e inteligente, possuidor de segredos bárbaros, quantas raças dispersas, com seus usos, costumes, leis e religiões!”. (“Costumes Indígenas – Os Macondes” in *Rádio-Moçambique*. nº 66. dezembro de 1940. Pp 9)

4.8.b) O quê e para quem

No número de fevereiro de 1938, a propósito da inauguração da estação de 30 quilowatts de antena pelo Rádio Clube Português, enfatizando desse modo, e mais uma vez, a ideia de “progresso” tecnológico, e de modo implícito, de “dominação”, de “superioridade”, que tal “progresso” acarreta, escreve-se “O Rádio Clube Moçambique é um irmão mais novo do Rádio Clube Português [...] A causa é comum, a causa é irmã”⁸² e, mais adiante, “que em Portugal se favoreça o desenvolvimento de uma organização como a do Rádio Clube Português, nada de mais natural, nada de mais patriótico, nada de mais condizente com os interesses progressivos da Nação”⁸³. Ambas as afirmações são reveladoras da orientação pretendida pelo R.C.M., sobretudo quando considerada a relação que o R.C.P. mantinha com o Estado e respetivas implicações ideológicas (cf. Ribeiro 2005)⁸⁴.

De um modo geral, sucintamente, e conforme a leitura de vários textos e artigos do periódico, o R.C.M. é uma “instituição nitidamente portuguesa, feita por portugueses”⁸⁵, para “[...] quem nasceu português e quer conservar-se português”⁸⁶, que assume para si própria um papel interventivo, necessário, tendo em vista “servir Portugal”⁸⁷, constituindo um “instrumento de cultura do espírito, de propaganda e de aproximação de todos os portugueses”⁸⁸. Assim se caracteriza uma emissora que pretende ter “portugueses, a dar música portuguesa”⁸⁹.

O discurso apresentado, apesar de se encontrar disperso por artigos diferentes de datas distintas, é esclarecedor quanto ao rumo que se pretende para o R.C.M. Trata-se de um

⁸² “Rádio Clube Português” in *Rádio-Moçambique*. n.º 33. fevereiro de 1938. Pp 1

⁸³ *Ibid.*, 1

⁸⁴ “[...] a ligação estreita com Estado Novo foi novamente evidente, com o General Óscar Carmona a aceitar presidir à Comissão Pró-Rádio, destinada a angariar fundos para financiamento da reconstrução” (Ribeiro 2005,101); “A estação da Parede ficou conhecida pelo seu papel activo no apoio à sublevação do General Franco contra a Segunda República Espanhola (ibid.,102); “[...] a estação da Parede transmitia música de exaltação ao fascismo e “notícias” de incentivo às forças franquistas, difundindo emissões de propaganda [...]” (ibid.:103)

⁸⁵ “Com certa oportunidade” in *Rádio-Moçambique*. n.º 35. abril de 1938. Pp 14

⁸⁶ “A radiofonia em Moçambique – uma entrevista acerca do rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. n.º 35. abril de 1938. Pp 9

⁸⁷ *Ibid.*, 9

⁸⁸ “Natal” in *Rádio-Moçambique*. n.º 77. dezembro de 1941. Pp 1

⁸⁹ “O que é o Rádio Club de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. n.º 32. janeiro de 1938. Pp 2

organismo ao serviço da missão colonizadora, “civilizadora”, nas “províncias ultramarinas”, com o intuito de continuar “a obra de colonização e de serviços a bem da Nação”⁹⁰, fosse a “missão de constituir essa galeria dos valores da nossa colonização”⁹¹, fosse a retransmissão dos discursos proferidos por Salazar, “radiodispersados” pela Emissora Nacional⁹².

Assim, apreendendo este contexto ideológico no qual todas as atividades do R.C.M. se encontram imersas, pelo menos nos quatro anos considerados, dificilmente se poderá fazer outra interpretação que não a de uma ramificação, uma extensão, do “braço imperial”, que abarca Brasil e Angola, países várias vezes citados no *Rádio-Moçambique*, onde são dedicados artigos aos “Rádio-Club” respetivos, e, de certo modo, “vigia”, a ação relativamente autónoma, mas comprometida, das emissoras:

A função do Estado é criar êsses serviços de radiodifusão tão úteis para a nacionalidade, mas, quando [...] o particular se adeanta e produz semelhante obra [...], então o Estado olha para êsse facto como um sintoma, um símbolo, um valor real e patente, cita-o em exemplo à Nação, ajuda proteje, solidifica, porque tende a bem da Nação.

Mais concretamente, considere-se, por exemplo, no caso particular do R.C.M., a criação do “Minuto da Amizade”, a 5 de abril de 1940, e que seria o equivalente à “Hora da Saudade” da Emissora Nacional⁹³. Este programa permitia aos sócios e obrigacionistas do R.C.M. falarem para amigos e familiares residentes na “Metrópole”. Os objetivos do programa, no entanto, extravasam a simples transmissão de mensagens. No periódico *Rádio-Moçambique* encontra-se transcrito o discurso do presidente da Assembleia Geral do Rádio Clube, Capitão Manuel Simões Vaz, que refere que este programa:

É mais um avanço — um valiosíssimo avanço — na obra patriótica que êste Club vem de anos realizando persistentemente [...] O nome escolhido foi o de «minuto da amizade» — amizade pelo que estão lá longe e nos escutam, amizade que a distância não diminue mas antes foralece, amizade que nos anima e dá incentivo para o trabalho, amizade que é confôrto dulcíssimo para a alma nos momentos mais duros da vida. Estar em

⁹⁰ “Rádio Clube Português” in *Rádio-Moçambique*. n.º 33. fevereiro de 1938. Pp 1

⁹¹ “Palestras” in *Rádio-Moçambique*. n.º 11. novembro de 1941. Pp 1

⁹² “Recapitulando a obra do Rádio Clube de Moçambique em colaboração com o Estado” in *Rádio-Moçambique*. n.º 79. fevereiro de 1942. Pp 3

⁹³ “Inauguração do “Minuto da Amizade”” in *Rádio-Moçambique*. n.º 58. abril de 1940. Pp 2

Moçambique não é estar no destêro — é apenas estar numa Província de Portugal [...] ⁹⁴.

Torna-se evidente o objetivo do “Minuto da Amizade”, consonante com o que foi dito acima. Assim, no R.C.M., a construção da noção de Moçambique enquanto província de Portugal Continental seria um dos vários tópicos da agenda ideológica pela qual se regia a programação, uma ideologia de cariz imperialista.

4.9 Música Ligeira e Música Moderna

Impõe-se aqui a necessidade de referir alguns aspetos que se prendem com o modo como Belo Marques concebia a música que compunha. Trata-se, como se verá, de um ponto essencial que servirá para enquadrar a produção de Belo Marques num contexto relativamente estreito, que se caracteriza por uma complexa articulação entre várias dimensões analíticas. Recorde-se aqui a noção de posição de sujeito ⁹⁵. É com base nas ideias adiante mencionadas que se poderá confrontar as fontes que permitiram, até agora, construir, aliás reconstruir, o discurso de Belo Marques, discurso que se manifesta também através da concretização do seu trabalho. Quando me refiro a fontes, refiro-me essencialmente a três “categorias”: a documentação pessoal concedida pela família próxima do maestro e a entrevista a Álvaro Belo Marques, filho de Belo Marques; a imprensa periódica entre finais da década de 1930 e início de 1940, cuja carga ideológica se encontra fortemente conotada com o discurso do regime do Estado Novo; a esparsa informação, artigos, entrevistas a Belo Marques, de um período mais tardio, assim como da carta que o maestro enviou à Emissora Nacional.

No que toca à “música ligeira”, Belo Marques, em entrevista em 1967⁹⁶, menciona algumas ideias interessantes, e que colocam em relevo um aspeto que procurei salientar desde

⁹⁴ Ibid., 2

⁹⁵ Cf. “Posição de sujeito” na pág. 7 do presente trabalho.

⁹⁶ O documento onde se encontra esta entrevista faz parte do espólio da família de Belo Marques. Trata-se de um recorte de jornal, colado numa folha em branco, pelo que me foi impossível ver o título do jornal. Como tal, a referência a tal entrevista omitirá o nome do jornal. Fernando Dacosta. “Música (má) para comer” in s.n.. outubro de 1967. Pp 10

o início, nomeadamente a necessidade de conceber uma obra como *Música Negra* num quadro conceptual que engloba diversas variáveis, de modo a extravasar o simples olhar retrospectivo sobre o passado. Neste sentido, procuro resolver uma questão, um dilema ético, que se relaciona com o distanciamento necessário para uma interpretação o mais isenta possível de uma obra como *Música Negra*, ou *Casa Grande e Senzala*, de Gilberto Freyre (1933), obras que requerem, devido ao período de publicação, assim como o contexto em que se inserem, uma leitura crítica. Menciono estas duas obras em particular sobretudo pelo facto de reproduzirem um discurso, o discurso dos seus autores que, independentemente do seu próprio distanciamento em relação ao objeto que discutem, se encontram embrenhados no contexto da pretensão nacionalista imperialista do regime do Estado Novo e que, como tal, levam a que se estabeleça, de modo automático, uma interpretação carregada de juízos de valor. Em suma, a orientação ideológica do sujeito em relação a determinado assunto, neste caso em relação à “música negra”, não corresponde necessariamente à orientação ideológica, em toda a sua extensão, do regime na qual se encontra inserido, ainda que sejam semelhantes na aparência.

De acordo com essa entrevista de 1967, é possível verificar que para Belo Marques a “música ligeira” é, entre outras coisas, “música de ocasião”, “melodia acompanhada”, “obra inferior” e, sobretudo, um meio de subsistência⁹⁷, algo que condicionaria, como já referido anteriormente, o percurso profissional de Belo Marques.

Na carta, referindo-se ao período “pós-moçambicano”, 1942, ano em que passa para a direção da Orquestra Típica da Emissora Nacional, refere-se às canções como “a vida fácil da música”:

⁹⁷ “Enquanto os meus filhos e a minha família precisavam de mim, tive de me sujeitar e e fazer musica para poder comer. Hoje, que a minha vida está mais ou menos, quero aproveitar o tempo que me resta para fazer alguma coisa de melhor, porque a música ligeira, não tem interesse, é apenas música de ocasião. «Neste momento estou a acabar uma ópera para ser apresentada em S. Carlos, «Joaninha dos Olhos Verdes», inspirada na figura criada por Garrett. Últimamente, tenho-me dedicado quase só a escrever. Quero ver se consigo deixar qualquer coisa aos outros que valha a pena, porque a laracha da cançãozinha não me pode satisfazer de maneira nenhuma. Devo mesmo dizer-lhe que não é coisa que dignifique muito. E, quando a gente vê que pode fazer algo mais, acho que devemos tentar.» [...] Aquilo a que chamamos canção ligeira não passa, quanto a mim, duma melodia acompanhada com efeitos harmónicos espampanantes [...] muitos têm de fazer obra inferior para sobreviver, como aconteceu comigo”. (Fernando Dacosta. “Música (má) para comer” in s.n.. outubro de 1967. Pp 10)

Um bom diretor de orquestra, precisa de grandes estudos. Precisa de descobrir ao longo de uma partitura, qual o estado d'alma do compositor em causa; Embrenhar-se como um verdadeiro colaborador, na obra que vai dirigir; precisa conversar com ela e adivinhar através do turbilhão dos timbres, os anseios do artista que a produziu. Precisa sobretudo de saber música; o que pelos vistos, parece que não... Ora para adquirir tal condão, eu não tinha tempo, nem posses. Enganar-me a mim mesmo, para enganar os outros, nunca. Qual o caminho a seguir? Canções. Canções aos centos. Matriculei-me na vida fácil da música. Canções filhas minhas que eu já perdi de vista e do ouvido. Aquele Belo Marques que em jovem julguei conhecer, morreu. Para a Emissora Nacional, por uma paga regateada e mesquinha, fundei a célebre Orquestra Típica, ensaiei coros de toda a espécie, e outros agrupamentos, para turistas de cá e de lá. Depois, tudo emperrou. A Emissora andava contente mas, honras ao homem, miséria à porta⁹⁸.

Ao longo da entrevista, Belo Marques refere a “música moderna”, embora não seja claro a que é que se refere. É música “dissonante”, de “sons desagradáveis, até”⁹⁹. O facto é que para compor tal música “é necessário possuir conhecimentos sólidos, só dados pelo estudo clássico [...]”¹⁰⁰, aproveitando o tópico para tecer algumas críticas que se prendem com a carência de um ensino da música em Portugal.

Retomando e esclarecendo o ponto acima, acerca da leitura crítica da obra de Belo Marques, isentando-o, de certo modo, de cumplicidade ideológica com o discurso imperialista do regime do Estado Novo, esta conceção de “música ligeira” pelo compositor, composta maioritariamente ao serviço da Emissora Nacional, rádio estatal do regime, por uma questão de subsistência; assim como a crítica que o próprio tece ao regime do Estado Novo na carta¹⁰¹; e a afirmação do filho, Álvaro Belo Marques de que o pai teria sido um homem “essencialmente de esquerda”¹⁰², levam a uma interpretação mais complexa sobre o

⁹⁸ Cf. Carta de Belo Marques no Anexo.

⁹⁹ “O que se passa com a música moderna é o seguinte: um rapaz entra num teatro e não ouve música. Ouve sons. Sons dissonantes, desagradáveis até. E pensa: «Oh, isto não custa nada!» Esta é, a traços grossos, a caricatura e o drama da música moderna”. (Fernando Dacosta. “Música (mã) para comer” in s.n.. outubro de 1967. Pp 10)

¹⁰⁰ Ibid., 10

¹⁰¹ Por exemplo, leia-se esta passagem, entre outras, da carta: “Uma manhã fui acordado por uma réstia de sol. Chamava-se Humberto Delgado. Enfiei-me num escafandro e mergulhei nas águas claras da liberdade. Sol de pouca dura. Humberto Delgado foi espancado e morreu, que sabe se com a mágoa de torcido General...” (cf. Carta de Belo Marques no Anexo).

¹⁰² Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada em 16 de setembro de 2016.

conteúdo de *Música Negra*. Aliás, o modo como não *pode* ser interpretada, isto é, simplesmente como uma extensão do discurso de propaganda imperialista do Estado Novo.

5. *Música Negra*

No decurso dos estudos apresentados em *Música Negra* surgem, por várias vezes, tópicos, ou temas, característicos de toda uma forma particular de conceber o mundo, e as suas diversas realidades ou “ficções” (Erlmann 1999), neste caso, consideradas sob a perspectiva de Belo Marques, cuja análise efetuarei mais adiante. Porém, não se deverá considerar essa perspectiva como um caso isolado, mas enquadrada num contexto social específico, num período histórico cuja conjuntura, correspondente a uma política nacionalista e imperialista, já aqui discutidas, remete para uma leitura e análise subordinadas, desde logo, a diversos pressupostos teóricos derivados dos estudos pós-colonialistas. Não pretendo, na presente ocasião, apresentar uma análise aprofundada e reinterpretação ou reapreciação crítica desses pressupostos, mas antes, a partir de alguns autores por mim considerados relevantes para a matéria, expor algumas das ideias, de modo a criar um enquadramento teórico que contextualizará o conjunto de estudos presentes em *Música Negra*. Devido ao escopo do presente trabalho, assim como das limitações logísticas inerentes a um projeto desta dimensão, fui forçado a considerar a “experiência” colonial e suas representações de modo igualmente limitado, quase que numa dimensão unilateral e unidirecional, numa perspectiva do “Ocidente” sobre o “Outro”, na perspectiva de Belo Marques sobre a sua própria experiência, histórica e socialmente enquadrada. Contudo, trata-se de uma análise em que se assume, desde a partida, que a produção de formas de representação resulta, como Erlmann escreve, de uma “articulação” a vários níveis¹⁰³.

Um dos pressupostos, que servirá como ponto de partida, e que acaba por ser, na realidade, uma simples constatação, é a ideia de “encontro” ou “contacto”. Loomba (2015), ainda que criticamente, escreve acerca da “experiência”¹⁰⁴ colonial europeia: “Colonialism was not an identical process in different parts of the world but everywhere it locked the

¹⁰³ “These global fictions – of modern statehood, national identity, history, subjectivity, art, music, writing, and so on – result from the fact that the making of modern subjectivities in Africa and the West was not determined by mutually opposite positions: of conqueror and conquered, of master and servant”. (Erlmann 1999: 3)

¹⁰⁴ “[...] the French and the British —less so the Germans, Russians, Spanish, Portuguese, Italians, and Swiss— have had a long tradition of what I shall be calling *Orientalism*, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western experience”. (Said 2003: 1)

original inhabitants and the newcomers into the most complex and traumatic relationships in human history”.

Longe de serem simples, as implicações epistemológicas¹⁰⁵ que lhe são inerentes são fruto de considerações globalizantes, científicas, filosóficas, racionalistas, etnocêntricas, universalistas, acerca de noções oriundas do pensamento “moderno” novecentista, tais como a de “Homem”, “Civilização”, de “Ocidente”, “Nação”, e diversas considerações acerca de um “Outro”, geralmente referido como “selvagem” ou “primitivo”. Estes termos, enquanto categorias essencializantes, e inseridas num campo lexical comum – o discurso “colonial” – – seriam suscetíveis de uma dicotomização, permitindo, desse modo, a “fixação”¹⁰⁶ de juízos de valor, positivos ou negativos, de “exclusão” ou “integração”¹⁰⁷, a determinados objetos semânticos. Tal facto torna-se evidente na literatura colonial, na imprensa, ou em exposições.

Antes de prosseguir com a discussão da noção de “contacto” colonial, torna-se útil a clarificação do conceito de “discurso colonial”, que, neste caso, decidi abordar no sentido proposto por Homi Bhabha (1994):

[The colonial discourse] is an apparatus that turns on the recognition and disavowal of racial/cultural/historical differences. Its predominant strategic function is the creation of a space for a ‘subject peoples’ through the production of knowledges in terms of which surveillance is exercised and a complex form of pleasure/unpleasure is incited. [...] The objective of colonial discourse is to construe the colonized as a population of degenerate types on the basis of racial colonial discourse produces the colonized as a social reality which is at once an ‘other’ and yet entirely knowable and visible. [...] It employs a system of representation, a regime of truth, that is structurally similar to realism.

A relação que Bhabha estabelece entre discurso colonial e o emprego de um “sistema de representações”, um “regime de verdade”, permite descortinar a “dimensão delirante” (Bastos 2000) das narrativas subjacentes à retórica imperialista. Erlmann (1999), em consonância, apresenta a noção de “imaginação global” (*global imagination*), definindo-a

¹⁰⁵ Aqui refiro-me ao colonialismo moderno europeu da era capitalista, nos termos definidos por Loomba (2015: 21).

¹⁰⁶ “An important feature of colonial discourse is its dependence on the concept of ‘fixity’ in the ideological construction of otherness”. (Bhabha 1994: 66)

¹⁰⁷ Cf. Bauman (1995), Bastos (2000).

como “an articulation of interests, languages, styles and images”. Embora Bhabha se refira ao discurso colonial em termos algo generalizantes, toca num ponto essencial: o reconhecimento (e negação) da diferença.

A noção de “contacto” ou “encontro”, considerada no campo lexical relativo ao discurso colonialista, pressupõe a ideia de “desconhecido”, de uma entidade indefinida que se encontra para lá daquilo que é “conhecido”. Trata-se de uma “descoberta”, de uma “exploração”, que se concretizará finalmente no ato de atribuir um nome ao objeto “desconhecido”, passando, dessa forma, a fazer parte do universo “conquistado”¹⁰⁸. Subjacente a essa “conquista” residem sentidos de diferença, racial e sexual¹⁰⁹ (Bhabha 1994), ou seja, um conjunto de representações, ou “ficções” (Erlmann 1999), acerca do “mundo” e do “Outro”, a partir de uma perspectiva central e “panorâmica”, no sentido proposto por Erlmann (1999). Foi a partir desta aceção que considereei a denominação que Belo Marques atribui ao conjunto das práticas expressivas “recolhidas” pelo próprio – “música negra”.

5.1 Descrição geral

A obra *Música Negra* divide-se em dezasseis estudos, ao longo dos quais transparecem as ideias de Belo Marques acerca de vários aspetos relacionados, na sua perspectiva, com a prática musical de parte do sul de Moçambique, nomeadamente, a Vila de João Belo, Chibuto, Zavala, Manjacaze e Inharrime¹¹⁰. Nos estudos apresentam-se algumas canções, contos “populares”, descrição de características e gravuras de instrumentos musicais

¹⁰⁸ “As Seamus Dean has pointed out, “the naming or renaming of a place, the naming or renaming of a race, a region, a person is, like all acts or primordial nomination, an act of possession””. (Brown 2000: 137)

¹⁰⁹ “The construction of the colonial subject in discourse, and the exercise of colonial power through discourse, demands an articulation of forms of difference- racial and sexual. Such an articulation becomes crucial if it is held that the body is always simultaneously (if conflictually) inscribed in both the economy of pleasure and desire, and the economy of discourse, domination and power [...] [the colonial discourse] is a form of discourse crucial to the binding of a range of differences and discriminations that inform the discursive and political practices of racial and cultural hierarchization”. (Bhabha 1994:67)

¹¹⁰ “Relatório da Gerência – ano de 1939” in *Rádio-Moçambique*. nº 60. junho de 1940. Pp 8. No litoral de Gaza e sul de Inhambane.

que viu e ouviu durante a expedição.

É interessante perceber os motivos pelos quais Belo Marques se propõe a realizar este projeto, com a duração de cerca de um mês, motivos de natureza pessoal que complementam aqueles pelos quais viria trabalhar para o Rádio Clube Moçambique. No número do *Rádio Moçambique* que anuncia a sua chegada, o próprio, em entrevista ao periódico, afirma que aceitou o convite de trabalhar para a emissora para cumprir:

o desejo de fazer uma coisa nova... que nunca ninguém fez [...] tenho procurado produzir um pouco de música portuguesa aproveitando as velhas canções da nossa terra, tão cheias de encanto, mas que ainda se não tinham musicado de forma a dar-lhes um conjunto harmónico... Ora nós estamos aqui afinal em terra portuguesa e, note bem, o preto tem as suas melopeias estranhas que são canções também portuguesas... Porque não havemos nós de fazer desses motivos um folclore africano?¹¹¹

A noção de “folclorismo” que, de acordo com Castelo-Branco e Branco (2003), “engloba ideias, atitudes e valores que enaltecem a cultura popular e as manifestações nela inspiradas” (Castelo-Branco e Branco 2003: 9) encontra-se subjacente nas palavras de Belo Marques. Considerei, como tal, que este discurso de índole folclorista, um discurso com o qual Belo Marques estaria familiarizado¹¹². Constitui um enquadramento conceptual que suportam os textos de *Música Negra*. Aliás, o próprio refere, na mesma entrevista:

Quem me diz que a melhor das minhas canções, não foi criada, *sentida*, por qualquer serrano da nossa terra, quando mourejando silenciosamente pelos montes a senti confusamente palpitar em si sem a saber cantar ou dizer? E os poetas? Julga que não há poetas de génio cujos versos nunca passaram da sua alma fechada porque nem escrever sabiam? Somos apenas uns intérpretes da melodia existente em tudo quanto ao redor de nós palpita e vive. [...] A minha tarefa tem-se limitado a melhor explicar aos outros em harmonia a beleza de qualquer antiga canção do povo da nossa terra. Por isso estou agora ansioso por descobrir a alma ingénua desta gente negra. Creia: a música existe aqui como lá... limitar-me-ia a saber

¹¹¹ “O Maestro Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. n.º 43. novembro de 1938. Pp 4

¹¹² Quando interrogado acerca da relação de Belo Marques com o folclore, Álvaro Belo Marques responde que “ele sabia muito de folclore. Fez muitas canções à base do folclore”. (Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada em 16 de setembro de 2016)

dizê-la¹¹³.

Por sinal, em 1922, Armando Leça escreveria algo semelhante:

O genial e fecundo poeta das redondilhas que à viola as improvisa em horas seguidas, para elas também soube e sabe compor: do ciciar dos embalos ao inato harmonizar dos corais, do trovar amorosos à ritmopeia esperta dos viras, dos infantis jogos de roda, à rudeza inédita das suas chulas! Saibam-no ouvir e interpretar os compositores do meu país. (Leça 1922: 16)

Em consonância com o que ficou dito nessa entrevista, na secção introdutória de *Música Negra*, Belo Marques escreve: “O músico que queira construir um trabalho de qualquer tema folclórico, não deve abandonar nunca a sua harmonia natural e verdadeira [...]”. Surge daqui a evidência de que Belo Marques faria a sua recolha do “folclore tonga”, interpretando o contexto de acordo com uma série de pressupostos ideológicos. É importante relembrar aqui a questão abordada na secção relativa ao enquadramento teórico do presente trabalho referente à articulação entre o sujeito e contexto e o modo como o conhecimento é produzido a partir dessa articulação, atendendo aos vários níveis de análise - pessoal, familiar, local, nacional, internacional.

Outro aspeto transversal à obra em foco assenta sobre a caracterização infantilizada, de modo paternalista e condescendente, do Outro, dos “pretos”, aos quais é ainda “imposta”, nos termos por mim empregues, um carácter de bondade original, oriunda de uma fantasiada relação com a “Natureza”, remanescente do “bom selvagem” de Rousseau, e que se articula com a noção de folclorismo. Desta disposição conceptual de Belo Marques emerge uma dicotomia sentimento/razão cujos termos são colocados em oposição, no sentido em que o maestro, quando se refere aos “pretos”, aos “selvagens”, utiliza, de modo geral, um léxico que será do domínio das sensações e das emoções, das paixões (“alegre”, “feliz”, “amor”, “triste”, “furioso”), e raramente da “razão”. Esta, afinal, pertence aos “brancos”, aos “civilizados”, aos “corruptores”¹¹⁴, criando-se assim nova dicotomia assente numa divisão

¹¹³ “O Maestro Belo Marques” in *Rádio-Moçambique*. n.º 43. novembro de 1938. Pp 4

¹¹⁴ Esta noção é interessante, pois estes “brancos corruptores” (expressão por mim utilizada, num sentido lato) a que Belo Marques se refere parecem estar essencialmente ligados as missões protestantes que se encontravam em Moçambique: “O preto Mochope é, pelo que observei, um santo, e mais: um anjo. Um santo, porque ingénio; um anjo, porque tem altos voos de artista. Dá-se, porém, este facto incompreensível: em redor das Missões estrangeiras, que têm sido lamentavelmente muitas, já o preto é falso e traiçoeiro”. (Marques 1943:

de valores associados, por um lado, a tudo que é “selvagem”, “autêntico”, “rural” e, por outro, a “cidade”, a “civilização”, o “artificial”.

Uma das preocupações que Belo Marques manifesta ao longo dos textos é a questão da tradutibilidade das recolhas numa linguagem familiar. São vários os momentos em que o maestro justifica a dificuldade no processo de transcrição gráfica de “melodias”, apresentando uma solução para a representação dos quartos de tom — a “escala microcromática” —, um sistema que recorre a uma sinalização original, da autoria do próprio¹¹⁵, embora a abordagem a modos de representação destes intervalos não constitua uma novidade nesta época.

De resto, Belo Marques tece várias considerações estéticas acerca da música, recorrendo a compositores europeus e norte-americanos, estes relativamente ao *jazz*, afirmando a importância da “música negra” e a necessidade de criar uma música de expressão “nacional”. Todos estes aspetos estão subjacentes àquela que me parece ser a forma condensada das ideias de Belo Marques acerca da “música negra”, expressa na seguinte frase:

Os compositores portugueses têm ali, na nossa África, uma fonte inesgotável de inspiração; e todos esses cantares bárbaros, êsses temas exóticos mas puros, podem abrir as portas a elevadas sinfonias, podendo ser enaltecidos pela riqueza dos nossos instrumentos e da nossa civilização. Se o compositor, nas horas do seu trabalho, der à sua obra todo o coração, despido de vaidades, alguma coisa de Portugal lá ficará impressa. Ser original: é ser verdadeiro e sincero. (Marques 1943: 83)

Nas próximas secções irei discutir com maior detalhe, com base no conteúdo, explícito e implícito, considerando igualmente o enquadramento histórico, social e político, os pontos acima mencionados, patentes em *Música Negra*. Através da análise, será possível então perceber o que significa “música negra” e compreender de que modo Belo Marques a utiliza em algumas das suas obras posteriores. Como advertência, devo referir que alguns excertos de *Música Negra* aqui citados repetem-se em locais diferentes, resultado da própria

111)

¹¹⁵ Em relação à “escala microcromática”, foi-me impossível localizar noutra local a mesma escala. Assim, e de acordo com o filho Álvaro Belo Marques, atribui-se aqui a autoria a Belo Marques. Esta escala consiste simplesmente numa escala cromática à qual foram acrescentados quartos de tom através da sinalização com um “C” ou um “C” invertido” (consultar anexo 5 — Escala Microcromática, pág. 165).

organização deste capítulo. Como se verá, o capítulo encontra-se dividido em vários subcapítulos, de modo a apresentar, discriminadamente, os vários tópicos acima descritos numa estrutura ordenada. Estes diferentes tópicos cruzam-se na mesma passagem em *Música Negra*, e assim, aqui, é necessário repetir a mesma citação.

5.2 A Obra Etnográfica

Podemos considerar *Música Negra* uma obra etnográfica, na medida em que Belo Marques procede a uma identificação, descrição e categorização — “música negra” — de materiais musicais, o mais objetivamente possível, e de alguns aspetos da vida social dos grupos observados; e também devido à sua faceta apologética de um discurso folclorista, nos termos atrás referidos, assim como dos aspetos que esse tipo de discurso encerra. Para considerar a obra como tal, será pertinente citar Clifford (1988), quando escreve:

Ethnography, a hybrid activity, thus appear as writing, as collecting, as modernist collage, as imperial power, as subversive critique. Viewed most broadly, perhaps, my topic is a mode of travel, a way of understanding and getting around in a diverse world that, since the sixteenth century, has become cartographically unified. One of the principal functions of ethnography is “orientation” (a term left over from a time when Europe traveled and invented itself with respect to a fantastically unified “East”). (Clifford 1988: 13)

A ideia de Clifford sobre a noção de “orientação” é interessante e aplica-se, de certo modo, a *Música Negra*, sobretudo considerando o facto de *Música Negra* (1943) ter sido publicada cinco anos antes da obra de Hugh Tracey (1948) acerca dos músicos chopi.

É evidente que Clifford se refere a obras etnográficas de outro fôlego, de pretensão verdadeiramente científica. Por outro lado, Belo Marques deixa claro o que *Música Negra* não é, “Ele não foi escrito para fazer literatura” (Marques 1943: 121), e qual o potencial da obra:

Mas a África é um grande continente, onde os costumes variam muito de província para província; por isso, todo este estudo e estas considerações acerca do negro não podem

ser interpretadas de uma forma geral e nem mesmo estas canções e a sua análise servirão para, de uma forma segura, chegarmos a conclusões definitivas. (Marques 1934: 117)

A escrita de Belo Marques denuncia um aspeto pertinente no modo como a obra deverá ser analisada, e que se articula, de certa forma, com a duração do tempo que permaneceu no “mato” moçambicano. O facto de ter realizado um levantamento de canções e de ter tecido várias considerações em torno das mesmas, assim como acerca da vida social dos grupos com os quais se cruzou, em menos de um mês, é indicativo de que Belo Marques dispôs de uma série de noções e ideias transversais ao discurso colonial da época, acerca do que seria ou do que deveria ser “África”, filtrando e seleccionando desse modo a informação, complementando com ideias correntes do domínio do “senso comum”, no processo de tradução da experiência para a escrita. A propósito deste papel autoritário que Belo Marques assume na escrita, consciente ou não desse facto, Clifford (1988), afirma que:

[...] ethnography is, from beginning to end, enmeshed in writing. This writing includes, minimally, a translation of experience into textual form. The process is complicated by the action of multiple subjectivities and political constraints beyond the control of the writer. In response to these forces ethnographic writing enacts a specific strategy of authority. (Clifford 1988: 25)

Em relação à “objetividade”, acima referida, é, atualmente, impossível ter uma ideia concreta de como Belo Marques terá procedido no terreno. Existem, porém, esparsas e importantes referências ao rigor pretendido nesse trabalho, e que são demonstrativas de uma tentativa de objetividade no que toca ao tratamento do material musical. Torna-se aqui necessário distinguir, neste caso em particular, as estratégias, com vista a essa objetividade, utilizadas para interpretar o objeto — a “música negra” —, do próprio objeto, cuja validade científica é algo duvidosa. Note-se que, para além da entrevista com Álvaro Belo Marques e da carta de Belo Marques endereçada à Emissora Nacional, o único registo que existe sobre o trabalho de terreno que Belo Marques efetuou em Moçambique encontra-se nas páginas de *Música Negra*.

Na carta, Belo Marques descreve o seu encontro com Hugh Tracey:

Aproveitando ainda alguns meses da minha estadia em África, resolvi percorrer a

região do Sul do Save, para fazer um estudo sobre o folclore Tonga. Fui numa carrinha velha, levando como condutor e única companhia, um rapaz ainda novo mas escuro. Querem ver a minha vergonha? Certo dia, no Régulado de Nhazimo-Nha-agale, (mesmo que ralhes não faz mal,) dei de caras com um senhor inglês que andava como eu, fazendo o mesmo estudo, por conta do seu Governo. O senhor Hugh Tracy [sic.] era acompanhado por sua esposa, um médico, dois enfermeiros brancos, um cozinheiro e sete criados negros. Este senhor tinha ainda ao seu serviço, três grandes automóveis quase de luxo. Creio que ele não sabia escrever o que ouvia. Cheguei a esta conclusão ao ver uma caixa de diapasões que ele transportava. Estarei em erro?... Desamparado de tudo e sentindo em mim uma secreta, mas bem portuguesa humilhação, ofereci-lhe alguns apontamentos meus e despedi-me¹¹⁶.

Álvaro Belo Marques, filho de Belo Marques, fornece mais alguns detalhes interessantes acerca do projeto etnográfico de Belo Marques:

Fez uma proposta ao radio clube. Ele só pedia nem mais dinheiro nem ajudantes nem técnicos nem nada. Ele e o Vicente, o motorista do Rádio Clube, e a carrinha, dinheiro para a gasolina, dinheiro para comida, ia correr todo o sul do Save e fazia a recolha do folclore Tonga. [...]. Andou a dormir em barracas e tendas [...] enfim onde podia. Não havia maquinas de gravar, a AEG ainda não tinha aparecido. Por isso a rapidez com que ele escrevia música. [...] Apanhou as músicas todas, apanhou os temas, copiou as letras, e veio cheio de material¹¹⁷.

De relevo em ambos os testemunhos são as parcas condições materiais com que Belo Marques terá realizado o trabalho, e o facto de ter feito as transcrições apenas com recurso à audição no local, sem qualquer equipamento. Há um detalhe, que será interessante referir antes de prosseguir e que se prende com a notação que Belo Marques utiliza para a transcrição dos quartos de tom. Belo Marques, no manuscrito de *Música Negra*, não aplica a notação de quartos de tom que utiliza na publicação final. Comparando as mesmas canções, facilmente se constata este facto, ao qual subjaz, a meu ver, a hipótese de Belo Marques ter aplicado a notação de quartos de tom posteriormente, baseando-se numa espécie de lei geral que o próprio identificou, e que, efetivamente, se verifica de modo geral ao longo das transcrições

¹¹⁶ Cf. Carta de Belo Marques no Anexo.

¹¹⁷ Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada em 16 de setembro de 2016.

presentes na obra:

Há uma grande dificuldade em escrever com precisão esta música porque a maior parte da toada negra é cheia de imprevistos e a muito custo se conseguem sinais e ornamentos musicais para boa compreensão e fácil leitura. Fomos por esse motivo obrigados a arranjar para nosso uso, muitas abreviaturas, gráficos, pontos de referência, assim como por exemplo, para o quarto de tom, que se nota geralmente a seguir da tônica quando esta cai em tempo forte e é precedida da mediantes e também da quarta aumentada. (Marques 1943: 14)

Para além da ausência da indicação dos quartos de tom, surgem outras discrepâncias, nomeadamente na marcação de compassos e a ausência de notas, que teriam sido acrescentadas posteriormente. É também interessante confrontar esses mesmos testemunhos com algumas passagens do livro, por exemplo, no “1º Estudo”, em que Belo Marques refere que:

Tivemos a ocasião de ouvir algumas [canções] por vários grupos indígenas, numa pequena festa organizada para nosso estudo. Vamos citar e explicar o melhor que pudermos as que colhemos, com aquela atenção e cuidado que merece tal trabalho. (Marques 1943: 11)

Numa passagem que aparenta ser uma evocação dos aspetos positivos a retirar da falta de recursos no terreno, Belo Marques escreve:

É de bastante dificuldade conseguir um gráfico exacto para esta música. Eu bem sei que o indivíduo, que se propõe estudar folclore, não precisa gravar fielmente, como uma máquina fotográfica, o que ouviu, mas sim observar, com todos os sentidos, o fundo geral da questão. (1943: 83)

E mais adiante:

Limitei-me a apresentar estas canções, apenas no seu princípio. Seria muito extensa, para um livro como este, a apresentação das mesmas com todo o desenvolvimento e todas as fantasias que ocorrem aos executantes negros, no decorrer das suas canções. Procurei por isso dar, ou fazer adivinhar de uma forma geral, qual o sentido musical do negro e o espírito estranho da sua música. As canções que se seguem neste estudo [o décimo segundo estudo], de diferentes Régulados e raças, são expostas sem comentários e como as ouvi. Também, na tradução da letra, procurei dar o sentido mais possível exacto. (1943: 85)

Estes são apenas alguns dos exemplos presentes em *Música Negra* que expressam, de modo indireto, a falta de recursos, e, de modo direto, as dificuldades que daí advêm, das quais Belo Marques tem consciência, assim como tem consciência das implicações que tais limitações têm sobre um trabalho de carácter etnográfico. Se assim não fosse, porque haveria Belo Marques de referi-las? É, portanto, neste sentido que considero a noção de “objetividade na medida do possível”, que subjaz à obra, admitindo, no âmbito em que este meu trabalho se insere, a hipótese de *Música Negra* ter sido concebida como obra etnográfica, independentemente da visão romântica e generalizante de Belo Marques, de inspiração garrettiana, sobre o universo que explora.

5.3 A “selva”

A “música negra” é a “música da selva”. Assim caracteriza Belo Marques¹¹⁸ as “canções” e “danças” recolhidas pelo próprio, em Moçambique, em 1940. Esta atribuição de sentido às práticas performativas encontra-se inserida numa complexa articulação de formas de interpretar o mundo, de imaginar e, conseqüentemente, de responder a uma determinada expectativa sobre a ideia de “negro” ou “selva”, aliás, de qualquer outro termo que se faça associar a um contexto que se encontre fora da percepção imediata de um indivíduo. É neste sentido que abordarei a ideia de “selva” na obra *Música Negra*.

A “selva”, ou o “mato”, mais do que um termo geográfico indicativo de uma paisagem característica associada a um lugar em específico, é, precisamente devido a essa especificidade, um artifício discursivo, ubíquo e evocativo do Outro, amplamente utilizado na literatura colonial aqui analisada. Seja o que “selva” for, a sua carga semiótica remete não necessariamente para um lugar físico, mas para algo que “não é aqui”, e, sobretudo, para algo que “não somos nós”. É um mecanismo, por assim dizer, bastante subtil de dissimular o sentimento de diferença em relação ao Outro, sem a abordar diretamente. Esta estratégia

¹¹⁸ “É preciso sentir África. É preciso mergulhar a alma nesta natureza estranha e forte, para compreender a música negra, que é a música da selva”. (Marques 1943: 8)

discursiva, a aplicação do termo “selva”, cujo uso era recorrente – o que constitui, por si só, um facto significativo –, para representar o Outro, será o tema abordado, em breves parágrafos, da presente secção¹¹⁹.

O pressuposto subjacente a esta secção encontra-se descrito por Bhabha (1994), quando refere que “the study of world literature might be the study of the way in which cultures recognize themselves through their projections of ‘otherness’” (1994: 17). Efetivamente, o tipo de literatura que irei abordar de seguida insere-se num contexto ideológico específico, evocativo de um imaginário igualmente específico, e que promove a “fixação” da diferença através da repetição (Bhabha 1994).

Para o efeito, analisei os poemas publicados no periódico *Rádio-Moçambique* a partir de 1940 até meados de 1941¹²⁰, no *O Mundo Português* relativos ao ano de 1940, nomeadamente os poemas de Hugo Rocha¹²¹, e efetuei a leitura da obra *A Selva*, de Ferreira de Castro, de 1930. procurei fazer igualmente um levantamento de referências relativas à “selva” em artigos de teor informativo ou de propaganda, de modo a obter um termo de comparação entre a ficção literária e a “ficção” ideológica. Porém tais referências são residuais, pelo que decidi não fazer qualquer alusão às mesmas¹²². O objetivo desta secção consiste em realizar uma leitura transversal, intertextual, que demonstre o modo como seria articulada a ideia aqui proposta, assim como a sua consistência, servindo para, no final, complementar a leitura de *Música Negra*, de Belo Marques, assim como para obter um melhor entendimento da sua utilização de tipologias musicais, em algumas das suas obras que pretendem representar, sonoramente, o imaginário relativo à “selva”. Não pretende ser uma análise literária, mas uma breve exposição de alguns tropos literários, enquanto expressão de ideias que reforcem o imaginário colonial. Embora os motivos para a utilização

¹¹⁹ O termo “selva” caiu praticamente em desuso em Moçambique.

¹²⁰ No número 57 do periódico *Rádio-Moçambique* lê-se, no cabeçalho do primeiro poema, *Noite Negra*, de Caetano Campo: “Com esta pequena poesia inicia-se esta secção que fica aberta a todos aqueles que no género queriam colaborar connosco. No entanto fazemos notar que apenas nos interessam originais tratando assuntos africanos de forma a incitar desenvolvimento de um género literário que tanta fonte de inspiração pode encontrar nesta nossa terra de África, rica de côr e de emoções” (in *Rádio-Moçambique*. n.º 57. março de 1940. Pp 11). A partir de junho de 1941, deixa de haver um espaço no *Rádio-Moçambique* dedicado a estes poemas.

¹²¹ Hugo Rocha (n. 1907 – m. 1993), escritor e jornalista.

¹²² Coloca-se aqui a hipótese de que a “selva”, nos termos aqui propostos, se constituísse essencialmente como uma espécie de recurso criativo da literatura colonial.

dos periódicos mencionados possam ser evidentes, dado o contexto deste trabalho, a minha opção por estas e pela obra de Ferreira de Castro requer uma breve explicação.

“A Selva”, escrita em 1930, constitui uma obra de importante projeção, tornando-se numa das obras maiores de Ferreira de Castro. A minha escolha por esta obra deve-se, essencialmente, a dois motivos: em primeiro lugar, trata-se de um texto que descreve, ou denuncia, termo que não é utilizado aqui de modo irrefletido, a situação colonial vivida no Brasil. É interessante a relação de poderes, a inversão de papéis, que Ferreira de Castro estabelece entre os diferentes personagens, hierárquica e sexualmente, ao longo da narrativa. Explora as vicissitudes de Alberto, personagem principal da narrativa, que embarca para o Brasil a pretexto de fugir da perseguição política de que era alvo em Portugal, resultado de se assumir monárquico durante o período republicano. A obra, não obstante ser uma narrativa fictícia, é um documento biográfico da passagem de Ferreira de Castro pelo Brasil, e, como tal, às descrições da selva subjaz a experiência vivida do autor. Ferreira de Castro, num texto publicado para a edição comemorativa dos 25 anos de “A Selva”, em 1955, escreveria, a propósito do carácter ficcional da obra: “[...] pois se é verdade que neste romance a intriga tantas vezes se afasta da minha vida, não é menos verdadeiro também que a ficção se tece sobre um fundo vivido dramaticamente pelo seu autor”¹²³.

Outro aspeto que, no meu entender, é relevante e que motivou a escolha por esta obra de Ferreira de Castro, está relacionado com as perspetivas ideológicas do autor, e que são, em certa medida, consonantes com as de Belo Marques, embora de expressão distinta. De acordo com Pereira (2012), “as perspetivas anarco-sindicalistas de Ferreira de Castro transparecem, ao longo da sua obra, tomando partido pelos explorados de todo o mundo contra os exploradores de todo o mundo e contra todos os mitos de enriquecimento fácil e rápido [...]” (Pereira 2012: 4), contrapondo-se esta atitude “libertária” ao tipo de literatura apologética da experiência colonial sob o argumento do “progresso” ou da “missão civilizacional”, patente, por exemplo, no *Rádio-Moçambique*, ou no *Mundo Português*.

Se por um lado, Ferreira de Castro assume, literariamente, esta posição, manifestação da crença na bondade do homem despido de preconceitos sociais (Pereira 2012: 7), por outro,

¹²³ (Castro 2014 [1930]: 13)

Belo Marques é contraditório. Sendo um “homem essencialmente de esquerda [...] fazia coisas perfeitamente abstrusas”¹²⁴, entre as quais, como já referido noutro lugar, uma Marcha a Mouzinho, um louvor a António Ferro, publicado no jornal A República, a 26 de abril de 1974, e uma Marcha à Mocidade Portuguesa de Inhambane¹²⁵. Apesar disso, “fechava-se em casa aos murros à parede, zangadíssimo, contra o Franco, contra a Alemanha, berrava, chamava nomes, descarregava a zanga toda no quarto, depois lavava-se, compunha-se e ía-se embora [...]”¹²⁶. Não sendo esta secção a mais adequada para desenvolver esta discussão, estas incongruências ganham outro sentido a partir do momento em que partimos para uma análise do contexto pessoal de Belo Marques.

Contudo, e retornando ao tema desta secção, o conteúdo da descrição que se fazia da selva, ou do mato, seria transversal, independentemente do credo ideológico subjacente. A selva, sempre que referida, representa, invariavelmente, um outro lado, o lado do Outro.

De um modo geral, nos poemas analisados, surgem outros dois elementos, que quando não associados à selva, então evocativos do seu misticismo, do “feitiço” que exerce sobre os sentidos: a “noite” e a imagem do corpo feminino. Estes três elementos conjugados constituem um triângulo, uma unidade temática, do qual emerge a ficção acerca do Outro, uma interpretação de acordo com a qual este raramente tem possibilidade de expressão, remetido para a irrelevância (Ribeiro 2013)¹²⁷, e, concomitantemente, o lugar que este tem na hierarquia de poder, quer seja o “preto”, o “selvagem”, pólo oposto da “civilização”, quer seja a “mulher” (não branca), sexualizada e/ou inocente e pura, infantilizada, e, por isso, sempre permeável ao desejo masculino (branco). É neste tipo de jogos dicotómicos implícitos que se revela o sentido da diferença, ou melhor, o desequilíbrio do qual resulta essa diferença colonial.

Duas características representativas da selva mais recorrentes são a sua impenetrabilidade (“densa”, “espessa”, “impermeável”) e a sua dimensão (“grande”,

¹²⁴ Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada a 16 de setembro de 2016.

¹²⁵ Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada a 16 de setembro de 2016.

¹²⁶ Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada a 16 de setembro de 2016.

¹²⁷ “Não se trata portanto de defender a ideia [...] de que os subalternos não falavam, ou não podiam falar, mas de [...] mostrar que o seu lugar de enunciação, no seio da diferença colonial, condenava o seu discurso à irrelevância por o oferecer a interpretações que o silenciavam” (Ribeiro 2013: 545).

“imensa”, “labiríntica”). É um lugar intemporal, por explorar. A paisagem sonora (“bataques”, “negombas”, “vozes loucas”, “ritmos loucos”, a descrição do som das feras, da vegetação ou do vento) complementa esse lugar mítico de propriedades “mágicas”.

Estas características também se verificam nos poemas encontrados no periódico *Mundo Português*, todos da autoria de Hugo Rocha, e que pertencem a um conjunto de poemas intitulado *Poemas Exóticos*. Ao longo dos poemas é possível construir uma ideia relativamente consistente acerca daquilo que seria (ou que deveria ser) o “preto” e o contexto no qual este se insere. Nestes poemas, Hugo Rocha refere-se a outros domínios coloniais, nomeadamente Angola (“Canção dos Carregadores”), Moçambique (“Magaiça” e “Desfilam os Landins”), São Tomé (“Tonga”). Os poemas, de modo geral, contêm referências que seriam características de cada um desses países, isto é, para o caso de São Tomé, o café; Moçambique, os landins e a migração laboral; e em relação a Angola, Rocha refere Benguela, uma cidade importante no que concerne as trocas comerciais desse país.

De assinalar é a persistência, ao longo destes poemas, de um “olhar nostálgico”, um olhar por vezes conduzido pelo desejo da “liberdade”, como se se tratasse de uma ligação “instintiva”. Subjacente a esta ideia estará, provavelmente, a relação, arbitrariamente estabelecida, entre a “Natureza” e a “alma do negro”, transversal também à obra de Belo Marques, *Música Negra*. O corpo feminino, sexualizado, do qual emana uma sensualidade particular, de sabor “exótico”, ora “inocente”, ora representando o perigo de “feitiço”, emerge novamente como objeto do desejo masculino. Existem também referências ao batuque, tal como nos poemas presente no periódico *Rádio-Moçambique*.

Todos estes elementos descritivos deste universo “exótico” encontram-se de alguma forma associados à “selva” que representa, geralmente, a “liberdade”. Muito mais haveria a retirar destes poemas, tal como, por exemplo, o modo como Rocha compara a “selva” de Moçambique às minas de ouro de Joanesburgo — “lá nas terras do “Jone” (Rocha 1940: 256) —, na África do Sul, uma comparação não isenta de implicações políticas e ideológicas (religiosas) que poderiam ser interessantes para explorar; ou a forte carga ideológica presente em “Desfilam os Landins”, onde o autor explora uma abordagem manifestamente “patriótica” — “O soldado landim é, hoje, exemplo / do valor do soldado português” (Rocha

1940:210). De resto, o tom é paternalista e condescendente, imprimindo um teor moralista, de uma forma geral, aos poemas, denotando-se, de modo evidente, o desequilíbrio que acima referi.

No 4º Estudo, apenas a título de exemplo, Belo Marques escreve acerca da paisagem de Zavala, por sinal o estudo relativo à Timbila, de uma forma que vai ao encontro de algumas das ideias aqui desenvolvidas em relação à “selva”: “Uma forte vegetação florida, num matiz berrante e doce. Lá muito em baixo, uma lagoa de enormes contornos caprichosos dorme, azul e mansa, como um pedaço de céu visto ao contrário. Mais longe ainda, a floresta misteriosa e austera cujos segredos nem o sol conhece” (1943: 33).

5.4 O Folclore

Belo Marques aborda, como o título da sua obra indica, o “folclore tonga”¹²⁸. Por “folclore tonga”, o autor entende, de acordo com as recolhas efetuadas e dispostas no livro, as “canções” e “danças” geralmente acompanhadas de instrumentos musicais “tradicionais”. Porém, “folclore” extravasa o âmbito das práticas expressivas detentoras de tais características. Subjacente a “folclore”, em Belo Marques, encontra-se todo enquadramento conceptual, um discurso manifestamente folclorista. Por discurso folclorista entenda-se o discurso referente ao universo (“ideias, atitudes e valores”) concernente a práticas expressivas. De acordo com Castelo-Branco e Toscano (1988), os critérios subjacentes, de modo implícito, para a identificação de tais práticas, enquanto manifestações de cariz folclórico, prendem-se com ideias de autenticidade, proveniência rural, transmissão oral, criação anónima, atemporal, integração na vida de determinado grupo e resistência ao tempo (Castelo-Branco e Toscano 1988: 158), características que transparecem em várias passagens de *Música Negra*, em comentários e observações de Belo Marques acerca das práticas expressivas recolhidas.

¹²⁸ Atualmente denominada de tsonga, refere-se a um grupo linguístico do sul de Moçambique, particularmente presente nas províncias de Gaza e sul de Inhambane.

É relevante, dada algumas semelhanças no discurso entre Belo Marques e Armando Leça, mencionar alguns aspetos da obra de Leça, sobretudo considerando o gosto de Belo Marques por práticas expressivas do mundo rural, conforme já mencionado, e a ampla difusão que as ideias de Leça tiveram desde o início da década de 1920, através de conferências, periódicos e programas de rádio, ideias que acabariam por exercer forte influência sobre o processo de “folclorização” (Pestana 2010: 688). Pestana (2010) identifica na obra de Leça (1922), *Da Música Portuguesa*, três pressupostos que, de acordo com a autora, pautam a abordagem à “música portuguesa”, a saber, “o povo do interior do país assegura a continuidade/antiguidade da tradição musical; a canção popular portuguesa é original, distinguindo-se das suas congéneres estrangeiras pela essência de um colectivo humano; o meio exerce influência na canção popular mas apenas a nível superficial, uma vez que a diversidade entre a «canção minhota, estremenha, algarvia» é apenas aparente” (Pestana 2010: 688).

Destaco a noção de “essência”, enquanto algo próprio, algo característico de um grupo, que se encontra, sob várias formas, presente no discurso de Belo Marques. Expressa-se no modo como aborda a “música negra” ao longo da obra. Assim, por exemplo, no “3º Estudo”, escreve: “A música negra é algo mais que a *Timbila* ou a *Ngomba*. Há nesta música e no seu fundo, qualquer coisa de belo e de menos banal” (1943: 28).

Relacionada com esta noção de “essência”, encontra-se a preocupação com a tradutibilidade, com a *verdade*, noção transversal a todos os estudos de *Música Negra*, do texto de uma das canções. Belo Marques escreve: “Estas nossas palavras, a que procurarei imprimir o sentido verdadeiro, encobrem é claro, aquela verdade nua e crua com que os poetas indígenas constróem os seus versos, fortemente bárbaros mas não faltos de beleza” (ibid.: 12).

Esta ideia de verdade advém da estreita associação estabelecida entre o “povo negro” e a “Natureza”. A propósito do estudo sobre a *Timbila*, Belo Marques escreve:

O preto de Zavala não aprendeu música, aprendeu-a. [...] A música do preto de Zavala veio-lhe das suas árvores, do seu solo, dos seus rios, das suas fontes, e ele, sem mais

trabalho que interpretá-la, nasceu a cantar. Por isso a alma desta gente é boa, canta e canta sempre (ibid.: 34).

Mais adiante escreve:

Sentimos que há, na música negra, uma grande beleza e muito que observar, porque tôda ela tem um princípio e uma base natural. Há em tôda a música um mando único; uma forma única que êles sentem mas não podem explicar por palavras. A música negra é como uma bela pintura sôbre a tela da natureza (ibid.: 37).

Outro exemplo: “(...) no meio de grupos de velinhos tocando Nstende¹²⁹, nós sentimos qualquer coisa de mais puro, uma não sei quê de mais doce no olhar desses indígenas” (ibid.: 43).

No “13º Estudo” lê-se, por fim, uma passagem que evoca uma abordagem folclorista muito semelhante à de Armando Leça:

Percorrer terras em busca de cantigas, escrevê-las e divulgá-las: é alguma coisa mas é muito pouco. Ao compositor compete um trabalho mais subido e mais profundo; a não ser que se satisfaça com o ser apenas um colecionador. É pela afinação dos instrumentos populares; é pela forma como se canta e sobretudo pelo seu fundo harmónico, que se pode ajuizar do espírito, do temperamento e da alma de um povo (Marques 1943: 99).

Belo Marques, no “2º Estudo” estabelece um paralelismo entre a canção landim¹³⁰ “macessa” e o “Vira”, denotando-se, mais uma vez, os moldes através dos quais o maestro aborda o “folclore tonga”:

Há uma canção que em landim se chama Macessa e é cantada em tôda a região com a mesma popularidade do «Vira» em Portugal. Conseguimos colhêr umas trinta e tantas, tôdas elas de ritmos diversos, mas de igual estrutura e vivacidade. As Macessas são geralmente cantadas e dançadas por grupos de raparigas novas, que com os seus trajos garridos e gestos airosos, emprestam a este espectáculo uma certa elegância, dum tom supreendente de côr. (1943: 22)

¹²⁹ Parece tratar-se do instrumento atualmente designado por “xitende”.

¹³⁰ Por landim, o autor refere-se à língua utilizada pelos negros.

Com estes exemplos tornam-se claros alguns dos pressupostos de Belo Marques em relação à música, o qual assume um discurso manifestamente folclorista desde o início do seu projeto, sendo possível estabelecer algumas relações com autores antecedentes, ligados ao folclorismo, nomeadamente Armando Leça.

5.5 O jazz

Belo Marques, num dos estudos publicados em *Música Negra*, faz referência a William Grant Still, compositor relevante no movimento Harlem Renaissance, e Verna Arvey, escritora e pianista, que colaborou com Still em vários trabalhos, nomeadamente a escrita de libretos para algumas das óperas de Still. Num rascunho do manuscrito da mesma obra, não incluído na publicação, faz referência a W.C. Handy. A referência a estes nomes, ainda que passageira, é pertinente, por várias razões. Em primeiro lugar, demonstra que Belo Marques conhece o panorama musical norte-americano, e o facto de o conhecer implica o reconhecimento de ideias subjacentes à noção de música “Jazz” e “Blues”, ideia que se encontram expressas também no rascunho. Acresce ainda o facto de Belo Marques ter sido elemento constituinte da jazz-band Orquestra Remartinez, residente no Palácio Mayer, durante a década de 1920 (Roxo 2009), que interpretava repertório afro-americano, disseminado através da indústria fonográfica e música impressa (Roxo 2009). Em segundo lugar, deixa implícita a ideia de que Belo Marques teria ido para Moçambique com alguns pressupostos relativamente à “música negra”, em termos abstratos, e do que poderia resultar da sua “apropriação”, isto é, da inclusão de “música africana” no cânone teórico da prática musical europeia, de modo a criar um repertório original, nacional, português. Em terceiro lugar, Belo Marques justifica, desse modo, a relevância da “música negra” neste particular processo de construção identitária que define a orientação de *Música Negra*, apoiando-se sobre uma noção, algo esparsa, de universalidade do poder de evocação sentimental e emocional da “música negra”. Assim, estes nomes surgem como pistas para se compreender as ideias subjacentes a *Música Negra*.

William Grant Still (1895-1978) foi um compositor norte-americano, afro-americano, e cuja proeminente atividade se enquadra no período que ficou conhecido por Harlem

Renaissance, fenómeno de “renascimento” de práticas expressivas, como a música, a pintura, a literatura norte-americanas, entre outros, em que a ideia de “raça” seria um elemento importante. Embora o estudo deste movimento suscite várias problemáticas, não é do âmbito deste trabalho discuti-las. O aspeto pertinente a considerar é, assim, o facto de Still ter sido um compositor relevante num movimento de grande expressão nos Estados Unidos da América (Wintz e Finkelm 2004), e que procurou uma fusão da experiência afro-americana com a ópera e música de concerto de tradição europeia, nem sempre evidente nas suas obras (ibid.).

Importa referir uma das suas obras mais conhecidas, a *Afro-American Symphony*, estreada em 1931, marcante por ter sido uma das primeiras sinfonias escritas por um compositor afro-americano, constituindo-se como um símbolo das conquistas sociais realizadas pelos negros (Oja 2002). Resultado de um afastamento de Still da composição dissonante, “ultramoderna”¹³¹, é comparativamente mais acessível e consonante (Oja 2002: 124). Um aspeto característico da obra, subentendido pelo nome da mesma, prende-se com o facto de Still ter recorrido a tipologias musicais geralmente associadas ao blues, nomeadamente no que respeita à progressão harmónica (Oja 2002: 124), porque os blues não apresentam influência caucasiana, ao contrário dos espirituais negros (Wintz e Finkelm 2004). O intuito seria o de veicular uma mensagem de discriminação racial positiva.

Verna Arvey (1910-1987), por seu turno, foi, como já referido, jornalista e pianista. Enquanto pianista, tocou na América do Norte e América do Sul, incluindo no seu repertório compositores latinos e afro-americanos, entre os quais, William Grant Still. Colaborou com Still em algumas das suas obras, nomeadamente na escrita de librettos e encenação de bailados. Quanto à escrita, produziu inúmeros artigos para várias revistas, que de algum modo estavam relacionadas com a música.

Um dos artigos de Arvey, publicado em 1942¹³², menciona, coincidentemente, a *Sinfonia do Novo Mundo*, de Antonin Dvorak, obra que também Belo Marques menciona em

¹³¹ Still foi aluno de Edgar Varése.

¹³² O artigo foi publicado na revista literária *Common Ground*, publicada pelo Common Council for American Unity.

Música Negra. A autora escreve:

If the Symphony occasioned comment, a veritable storm arose when in February of 1895 Dvorak published in Harper's Magazine in collaboration with Edwin Emerson, Jr., an article in which (after telling how to establish American musical centers with opera houses, conservatories, concert halls, and so on) he said calmly that America could and would find a basis for a national school of music in her beautiful Negro folk music. It was his opinion that since all countries have their distinctive national songs which they at once recognize as their own, the American people must have some native music which brings a light to their eyes and makes their hearts respond. "In the Negro melodies of America," he declared, "I discover all that is needed for a great and noble school of music. They are pathetic, tender, passionate, melancholy, solemn, religious, bold, merry, gay, gracious, or what you will... There is nothing in the whole range of composition that cannot find a thematic source there. The fact that no one has yet arisen to make the most of it," he added, "does not prove that nothing is there". He was well aware of the arguments pro and con that would be advanced. He even anticipated them in that much-discussed article. But he discounted them all. What did such rationalizing matter? What difference could it make? "The thing to rejoice over is that such lovely songs exist and are sung at the present day". (Arvey 1942: 87)

Porém, ao confrontar com o próprio artigo de Dvorak, que a autora “cita”, não se encontram tais palavras, pelo menos no sentido em que ela as dispõe, não obstante Dvorak referir a música dos negros americanos, em vários momentos, como uma forma de criar uma música “nacional”:

A while ago I suggested that inspiration for truly national music might be derived from the negro melodies or Indian chants. I was led to take this view partly by the fact that the so-called plantation songs are indeed the most striking and appealing melodies that have yet been found on this side of the water, but largely by the observation that this seems to be recognized, though often unconsciously, by most Americans. All races have their distinctively national songs, which they at once recognize as their own, even if they have never heard them before. [...] The most potent as well as the most beautiful among them, according to my estimation, are certain of the so-called plantation melodies and slave songs, all of which are distinguished by unusual and subtle harmonies, the like of which I have found in no other songs but those of old Scotland and Ireland. (Dvorak 1895: 432)

Mais adiante, expressa a indiferença quanto à origem das canções, porque o que importa realmente é que elas existam:

“Whether the original songs which have inspired the composers came from Africa or originated on the plantations matters as little as whether Shakespeare invented his own plots or borrowed them from others. The thing to rejoice over is that such lovely songs exist and are sung at the present day” (Dvorak 1895: 433).

Esta incongruência demonstra duas coisas. O facto de Arvey citar uma porção inexistente no artigo de Dvorak poderá derivar de a autora estar apenas a expressar, de modo sucinto, aquilo que interpretou desse artigo. Dvorak fala das instituições numa primeira parte e, numa segunda, de uma música “nacional” baseada nas canções dos escravos negros das plantações norte-americanas, mas em momento algum refere “In the Negro melodies of America [...] I discover all that is needed for a great and noble school of music”. (Verna 1942: 87)

Em relação a Belo Marques mencionar esta ideia de Dvorak indica que, provavelmente, terá tido conhecimento, direta ou indiretamente, das ideias expressas nesse artigo de Arvey. Belo Marques escreve:

Ao negro da América do Norte deve êsse país uma transformação profunda na sua música. Já António Dvorak dizia que a música negra viria a dar a base a uma nova escola musical. Também Arvey e Grant Still dizem que a música negra, quando ganha os corações, não os larga mais. (1943: 83)

O facto de esta passagem não se encontrar no manuscrito de *Música Negra*, mas antes uma versão alternativa¹³³ em que o nome que surge é o de W. C. Handy, atesta a possibilidade de esta secção ter sido finalizada já em Portugal, algures entre a publicação do artigo de Verna Arvey e a publicação de *Música Negra*. Independentemente de questões editoriais inerentes à publicação de obras escritas, seria interessante perceber quais os motivos que terão levado Belo Marques a alterar a versão, assumindo que tal tenha sido realizado pelo

¹³³ Esta “versão alternativa” consiste num texto que se encontra entre as páginas do manuscrito, atualmente presente no Arquivo Distrital de Leiria, de *Música Negra*. No entanto, esse texto não se encontra na versão publicada de *Música Negra*.

próprio.

W. C. Handy (1873-1958) é outra referência de Belo Marques ao panorama musical do Estados Unidos da América, que surge num manuscrito prévio à publicação do *Música Negra*¹³⁴. Handy foi um compositor norte-americano, cuja aprendizagem incidiu sobre o canto de espirituais negros, hinos tradicionais e peças sacras. Terá sido considerado o pai do Blues, embora o próprio admita que não inventou os blues. O trabalho de Handy vai ao encontro das pretensões de Belo Marques, na medida em que procurou criar um tipo de canção popular americana baseada em elementos característicos do Blues, adaptando-os, transformando-os e embelezando-os (Wintz e Finkelm 2004). O seu nome surge no manuscrito a propósito da conceptualização daquilo que seria o Jazz e o Blues para Belo Marques.

Assim, Belo Marques, para além do contacto com, e prática de repertório afro-americano, teria também presente alguns conceitos acerca do jazz e do blues, isto é, representações que Belo Marques carregaria consigo na descrição da “música negra”. Belo Marques, em relação ao jazz, escreve:

Foi inventada pelos músicos criolos e manifestou-se sobretudo ao princípio por deformações tonais e ritmos bárbaros (depois uma tendência à suavidade, ao requinte à “falsificação”). Mais tarde ainda, a música dita “swing music” voltou às pulsações mais primitivas do jazz. [...] O seu desenho rítmico é movimento fluido, enquanto que a música clássica é mais angular¹³⁵.

Em *Música Negra*, escreve: “O “swing”, que nós ouvimos no Jazz, em que se revela a alma sonhadora do negro, não é de forma alguma grosseiro ou banal” (Marques 1943: 83).

Estas afirmações, por si só, pouco dizem acerca das ideias de Belo Marques, e dificilmente se articulam com a ideias de Arvey, Still e Handy. Assim, é necessário enquadrar Belo Marques num contexto específico. Parece-me evidente que este contexto é formado na década de 1920, pela Orquestra Remartinez, como já referido, e *A idade do Jazz Band*, de

¹³⁴ Cf. Anexo Manuscrito Música Negra acerca de W. C. Handy.

¹³⁵ Manuscrito de Belo Marques no dossier relativo ao manuscrito de *Música Negra*. Consultado no Arquivo Distrital de Leiria (PT/ADLRA/PSS/BM/013/000001).

António Ferro, que compõem a ponte entre a “música negra”, Belo Marques e a prática musical africana-americana. De acordo com Roxo (2009), algumas das ideias presentes na publicação de António Ferro, em 1924, viriam a encontrar eco, durante o resto da década de 1920 até meados do século XX, nos discursos sobre o jazz em Portugal, dando o mote ao imaginário relativo ao universo do jazz, pelo que será necessário referi-las, sucintamente.

Ao longo do texto, é possível verificar que Ferro aborda o jazz enquanto expressão da vida moderna das grandes cidades, entre uma paleta de cores e uma panóplia de sons, o movimento frenético e caótico visível nas ruas, características dessas cidades que se encontram patentes na sonoridade do jazz-band:

O *Jazz-Band*, frenético, diabólico, destrambelhado e ardente, é a grande fornalha da nova humanidade [...] O *Jazz-Band* é o triunfo da dissonância, é a loucura instituída em juízo universal, essa caluniada loucura que é a única renovação possível do velho mundo [...] No *Jazz-Band*, como num ecrã, cabem todas as imagens da vida moderna. Cabem as ruas barbaricas das grandes cidades, ruas doidas com olhos inconstantes nos placards luminosos e fugidios, rua eléctricas, ruas possessas de automóveis e de carros, ruas onde os cinemas maquilhados de cartazes têm atitudes felinas de mundanas, convidando-nos a entrar, ruas ferozes, ruas panteras, ruas listradas nas taboletas, nos vestidos e nos gritos [...]. (1924: 60-61)

É possível encontrar no *Música Negra* algumas das ideias expressas por Ferro em *Idade do Jazz Band*, nomeadamente a oposição, já aqui a florada, estabelecida entre o “branco” e o “negro”, o “selvagem” e o “civilizado”, a “selva” e a “cidade”, o “natural” e o “artificial”, a “emoção” e a “razão”. Ferro escreve:

A influencia da arte negra sobre a arte moderna torna-se indiscutível. A arte moderna é a síntese. Os negros tiveram sempre o instinto de síntese. Os negros ficaram na infância — para ficarem na verdade. A creança é a abreviatura da Natureza. As creanças, os doidos e os negros, são os rascunhos da Humanidade, as teses que Deus desenvolveu e complicou. Não há escultura de Rodin que tenha a verdade de um manipaço. Uma escultura de Rodin é a expressão máxima. Um manipaço é a expressão mínima. A verdade está no esboço da obra — não está na obra. Obra acabada é obra morta. [...] O jazz-band é o irmão gémeo do manipaço. O jazz-band parece-se com a nossa época como um manipaço se parece com

um negro [...]O triunfo do jazz-band depende, sobretudo, dos executantes que têm de ser negros no corpo ou na alma... O jazz-band é a África do ritmo [...]. Um fox-trot, no jazz-band, é uma sanzala em delírio. O jazz-band é a orquestra dos gritos inesperados dos silvos, dos assobios [...]. (1924: 72-74)

Este modo de conceber o negro, e a sua relação com a Natureza, encontra-se subjacente aos textos de Belo Marques em *Música Negra*, sendo possível encontrar várias passagens que evocam este imaginário, por vezes de forma indireta, por outras de modo explícito. Veja-se, por exemplo, aquilo que Belo Marques escreve no “4º Estudo”:

O preto de Zavala não aprendeu música; apreendeu-a. Não teve o trabalho de estudar mil e uma combinações de sons, com cifras, pontos, intervalos convencionais que por vezes tanto prejudicam o génio. A música do preto de Zavala veio-lhe das suas árvores, do seu solo, dos seus rios, das suas fontes, e êle, sem mais trabalho que interpretá-la, nasceu a a cantar. O preto é dócil como uma criança, mas uma criança a que se não devem ensinar muitas coisas, porque acaba por raciocinar demais; e, fora do seu âmbito, a alma vacila e faz-se má. (1943: 34)

Noutra passagem, no final de *Música Negra*:

O músico negro não fez da sua arte profissão; a sua música as suas melodias nasceram de um rasgo de sinceridade. Tudo ali se encontra: desde o sonho doce de uma alma infantil, até ao grito sólido da brutalidade. (1943: 120)

5.6 Belo Marques e o luso-tropicalismo

São vários os bordões semânticos partilhados entre Belo Marques e Gilberto Freyre. É possível encontrar algumas afinidades que permitem divisar, embora não de forma precisa, uma influência do discurso “luso-tropicalista” sobre o discurso de Belo Marques em *Música Negra*.

Como tal, irei efetuar, nesta secção, uma breve alusão às ideias de Gilberto Freyre

acerca do luso-tropicalismo, sem me alongar sobre o tema, dado não ser esse o escopo do presente trabalho, apoiando-me, para o efeito, sobre a obra *Casa-Grande e Senzala*, de 1933.

De modo sumário, luso-tropicalismo é uma noção cujos fundamentos surgem na obra de Gilberto Freyre, *Casa-Grande e Senzala*, de 1933, embora não de modo imediato e preciso, mas disperso e subjacente a toda a argumentação da “condição colonial” (Castelo 1998) do Brasil, e que se refere à capacidade de adaptação, ou melhor, a predisposição interna do colonizador português para a adaptação ao ambiente tropical. Tal predisposição derivaria de vários fatores, entre os quais a “indefinição” (Castelo 1998) identitária do passado histórico dos portugueses, que vacilaria entre a Europa e África, e que resultaria em vantagens adaptativas, comparativamente aos ingleses e franceses, a saber: a aclimatabilidade, a miscibilidade, e a mobilidade e o “exclusivismo religioso”.

Destas quatro vantagens, salientarei duas – a miscibilidade e o “exclusivismo religioso” – que me parecem ser as mais relevantes para Freyre, dada a centralidade e recorrência de referências ao longo de *Casa-Grande e Senzala*, e dada a consonância destas com a ideia-chave de tolerância racial especificamente portuguesa.

Em relação à miscibilidade, isto é, a capacidade de o português confraternizar com “raças de cor” (Freyre 1957 [1933]: 22), a sua importância deve-se ao facto de, por um lado, ser esse o ponto de partida¹³⁶ de Freyre para a conceção de toda a obra ulterior, e, por outro, complementarmente, por “enaltecer o contributo africano e ameríndio na formação da sociedade brasileira” (Castelo 1998: 29), colocando a tónica, mais uma vez, sobre a especificidade das características do colono português¹³⁷. Quanto à valorização do “exclusivismo religioso” na argumentação de Freyre, esta prende-se com aspetos de outra

¹³⁶ Diffie (1946) escreve: “For if, as he previously feared, miscegenation was the determining influence in Brazilian development, and if it was as detrimental as sometimes alleged, little hope could be held for Brazil short of mass repopulation. On the other hand, economic and social forces, while not subject to change without pain and struggle, are evolutionary by nature and can be brought under the intelligent direction of men. For Brazil, then, there was hope”. (Diffie 1946)

¹³⁷ “Quanto à miscibilidade, nenhum povo colonizador, dos modernos, excedeu o sequer igualou nesse ponto aos portugueses. Foi misturando-se gostosamente com mulheres de cor logo ao primeiro contacto e multiplicando-se em filhos mestiços [...]. A miscibilidade, mais do que a mobilidade, foi o processo pelo qual os portugueses se compensaram da deficiência em massa ou volume humano para a colonização em larga escala e sobre áreas extensíssimas. Para tal processo preparara-os a íntima convivência, o intercurso social e sexual com raças de cor [...]”. (Freyre 1957 [1933]: 22)

ordem, ideológica e pessoal do autor, mas que, não obstante, se tornam relevantes num panorama mais abrangente. Freyre assumiria uma posição hostil em relação à “modernização”. A propósito deste assunto, Needell (1995) menciona que:

Against [...] the origin and essence of Brazil, Freyre arrayed the forces of “modernization”. The onus of patriarchal decline he assigned to urban life and commerce and associated with the Jew, their agent, all of which create and represent “modernity”. For the nineteenth century, Freyre substituted bacharel liberals, especially urban mulatto “upstarts,” for Jews as the “modernizing” agents of decline. (ibid.: 73-74)

E prossegue:

Thus the association in Freyre's mind is clear – “modernization” (cities, class conflict, bourgeois values) undercut patriarchy (countryside, class harmony, paternalist and aristocratic values) in a perversion of the natural order inflicted on Portuguese and Brazilian landed patriarchs by mobile, parasitic, alien Jews and their modern-day counterparts. (ibid.: 73-74)

Tal posição viria a emergir na própria “metodologia unitária” de Freyre, “herética” na sua conceção¹³⁸, a única, de acordo com o próprio, capaz de superar as “tendências desintegradoras” de uma “ciência mecanicista desenvolvida sob um moderno industrialismo” (Freyre 1957 [1933]). Freyre refere-se criticamente¹³⁹, ao sistema de produção económica, que o mesmo identifica como sendo a “monocultura latifundiária”, e que exerce uma forte influência sobre a “caracterização da fisionomia moral” da sociedade, conduzindo à “aristocratização”, apenas contrariada pelos “efeitos sociais da miscigenação”:

É uma influência sujeita à reação de outras; porém poderosa como nenhuma na capacidade de aristocratizar ou de democratizar as sociedades; de desenvolver tendências

¹³⁸ De acordo com o autor, trata-se de um “ensaio sociológico”, “antropológico-social”, “ecológico-social”, “histórico-cultural”, “científico” e “humanístico”, e, portanto, “herética do ponto de vista metodológico”, pouco ortodoxa na sua “metodologia complexa”. Para o efeito, utiliza “métodos de convergência”, ou seja, uma abordagem que compreende a antropologia, a ciência económica, a sociologia, assim como a investigação histórica e “intra-histórica”, que se refere à compreensão e interpretação de valores em condições “tropicais” (Freyre 1957 [1933]:7-8).

¹³⁹ Skidmore (1964), acerca das ideias de Freyre em *Casa-Grande e Senzala*, escreve: “The evil consequences of miscegenation stemmed not from race-mixing itself, but from the unhealthy relationship of master and slave under which it had occurred”. (Skidmore 1964)

para a poligamia ou a monogamia; para a estratificação ou a mobilidade. (Freyre 1977 [1933]: lviii)

Mais adiante, escreve:

O que a monocultura latifundiária e escravocrata realizou no sentido de aristocratização, extremando a sociedade brasileira em senhores e escravos, com uma rala e insignificante lambujem de gente livre sanduichada entre os extremos antagônicos, foi em grande parte contrariado pelos efeitos sociais da miscigenação. (Freyre 1977 [1933]: lviii)

Ligam-se à monocultura latifundiária males profundos que têm comprometido, através de gerações, a robustez e a eficiência da população brasileira, cuja saúde instável, incerta capacidade de trabalho, apatia, perturbações de crescimento, tantas vezes são atribuídas à miscigenação” (Freyre 1977[1933]: lx-lxi).

Em relação aos “males profundos”, Gilberto Freyre aponta alguns que se prendem com a fraca nutrição, “deficiência alimentar”, “incompleta” e perigosa, o que levaria ao declínio fisiológico do corpo. Porém, efetua uma observação crítica quando escreve que “não se devem esquecer as influências sociais que aqui se desenvolveram com o sistema patriarcal e escravocrata da colonização: a sífilis, por exemplo [...]” (Freyre 1977 [1933]: lxi).

Para além deste aspeto, há a referir igualmente o combate à “heresia protestante” (Freyre 1933) das outras potências europeias, reforçando, mais uma vez, a tolerância racial dos colonos portugueses:

Repetiu-se na América, entre portugueses disseminados por um território vasto, o mesmo processo de unificação que na península – cristãos contra infiéis. Nossas guerras contra os índios nunca foram guerras de branco contra peles-vermelhas, mas de cristãos contra bugres. Nossa hostilidade aos ingleses, franceses, holandeses teve sempre o mesmo carácter de profilaxia religiosa: católicos contra hereges [...]. É o pecado, a heresia, a infidelidade que não se deixa entrar na colónia, e não o estrangeiro. É o infiel que se trata como inimigo do indígena, e não o indivíduo de raça diversa ou de cor diferente. (ibid.: 194)

Ao longo do conjunto de ensaios presentes em *Música Negra*, é possível entrever as ideias de Gilberto Freyre relativas ao luso-tropicalismo. Irei, de seguida, enunciar alguns dos

exemplos encontrados em *Música Negra*, ao mesmo tempo que estabelecerei os paralelismos considerados mais relevantes.

É necessário, antes de prosseguir, referir que, não obstante as ideias de Freyre terem sido adotadas e adaptadas pelo discurso oficial do regime apenas a partir da década de 1950, a noção do português enquanto “bom colonizador” ganha algum eco a partir dos anos 30, sobretudo no campo cultural (Castelo 1998: 69).

Como já anteriormente referido, Belo Marques, nos seus textos, faz uso de uma retórica paternalista e condescendente, e através da música, num tom fraterno, religioso, universalista, cuja carga semântica se encontra em consonância com as ideias de Gilberto Freyre, com o folclorismo português de início do século, com os valores subjacentes ao discurso oficial propagado pelo Estado Novo, e o imaginário de final de século relativo ao mundo “para além do Ocidente”. Neste caso, focar-me-ei, na medida do possível¹⁴⁰, nas afinidades que é possível estabelecer com o luso-tropicalismo.

No “3º Estudo” e no “15º Estudo”, Belo Marques faz menção às “missões estrangeiras”, denotando-se um tom crítico, que seria devido ao facto de essas missões serem de confissão protestante. Numa passagem no “6º Estudo”, em que refere a “particularidade estranha” de a mulher ser tratada como propriedade do marido, passando para o cunhado ou para o sogro quando aquele morresse, Belo Marques faz o seguinte reparo, em nota de rodapé: “Todos estes costumes indígenas estão, *por môr da missão católica*¹⁴¹, a ser modificados, pois o sentido civilizador português não pára.” (1943: 46). As observações que Belo Marques tece acerca das missões articulam-se com a noção do “bom selvagem” rousseauiano¹⁴²:

A história negra tende a perder-se nos dias futuros, devido à intervenção do branco.

O observador que viva algum tempo no interior da selva, ainda pode descortinar qualquer

¹⁴⁰ É feita a advertência, porque revela-se impossível a taxonomização, numa perfeita distribuição, das ideias em categorias de conceitos ou objetos semânticos, claramente separadas e definidas a não ser que se procure propositadamente truncar ou reduzir o objeto, e deturpar ou condicionar o significado do contexto semântico a que pertence.

¹⁴¹ O itálico é meu.

¹⁴² “Os homens são maus; e uma experiência bem triste e incessante dispensa a prova. O homem, contudo, [...] é naturalmente bom. Então o que é que o depravou a tal ponto? As transformações que surgiram na sua constituição, os progressos que realizou e os conhecimentos que adquiriu”. (Rousseau 1968 [1755]: 400)

coisa da sua música e da sua vida. Porém, vai sentindo um certo esbatido na verdade, à proporção que se vai afastando do mato e aproximando da civilização. Este facto, no que respeita à música, é duma sensaboria flagrante. Procurámos por esse motivo afastar-nos o mais possível das Missões estrangeiras, sobretudo das americanas, onde nos parece que se devia incutir no preto o gosto pela sua arte e pela sua toada, e não ensinar-lhe uma música que não se sabe de que raça é, sem vigor e sem beleza, que o preto canta com o mesmo sacrifício com que um doente toma uma receita. (1943: 27-28)

O preto Mochope é, pelo que observei, um santo, e mais: um anjo. Um santo, porque ingénio; um anjo, porque tem altos voos de artista. Dá-se, porém, este facto incompreensível: em redor das Missões estrangeiras, que têm sido lamentavelmente muitas, já o preto é falso e traiçoeiro. (ibid.: 111)

É neste sentido que me é possível estabelecer a relação entre as ideias de Freyre e Belo Marques. Não são ligações evidentes, e encontram-se subentendidas. De acordo com a análise ao conjunto de ideias que constituem o “lusotropicalismo”, Castelo (1998) escreve:

[Os aspectos] “desnacionalizadores” [do “lusotropicalismo”] são propositadamente esquecidos. A saber: a valorização dos diferentes contributos – africanos, ameríndios, orientais, europeus – para a civilização comum – lusotropical –, e a noção de que a “unidade de sentimento e de cultura” se sobreponha às questões de soberania e que podia florescer no seio de uma identidade transnacional ou supranacional, uma federação cultural com lugar para mais de dois Estados. (Castelo 1998: 137)

Belo Marques, através da música, refere o contributo que a “música negra” pode oferecer aos compositores portugueses:

Os compositores portugueses têm ali, na nossa África, uma fonte inesgotável de inspiração; e todos esses cantares bárbaros, esses temas exóticos mas puros, podem abrir as portas a elevadas sinfonias, podendo ser enaltecidos pela riqueza dos nossos instrumentos, e a nossa civilização (1943: 83)

Esta ideia pode ser lida como resultado da missão “folclorista” de Belo Marques, no entanto o filho, Álvaro Belo Marques, refere na entrevista que:

Nas festas do Mouzinho, [Belo Marques] quis fazer um grande concerto com um

grande coro. O coro que estava mais na berra nessa altura em Moçambique, era o coro dos caminhos de ferro. Ele tinha estivadores como os baixos. Então ele foi buscar o coro dos caminhos de ferro e ensaiou-os... cantavam maravilhosamente bem. Eram todos negros. Foi um concerto maravilhoso. Pela primeira vez na vida da colónia havia negros vestidos de smoking no palco do Teatro Gil Vicente¹⁴³.

Esta informação, quando colocada em confronto com a atividade de Belo Marques em Moçambique, imprime sobre a mesma algo mais que a missão “folclorista” a que se propôs.

5.7 Características da “música negra”

Em *Música Negra*, Belo Marques identifica, de modo um pouco vago e com base no cânone teórico do repertório de tradição ocidental, alguns aspetos gerais, recorrentes, da “música negra” que Belo Marques viria a utilizar nas suas obras, e que mais adiante discutirei. Por vezes, essas características estão explicitamente identificadas, e por outras encontram-se subentendidas em observações que Belo Marques tece em relação a determinado evento ou como reflexão acerca da música de um modo geral. É de referir que para além da “escala microcromática”, não há um intuito explícito, por parte de Belo Marques, em sistematizar uma “teoria da música negra”. De uma forma geral, não é possível perceber claramente qual a abrangência das características da “música negra” por ele identificadas. O facto é que no “16º Estudo” escreve que as canções recolhidas e respetivas análises não servem para chegar a conclusões definitivas (Marques 1943: 117), pelo que se pode admitir que Belo Marques se refere apenas aos locais que visitou e que, apesar do tom generalista que subjaz às suas observações, parece ter consciência de uma certa especificidade local de determinadas características. Não obstante, é importante aqui recordar a abordagem folclorista de Armando Leça no que toca a “diversidade” entre canções de diferentes regiões, que é apenas aparente e superficial (Pestana 2010: 688), partilhando entre si uma essência.

¹⁴³ Álvaro Belo Marques. Entrevista realizada em 16 de setembro de 2016.

Considerando os aspetos acima referidos, irei de seguida proceder a um levantamento das características da “música negra” que Belo Marques apresenta ao longo da obra *Música Negra*, no intuito de as apresentar de forma organizada, facilitando a sua identificação nas obras que serão neste trabalho analisadas. A ordem pela qual se apresentam está de acordo um esquema de organização por mim concebido e que se divide pelos aspetos considerados por Belo Marques. Existe por vezes sobreposição de duas ou mais características da “música negra”, sendo que o critério aqui utilizado é o da prioridade sobre o aspeto mais relevante. Resta apenas referir que a Timbila constitui por si uma das categorias abaixo dispostas, dado que Belo Marques dedica um estudo apenas à sistematização da escala e harmonia da família das “Mbilas”.

Quartos de tom

[...] o quarto de tom, que se nota geralmente a seguir da tónica quando esta cai em tempo forte e é precedida da mediant e também da quarta aumentada. (Marques 1943: 14)

Também no final de cada frase [da canção landim, e das canções indígenas de uma forma geral] raramente se deixa de ouvir o quarto de tom descendente sobre a última nota, que se nos afigura a princípio como que uma espécie de fadiga a voz [...] fazendo parte integrante da própria harmonia. (ibid.: 23)

Ritmo

O ritmo das canções negras é outro problema de igual importância, devido aos seus compassos, que irritam quase sempre a noção simétrica que nós temos do tempo. (ibid.: 19)

É notável o ritmo quase todo sincopado que as raparigas marcam, batendo palmas, numa divisão musical, dum imprevisto que surpreende o mais ritmista. (ibid.: 22)

Harmonia

O Landim e o Manchangane têm, mais que o Muchope, a noção de tonalidade. A fundamental porém, raramente aparece na parte melódica, mas quase sempre em segundo plano e nunca como baixo. (ibid.: 21)

No final dos trechos landins, nota-se com muita frequência, o acorde da sétima sobre

o sexto grau da escala, e também algumas vezes o acorde da tônica na segunda inversão com retardo da terceira para a sexta. (ibid.: 21)

Estes trechos [da Motimba] não nos deixam adivinhar uma tônica concreta e decisiva. Os intervalos em voz são sempre uma supreza, deixando-nos indecisos em busca dum ponto de apoio. (ibid.: 56)

A música de todo o mundo, baseia-se como se sabe nos seguintes acordes, acorde de tônica, acorde da dominante e o acorde do quarto grau. A êstes acordes chama povo numa intuição acertada: a primeira, a segunda e a terceira. [...] Quem penetrar um pouco na música negra, é obrigado a abstrair-se dêste princípio porque depara com um mundo absolutamente novo e conceitos inesperados. (ibid.: 63)


Melodia

É curioso notar que tendo cada [Tchiveco] apenas um som como já disse, acontece que é forçosamente indispensável muito ritmo e pronta decisão ao executante, para emitir a sua nota, muitas vezes no tempo fraco, e até mesmo como partícula dum grupo de semicolcheias. (ibid.: 40)

Como se vê, os Baixos caminham quási sempre em ritmo diverso, assim como o *Chuco* [...] que o Sfanhana [garoto] agita numa cadência perfeitamente metronómica. (ibid.: 40)

Há uma espécie de ligadura dum som para o outro, ou seja num intervalo ascendente ou descendente, que é interrompida pelo meio, numa forma que bastante nos custa a classificar. [...] Essa espécie de mordente a meio da ligadura, que nos parece como que uma ondulação rápida, apresenta-nos, às vezes, também, uma interrupção bastante interessante. Nela se observa o quarto de tom, tanto na forma ascendente como descendente [...]. (ibid.: 64)

Tem a língua negra umas sílabas graciosas que êles alongam como numa suspensão musical. Os intervalos melódicos das suas canções acompanham precisamente a palavra, tanto na forma ascendente como descendente; isto é, nunca se encontra um tempo forte musical sem a sílaba dominante da palavra. (ibid.: 67)

Na música negra, quando aparece este grupêto [], começa sempre pela nota real que se segue [...]. (ibid.: 73)

Coros

[...] quando julgamos prestes a terminar a canção, uma outra voz surge a solo, mudando desta forma a feição melódica que até ali imperava, embora a harmonia do côro continue de igual modo. (ibid.: 22)

[Na Motimba, isto é, rapsódia] A primeira voz, ou seja o motivo, é dado pelo solista, percorrendo-se assim um apreciável espaço de tempo em procura duma tonalidade pela qual o compositor possa guiar-se. Surge a segunda voz, emitida por outro grupo; põe-nos esta quási ao corrente da estrutura musical do trecho, mas ainda com indecisões sôbre a côr tonal a tomar por base. Vem por fim a terceira voz, que tem a virtude de desnortear ainda mais qualquer compositor [...]. (ibid.: 56)

Estrutura

A canção landim, como quási todas as canções indígenas, tem invariavelmente três fases, às quais podemos chamar: Esbôço, Desenvolvimento e Coda. O esbôço, é dado por um solista, que de uma maneira inteligente, em em forma de cadência, aponta em síntese o caminho a percorrer, sendo logo secundado pelo côro, que numa intuição surpreendente, desenvolve a ideia em forma clara e vibrante, caindo do ar para o tempo forte, de uma forma que o nosso ouvido a princípio recusa receber, devido ao quarto de tom. (ibid.: 22-23)

[...] vamos acentuar, para melhor compreensão do leitor, as sílabas predominantes dêstes simples versos, e assim já podemos fazer uma idéia, entoando o respectivo trecho musical, da forma como o negro constrói as suas canções. (ibid.: 68)

Timbila

Temos em primeiro lugar uma marcha ascendente de terceiras e sextas menores” (ibid.: 36)

[...] o solista, que é geralmente o tocador da Mbila Chilanzane, ataca quási sempre os seus solos duma forma, que nos dá a impressão de que tomou como tónica a quinta barra,

visto que a partir dêsse som, ou seja, do Si-bemol, obtemos uma escala diatónica do modo maior ascendente. (ibid.: 36)

[...] a uma determinada altura rompe numa forma vigorosa o resto da Timbila, fazendo ouvir o acorde construído pelas barras número 1, numa marcha harmonicamente paralela, ao mesmo tempo que a Mbila Chicoulo faz ouvir numa forma constante, nos tempos fortes, a terceira barra, ou seja o Lá natural. (ibid.: 36-37)

6. Obras

A escolha das obras para análise e demonstração da aplicação de algumas das características da “música negra”, atrás assinaladas, assenta num critério relativamente simples e que satisfaz a concretização deste objetivo. Decidi, para o efeito, partir de algumas obras cujos nomes fizessem referência ao continente africano, num sentido lato, isto é, que tivessem termos evocativos desse imaginário, resolvendo deste modo dois problemas. O primeiro, e mais evidente, prende-se com a dimensão da produção musical de Belo Marques. Com o critério por mim aplicado, o número de obras a considerar, pelo menos numa primeira abordagem, reduziu significativamente. Não obstante a possibilidade de Belo Marques poder ter utilizado tais características nas suas composições inseridas no contexto da música ligeira, enquadradas nas emissões da Emissora Nacional, as obras aqui analisadas constituem um caso de estudo particular, para além do facto de serem demonstrativas da concretização, como se verá, do projeto de pretensão folclorista de Belo Marques.

Nesta secção não se pretende efetuar uma análise harmónica exaustiva de cada peça, mas sim identificar os elementos categorizados de “música negra”, a partir da informação presente em *Música Negra*. Assim, procurar-se-á complementar o entendimento acerca da categoria “música negra” empregue por Belo Marques, assim como eventuais modos de apropriação musical.

As quatro obras, cuja análise se apresenta de seguida, são: *Melodia Negra* (s.d.), *Lhanlhalatty* (A Aranha de mil-pés) (1941)¹⁴⁴, “Dança Guerreira do Gungunhana”, da obra *Fantasia Negra* (1939), e *Bailado Negro* (1972).

6.1 *Melodia Negra*

É uma peça cujo contexto e data de composição são desconhecidos, levantando-se alguns problemas na sua interpretação, entre os quais se conta o problema da categorização¹⁴⁵. Como tal, focar-me-ei apenas sobre elementos que, com base na obra *Música Negra*, creio que evocam a “música negra”, na aceção de Belo Marques. Trata-se de uma obra composta para uma flauta, um oboé, dois clarinetes, coro com solista, harpa, naipe de cordas e piano.

Nos compassos 40 a 44 (fig. 1) de *Melodia Negra* surge um motivo melódico no coro, evocativo do imaginário relativo à “música negra:

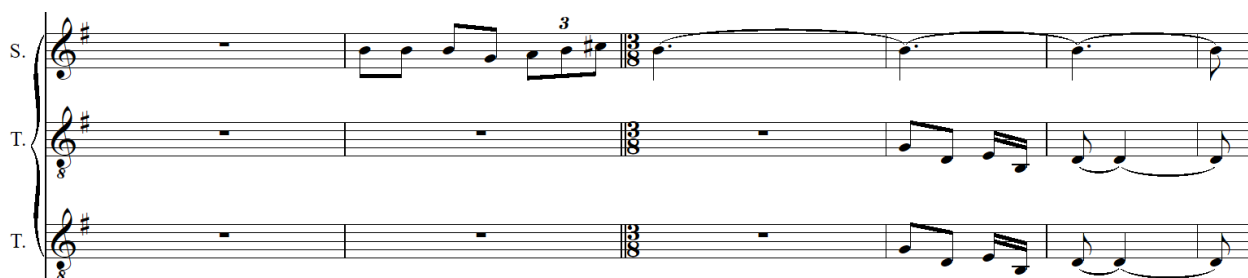


Figura1

Mais adiante, nos compassos 47 e 48 (fig. 2), repete-se o motivo, desta vez

¹⁴⁴ Ano de estreia. Cf. “Música Moçambicana” in *Rádio-Moçambique*. nº 92. abril de 1943. Pp 10

¹⁴⁵ Não obstante, em relação à questão da categorização, refiro aqui dois aspetos que considero importantes. Em primeiro lugar, a partitura de *Melodia Negra* encontra-se na categoria designada *Obras Sinfónicas*, no Arquivo Distrital de Leiria. Segundo, juntamente com *Melodia Negra*, sob a mesma designação, encontram-se outras duas obras de Belo Marques, denominadas *Fado* e *Modinha Portuguesa*. Estes dois factos poderão ser indicativos de que os critérios de categorização terão assentado sob a orquestração, apenas. Aqui será talvez pertinente relembrar que Belo Marques terá sido responsável por cerca de 60% da produção musical da 3ª secção, relacionada com a composição de “música ligeira”, da Emissora Nacional (Moreira 2012). Não pretendo, com isto, atribuir uma categoria a *Melodia Negra*. Será, porém, um exercício interessante relacionar algumas das características musicais desta peça, relativamente ao compasso, o acompanhamento harmónico pelo piano, o tratamento de material musical, entre outros, com algumas características de arranjos efectuados sob a designação de “música ligeira”, identificadas por Moreira (2012).

terminando na tônica, num desenho muito semelhante a uma das transcrições presentes na obra *Música Negra* (fig.3, mais adiante):



Figura2

Este motivo encontra-se em *Música Negra*, no estudo relativo à *motimba*¹⁴⁶, que de acordo com Belo Marques, consiste em seis motivos, sendo que aquele que aqui se encontra corresponde ao sexto: “[...] o sexto fala de quando em festas familiares se reúnem nos recintos das suas machambas, e contam as várias histórias e feitos levados a cabo por eles, exagerando, em vaidade desmedida as suas aventuras” (1943: 51).

Em relação ao material musical da *motimba*, o maestro refere a dificuldade em encontrar a tonalidade:

A primeira voz, ou seja o motivo, é dado pelo solista, percorrendo-se assim um apreciável espaço de tempo em procura de uma tonalidade pela qual o compositor possa guiar-se. Surge a segunda voz, emitida por outro grupo; põe-nos esta quási ao corrente da estrutura musical do trecho, mas ainda com indecisões sobre a cor tonal a tomar por base [...]. Estes trechos não nos deixam adivinhar uma tônica concreta e decisiva. Os intervalos em cada voz são sempre uma surpresa, deixando-nos indecisos em busca dum ponto de apoio. (1943: 56)

Como já referido acima, é possível identificar este tema de *Melodia Negra* nos compassos 5 e 6 de uma das transcrições presentes no “7º Estudo” de *Música Negra* (fig. 3):

¹⁴⁶ Atualmente referida em Moçambique como “muthimba”.

Allegretto

Mulheres

Homens

Chiquitz

5

Figura3

Note-se, ainda em relação à “motimba”, que Belo Marques trabalhou em *Melodia Negra*, que os saltos de quarta em semicolcheias, representados nos compassos 7 e 9 da figura acima representada (fig. 3), encontram-se, de certo modo, nos compassos posteriores à entrada do coro, nomeadamente os compassos 47 a 51, embora numa configuração ligeiramente diferente (fig. 4):

47

Fl. 1

Ob. 1

Cl.1 B b

Cl.2 B b

S.

T.

T.

Vln. 1

Vln. 2

Vno.

Vno.

Vla.

Vc.

pizz

pizz

pizz

pizz

Figura4

Note-se a repetição do desenho rítmico das fusas, primeiro nos violinos, seguindo para violas e violoncelos e depois nos sopros. Dado que surgem imediatamente depois do coro, coloco a hipótese de que Belo Marques terá adaptado ao teor da peça *Melodia Negra* os tais saltos de quarta em semicolcheias.

6.2 *Lhanhallaty*

António Emílio de Campos escreve, no *Rádio-Moçambique*¹⁴⁷, acerca de *Lhanhallaty*:

Ouvimos no dia 2, pela primeira vez, «Lhanhallaty», ótima peça para violino e orquestra de Belo Marques sobre a música negra de Moçambique, e ficámos com muito empenho em nova audição, para formarmos mais seguro juízo. Desde já queremos porém elogiar — sem reservas — a audaciosa escrita desta peça moderníssima e *naturalmente* atonal, orquestrada com pujante sobriedade. Trata-se sem dúvida da melhor obra de Belo Marques que conhecemos, e de uma das melhores produções da brilhante nova geração de músicos portugueses. Um grande bravo ao compositor e aos seus intérpretes, o violinista Eduardo Leal, que interpretou com brilho e inteligência o belo e difícil solo, e a orquestra da Sociedade Artística de Concêrtos, atenta e firme no sombrio e profundo nocturno africano que é o fundo orquestral da obra.

Trata-se de uma peça para orquestra sinfónica, cujo nome é uma referência direta a *Música Negra*. No “13º Estudo” do livro, Belo Marques descreve o seu encontro com um homem no Regulado de Mindú:

Esse ceguinho do Régulado de Mindú, de quem falei, construiu um poema da sua imaginação a que chamou *Lhanhallaty* (Aranha de Mil-Pés). Perguntei-lhe, alarmado, porque dera esse nome à Timbila, ao que ele respondeu: «pelos troncos dessas plantas curtas, cujas folhas são secas como papel, brincam as Lhanhallaty, fazendo ouvir no silêncio da noite sem lua, um canto de formigueiro em guerra. São as pernas da aranha que roçam pelas folhas sonoras dos arbustos; e Chicuembo escuta... e Chicuembo gosta» (Chicuembo = Deus). (Marques 1943: 99)

Esta peça começa com um tema presente em *Música Negra*, no “15º Estudo”, e que é o seguinte (fig. 5):

¹⁴⁷ “Música Moçambicana” in *Rádio-Moçambique*. n.º 92. abril de 1943. Pp 10

Lento

Solo

Coro

N'gomba

p

3

Figura5

Comparando com compassos de abertura da obra sinfónica (fig. 6), é fácil identificar o mesmo motivo nos sopros, embora ao invés de um ornamento em quarto de tom, se encontre uma *acciaccatura*. Este motivo surge sobre um bordão em Sol nas cordas. Os tímpanes imitam o motivo em colcheias da “N’gomba”, aos quais se sobrepõe uma “vassoura”, e ainda o bombo e caixa em semicolcheias, como é possível verificar na figura seguinte:

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is in common time (C) and consists of the following parts:

- Ob. (Oboe):** Treble clef, starting with a *mf* dynamic. The melody is characterized by eighth-note patterns.
- C. I. (Clarinet in C):** Treble clef, starting with a *mf* dynamic. The melody is similar to the oboe part.
- Cl. B. (Clarinet in B):** Treble clef, starting with a *f* dynamic. The melody is similar to the other woodwinds.
- Timp. (Timpani):** Bass clef, playing a steady eighth-note pattern with a *pp* dynamic.
- Bom. (Bass Drum):** Percussion, playing a steady eighth-note pattern.
- Cx. (Cymbal):** Percussion, playing a steady eighth-note pattern with a *ppp* dynamic.
- Vassr. (Vassal):** Percussion, playing a steady eighth-note pattern with a *pp* dynamic.
- Vno. (Violin):** Treble clef, playing a sustained note with a *pp* dynamic.
- Vno. (Viola):** Treble clef, playing a sustained note with a *pp* dynamic.
- Vla. (Violoncello):** Bass clef, playing a sustained note with a *pp* dynamic.
- Vc. (Violone):** Bass clef, playing a sustained note with a *pp* dynamic.
- Cb. (Contrabasso):** Bass clef, playing a sustained note with a *pp* dynamic.

Figura6

Segue-se um recitativo, cuja autoria se desconhece, mas que, de acordo com a narrativa de Belo Marques, poderá ser atribuída ao homem que encontrou no Régulado de Mindú. Nos compassos seguintes, surge uma secção com dois pianos a quatro mãos, reminescente de uma orquestra de Timbila, e que irá surgir ao longo da peça. Um dos aspetos

mais salientes que atesta este facto é o ritmo. As semicolcheias e as tercinas surgem com frequência nas transcrições da timbila em *Música Negra*.

Quanto à Mbila, Belo Marques descreve algumas características que são pertinentes de se mencionar, na medida em que fornecem dados suficientes para estabelecer a associação entre a peça sinfónica e a Timbila. Assim, o autor escreve:

Dentro da família da Mbila, algumas com três e quatro oitavas, encontra-se a Chilanzane (Soprano). A seguir temos a Mbila Tsangue (Contralto). Depois a Debinda (Barítono) e por fim a Chicoulo (Baixo). [...] A sua afinação, por ordem, é a seguinte: [...] Observemos: temos em primeiro lugar uma marcha ascendente de terceiras e sextas menores. (1943: 36)

Em *Lhanlhallaty* é possível encontrar, ao longo de dezasseis compassos, a simulação de uma orquestra de Timbila, aliás, de um conjunto de características que Belo Marques identifica em *Música Negra* como sendo constituintes da Timbila. Esta evocação da Timbila, em termos sonoros, é conseguida através de da utilização de dois pianos que, tocados em simultâneo, imitam as famílias de Mbiras (fig. 7). Há, nesses compassos, a predominância de intervalos harmónicos de terceiras e sextas, oitavas, quintas e quartas perfeitas, e no que toca a intervalos melódicos, predominam as terceiras e sextas. No entanto, o parâmetro sob o qual a evocação da Timbila se torna mais evidente, confrontando com o livro de Belo Marques, será o ritmo, nomeadamente a presença de tercinas e semicolcheias.

The image shows a musical score for three piano parts, labeled 'Pno.' on the left. The score is in 2/4 time and consists of three systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef). The first two systems feature a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both heavily utilizing triplets. The third system features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a tempo marking of quarter note = 110. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura7

No “10º Estudo” encontra-se a transcrição de uma Timbila, denominada “Outro Têma” (fig. 7), e que terá sido aquela que terá inspirado Belo Marques a escrever a secção para dois pianos, dadas as semelhanças:

The image shows a musical score for two piano parts, labeled 'Pno.' on the left. The score is in 2/4 time and consists of two systems of staves. Each system contains two staves (treble and bass clef). The first system features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, both heavily utilizing triplets. The second system features a melody in the treble clef and a bass line in the bass clef, with a tempo marking of quarter note = 110. The score concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura8

Sobre este acompanhamento, existe um motivo melódico, repetido também por quatro vezes, tocado pelos sopros de madeira oboé, corne inglês e fagote (fig. 9):

The image shows a musical score for three instruments: Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (C. I.), and Bassoon (Fg.). The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The first measure shows a rest for the Oboe and Clarinet, followed by a quarter note G4 and an eighth note A4. The Bassoon part starts with a quarter note G2 and a quarter note A2. The second measure shows a quarter note A4 for the Oboe and Clarinet, and a quarter note G2 for the Bassoon. The third measure shows a quarter note B4 for the Oboe and Clarinet, and a quarter note A2 for the Bassoon. The fourth measure shows a quarter note C5 for the Oboe and Clarinet, and a quarter note B2 for the Bassoon. The score is written in a standard musical notation with a grand staff for each instrument.

Figura9

6.3 *Bailado Negro*

A partitura apresenta, na página do título, a indicação “Partitura para pequena orquestra (ligeira)”. É interessante a informação, na medida em que permite um vislumbre sobre aquilo que Belo Marques, em termos práticos, entenderia por “música ligeira”. A peça está escrita para flauta, oboé, clarinetes, saxofone-alto, saxofone-tenor, saxofone-barítono, trompas, trompetes, trombones, acessórios, bateria, tímpanos, harpa, cordas e piano. De modo geral, o acompanhamento pelo piano e pelas cordas resulta numa marcação de compasso bem evidenciada, como é possível verificar nos primeiros quatro compassos (fig. 10):

Allegro Moderato

Vln *pizz*

Vla *pizz*

Vlc *pizz*

Piano *p*

Figura10

Apesar de esta peça se chamar *Bailado Negro (Do Folclore Tonga)*, não me parece existirem muitos elementos evocativos da “música negra”, pelo menos de modo saliente. Há exceções, como por exemplo, a indicação de “imitação de Ngomba”, pela bateria, a partir do compasso 69 até 82, conforme o esquema abaixo (fig. 11):

Imitação de Ngomba *pp*

Figura11

De resto, é possível assumir outros aspectos que poderão estar relacionados com a “música negra”, embora com algumas reservas, pois a informação presente na partitura e a informação contida em *Música Negra* não são suficientes para chegar a qualquer conclusão definitiva, sobretudo sem um testemunho em primeira mão do compositor. Assim, comparando com a obra *Música Negra*, a flauta e o oboé concretizam um desenho melódico peculiar entre os compassos 11 e 14 (fig. 12):



Figura12

É interessante verificar que o motivo começa num contratempo, estabelecendo-se um intervalo de terceira maior entre as vozes que se mantém até ao final do motivo. Em *Música Negra* existem motivos semelhantes, em que o ataque e os intervalos entre as vozes seguem aproximadamente o mesmo princípio. Veja-se, por exemplo, numa das canções transcritas por Belo Marques em *Música Negra*, o movimento em terceiras maiores paralelas e o ataque em contratempo (fig. 13):



Figura13

6.4 “Dança Guerreira do Gungunhana”

A “Dança Guerreira do Gungunhana” é um dos andamentos de *Fantasia Negra*, obra que passou por duas vezes no Teatro Nacional de São Carlos, a primeira vez em 1942, da qual apenas se estrearam dois dos seis andamentos, nomeadamente “Febres” e “Dança Guerreira do Gungunhana”, cabendo a regência da Orquestra Sinfónica Nacional ao maestro Pedro de Freitas Branco, e em 1944, na íntegra, dirigido por Belo Marques, e executada pela Orquestra Sinfónica Nacional e pelo Orfeão Scalabitano (Silva 2003).

Em relação a esta peça é interessante considerar a crítica de Lopes-Graça sobre a estreia da obra, sobretudo devido ao facto de Belo Marques valorizar esta crítica em particular, como o próprio escreve na sua carta: “Pela manhã li as críticas da imprensa. Muitas palavras boas e más mas nada de construtivo. Só a crítica de Lopes-Graça me convenceu; um pouco desfavorável mas justa”.

Lopes-Graça, nessa crítica, estabelece sobretudo uma distinção vincada entre “música séria” e “música ligeira”, e é com base nesse pressuposto que fundamenta a validade da obra de Belo Marques num contexto como o palco do T.N.S.C. Para além desse aspeto em particular, há também o facto de Lopes-Graça ser um crítico acérrimo do Estado, entidade que, através do aval de António Ferro, terá patrocinado a estreia de *Fantasia Negra*¹⁴⁸.

Lopes-Graça escreve, em relação a este aspeto:

É esta qualidade [representativa] que faz que, por exemplo, uma peça de música perfeitamente aceitável, e até mesmo apreciável, como comentário cinematográfico ou trecho de jazz (e como tal admissível num dancing ou num teatro de variedades) não possa dar entrada num teatro de ópera ou numa sala de concertos, mormente quando esta ou aquela se achem sob a égide do Estado e desempenhem, ou pretendam desempenhar, funções culturais. (Lopes-Graça 1989 [1944]: 36)

Quanto ao trabalho de Belo Marques, afirma que:

O facto de alguém ter dedicado a sua atenção e as suas canseiras ao estudo do folclore não o capacita necessariamente para compor uma obra de fôlego sobre temas populares. O folclorista é uma coisa, o compositor outra — e embora por vezes os dois possam coincidir na mesma pessoa o certo é que as disciplinas, os métodos que cada uma dessas actividades supõe são por de mais diferenciados para que, a não estarmos em presença de um caso excepcional, como o de Bartok, os resultados possam ser perfeitamente satisfatórios, quando o domínio do folclorista invade o do compositor, ou vice-versa. (ibid.: 37-38)

¹⁴⁸ Cf. Silva (2003): “A audição integral foi realizada a 29 de outubro de 1944 no Teatro Nacional de São Carlos, num concerto patrocinado pelo Secretariado Nacional de Informação e pela AGC [...]” (Silva 2003: 51). Também é pertinente a informação presente na carta de Belo Marques: “Com o desespero da necessidade, resolvi dar um concerto no Teatro de S. Carlos, dirigindo um dos meus trabalhos sobre temas negros: “Fantasia Negra”. António Ferro, Presidente da Emissora, apadrinhou a ideia”. (Cf. Carta de Belo Marques no Anexo)

E, ainda em relação à obra de Belo Marques, e simultaneamente num tom crítico ao panorama da época:

O problema toma hoje um aspecto ainda mais agudo no fenómeno, entre nós espalhadíssimo, da contaminação da música “séria” pela música “ligeira” [...] Parece mesmo haver uma política artística neste sentido, ou melhor, nestes dois sentidos: “aligeirar”, tornar “fácil”, agradável, digerível, a música séria, por um lado; por outro, “elevantar”, categorizar, dar foros de “representativa” à música ligeira. (ibid.: 38)

Para já, irei cingir-me apenas aos aspetos estritamente relacionados com a “Dança Guerreira”, pois nas palavras de Lopes-Graça encontram-se algumas ideias que são interessantes para explorar em confronto com a carta de Belo Marques, e que se prendem com a distinção entre “música séria” e “música ligeira”.

A instrumentação da peça é a seguinte: flautim, flautas I e II, oboés I e II, corne inglês, fagotes I e II, contrafagotes, clarinetes I e II clarinete baixo, trompas I e II, trompetes I e II, tuba tímpanos, bombo e caixa, acessórios, violinos I e II, violas, violoncelo e contrabaixos.

Destaca-se, em “Dança Guerreira”, a nível instrumental, a presença de um “corno da selva” (fig. 14), simulado pelas trompas em Fá, e cujo desenho melódico se cinge a um intervalo de 2ª maior ascendente repetido durante vários compassos:




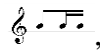
Figura14

6.5 Algumas observações

De modo geral, Belo Marques, nas quatro obras atrás consultadas, utiliza, adapta, trabalha, motivos rítmicos e melódicos que se encontram transcritos em *Música Negra*, pelo

que se pode afirmar que Belo Marques concretizou o seu “projeto folclórico”, independentemente do sucesso ou insucesso das obras na época em que foram apresentados. Assim, Belo Marques concluiu o ciclo, que Lopes-Graça refere como folclorista-compositor, sendo, nesse sentido, original.

Belo Marques “africaniza” as suas composições de várias formas: através do uso ou simulação de instrumentos “tradicionais”, na aceção do compositor, cuja indicação está patente nas partituras: “negombas”, “corno africano”, simulado com as trompas, a “timbila”, simulada com a utilização de dois pianos a quatro mãos; das regras gerais da “música negra”, identificadas e parcamente explicadas por Belo Marques, como por exemplo a noção de que a primeira voz, ou seja, “o motivo”, é dado pelo solista, que no caso das obras analisadas pode encontrar-se ou no solista do coro, quando existe, ou nos sopros de madeira, seguindo-se as restantes vozes. Em termos de material musical, Belo Marques “traduz” os excertos transcritos em *Música Negra* para escrita orquestral, trabalhando-o minimamente, de modo a adequá-lo ao cânone teórico no qual a produção musical de Belo Marques se insere. O objetivo a que me propus em relação a esta questão foi cumprido, porém certamente que muito terá ficado por dizer. Seria interessante explorar melhor a produção musical de Belo Marques, aprofundar o tópico relativo a este intuito “folclorista” do maestro e compositor.

De resto, posso apenas colocar algumas hipóteses, que serão interessantes para desenvolver num trabalho posterior. Um aspeto transversal, e que é discutível, e que precisamente devido a esse facto permanecerá aqui numa dimensão hipotética, relaciona-se com o ritmo, ou melhor, com uma interpretação possível que Belo Marques faz do ritmo da “música negra”; ou seja, do modo de organização do ritmo. Existe uma predominância de um tipo de célula rítmica curto-longo, isto é, , e longo-curto, , motivos que surgem frequentemente nas páginas de *Música Negra* e que surgem igualmente nas obras atrás assinaladas. *Melodia Negra* (fig. 15) é um exemplo claro da aplicação de tal motivo:

Fl.

Ob.

Cl. 1 Si_b

Cl. 2 Si_b

Figura15

Esta célula rítmica encontra-se também no início de “Dança Guerreira” (fig. 16), prolongando-se ao longo de vários compassos:

Corno inglês

Fagote I

Fagote II

pp

pp

pp

Figura16

Em *Lhalhanllaty*, mais uma vez nos sopros, nomeadamente oboé, corne inglês e fagote (fig. 17):



Figura17

E em *Bailado Negro*, onde esta célula rítmica surge no flautim e oboé, nos compassos 11 a 14 (fig. 18):



Figura18

Em *Música Negra* esta célula rítmica surge em várias das canções recolhidas, em “coros” e “solistas” e apesar de não ser possível chegar a uma conclusão objetiva quanto a este aspeto, a recorrência de tal “elemento” apresenta-se como um aspeto a observar.

7. Conclusão

Música Negra constitui uma obra de referência, pioneira aos níveis nacional internacional no que toca as práticas expressivas em Moçambique. O livro constitui a primeira referência sistemática, resultante de uma visão musicológica, de um conjunto de práticas musicais no Império Colonial Português. Aborda, em particular, a região de Moçambique e a prática da timbila; e propõe um sistema de transcrição da música em África. Belo Marques posiciona-se no compromisso entre o sistema colonial português, no qual se refere simplesmente como “a nossa África” (Marques 1943: 120); e o ideal de fraternidade universal vertida na música. A difícil resolução de tal compromisso parece poder relacionar-se com a sua personalidade, subentendida nas entrevistas e carta, “por resolver”.

Com este trabalho pretendi esclarecer algumas ideias subjacentes à obra de Belo Marques. Tais ideias são o resultado de uma relação dialética entre o sujeito e o contexto, ou seja, emergem das múltiplas formas de relacionamento de Belo Marques com a realidade ou “ficções” partilhadas. O conjunto de práticas expressivas que Belo Marques identifica como “música negra” ou “folclore tonga” resulta desse modo de conceber a realidade historicamente e culturalmente situada. Partindo de alguns pressupostos científicos, também estes historicamente e culturalmente situados, procurei seguir o rasto das ideias de Belo Marques expressas em *Música Negra*.

A obra constitui uma possível configuração da realidade, de carácter essencialista, que reforça um imaginário relativo ao Outro, aqui entendido como o “preto”, o “selvagem” oriundo do continente africano. A obra é um objeto interessante, na medida em que condensa um modo particular de conceber o mundo. Uma leitura permite complementar o entendimento sobre os modos de configurar a realidade durante o período colonial. Apesar de Belo Marques reproduzir alguns pressupostos decorrentes do discurso folclorista, não deixa de ser original ao aplicá-los às práticas expressivas do sul de Moçambique.

Música Negra seria um instrumento ao serviço da ideologia imperialista do regime, desconsiderando o “contexto interno” de Belo Marques, tornando-o num “mero reflexo de

estruturas sociais”. Contudo, com a revelação da carta de Belo Marques endereçada à Emissora Nacional, emerge um quadro ligeiramente diferente. Assim, é de considerar a noção de “apropriação” e “imposição” como vetores de uma estrutura teórica de partida simplificada, à qual acresce a posição de sujeito, “dramaticamente situado entre a necessidade e o desejo”, que a figura de Belo Marques assume. Esta conceptualização, esta viragem epistemológica do sujeito, é pertinente, na medida em que permite incluir uma dimensão analítica sensível, relativa à dimensão pessoal de Belo Marques, o que na prática conduz a uma interpretação mais complexa de *Música Negra*. Aquilo que à partida aparentava ser apenas um reflexo, torna-se agora numa originalidade.

Montado este modelo de conceptualização, parti do princípio que qualquer realidade se compõe de “ficções”, de “delírios colectivos”, que se articulam entre diferentes níveis — pessoal, familiar, local, nacional, internacional —, zonas de permanente tensão e resolução de conflitos (no que toca a processos de construção identitária). É aqui que ganha relevo o papel do aparelho de propaganda ideológica do regime do Estado Novo no que toca a construções míticas tais como “Nação” e “Império” (termos que Belo Marques não utiliza) e as relações diplomáticas internacionais que se estabelecem politicamente, articuladas, por um lado, em função de um ideal de “Nação” e “Império”; e por outro, em função da importação, das colónias, de matérias primas e trocas comerciais com outras potências europeias. Preponderante é também o potencial propagandístico que as exposições, durante a década de 1930, tiveram na construção de representações identitárias e no modo moldar o imaginário coletivo, isto é, procurando responder às expectativas, inclusivamente criá-las, daquilo que seria a “realidade” nacional e colonial.

Belo Marques foi suscetível a estas construções ideológicas, consciente ou inconscientemente. Porém, dada a sua faceta cosmopolita, Belo Marques assumiu uma posição crítica, consciente, em relação a algumas destas “ficções”, vivendo e partilhando algumas, rejeitando outras, algo que se encontra subentendido na sua carta¹⁴⁹. Essa carta, em

¹⁴⁹ É pertinente referir aqui aquilo que Titon escreve em relação às autobiografias: “Personality is the main ingredient in the life story. It is a fiction, just like the story; and even if the story is not factually true, it is always true evidence of the storyteller’s personality. The most interesting life stories expose the inner life, tell us about motives. Like all good autobiography, as opposed to mere chronicling, the life story’s singular achievement is that it affirms the identity of the storyteller in the act of the telling. The life story tells who one thinks one is and

retrospectiva, funciona como um filtro para a interpretação daquilo que seria *Música Negra*, que por sua vez constitui um ponto de partida para a interpretação da carta. Também em *Música Negra*, em retrospectiva, encontram-se passagens reveladoras acerca de tais posições críticas de Belo Marques¹⁵⁰, e que conferem uma certa consistência no modo de pensar do maestro, sobretudo em relação aos condicionalismos materiais do processo criativo. A “ficção” de Belo Marques sobre a qual incidiu o meu trabalho foi precisamente a “música negra”. Daí ser pertinente a epistemologia acima referida no que concerne a construção da complexa posição de sujeito.

De modo a obter uma noção aproximada acerca do imaginário relativo ao continente africano da época, recorri à literatura colonial, nomeadamente alguns poemas de vários autores presentes no periódico *Mundo Português* e no *Rádio-Moçambique*. Assim, esboça-se um quadro possível desse imaginário, um ponto de apoio a partir do qual faria a interpretação de *Música Negra*. De acordo com o que ficou dito no início, Belo Marques partilha sensivelmente as mesmas ideias, constituindo-se esse imaginário como uma espécie de “senso comum”, do qual é difícil distanciar-se.

Em relação à “música negra”, Belo Marques identificou algumas características melódicas, harmónicas e estruturais, situando-as especificamente ao sul de Moçambique, rejeitando a ideia de que estas seriam transversais a todo o continente africano. No decorrer dos seus “estudos” apresenta algumas hipóteses, reminiscentes da obra de Leça e Garrett, num discurso que remete para um folclorismo romantizado, no qual ecoa ainda a noção de “bom selvagem” de Rousseau, generalizante no que toca à ideia do “preto”, embora de contornos particulares no que concerne a “música negra”. Belo Marques expressa várias ideias suas acerca da música, em termos gerais, ao longo dos “estudos” de *Música Negra*, e que não se prendem necessariamente com a “música negra”:

how one came to be that way.” (Titon 1980: 290). Restaria, talvez, acrescentar “in that particular moment the story is told”.

¹⁵⁰ Por exemplo, na introdução escreve: “Ao lançar a primeira frase, — e digo frase porque toda a arte tem a sua linguagem, — o artista é um rei. Mas, logo que o esboço toma forma, o rei passa imediatamente à condição de escravo, obedecendo a um oculto dono. Essa entidade porém, pode ser perturbada e desobedecida porque outro facto se lhe opõe: a parte material. E, quando esta consegue, ainda que por momentos, exercer qualquer influência sobre o artista, a obra ficou irremediavelmente mutilada e, por isso, de fraca beleza e curta preponderância. O músico que queira construir um trabalho de qualquer tema folclórico, não deve abandonar nunca a sua harmonia natural e verdadeira; é esta a parte melindrosa da questão” (Marques 1943: 7).

Alegrai-vos artistas: há-de chegar o dia duma vida melhor, numa combinação mais harmónica, quando o homem, santificado por luta constante, na ânsia da ascensão, puder dizer: — Já não vejo no meu vizinho um inimigo. Os meus filhos cantam hinos à luz do sol porque acordaram dum sono sem pesadelos. Os meus ouvidos são como duas portas de cristal por onde entra francamente a harmonia do perfume das flores. Nêsse dia, os músicos poderão pôr de parte os seus instrumentos [...] e ouvirão, sem êsse auxílio, a grande música dos astros, essa música que há-de servir eternamente de fundo à imensa mágica do milagre da vida. (Marques 1943: 10)

É em relação a esta sua abordagem onde se denota o papel de fraternidade: “Não há harmonia negra nem branca. A harmonia é tôda da mesma côr, de minuto a minuto, rejuvenescida” (Marques 1943: 121). Esta frase ganha relevo quando considerado o contexto de segregação racial que é estruturante no domínio colonial. Belo Marques utiliza o registo musicológico como veículo para a disseminação das suas ideias universalistas, que inevitavelmente o colocariam em oposição ao Estado Colonial. Também patentes na sua obra estão as ideias de universalidade, de evocação religiosa¹⁵¹ que a música veicula, sendo igualmente através da música, desta vez a “música negra”, os “cantares bárbaros”, que será feito o contributo do continente africano para a composição de uma música “essencialmente” portuguesa¹⁵².

Apesar da crítica de Lopes-Graça, dado o “teor ligeiro” da obra de Belo Marques, este conseguiu realizar o seu projeto de índole folclorista, independentemente do sucesso ou insucessos das suas obras. O facto é que conseguiu apropriar-se do material musical referente à “música negra” e aplicá-lo nas suas composições, conforme demonstrei no sexto capítulo. Esta tradução da “música negra” é efetuada de várias formas: através da simulação do resultado sonoro de instrumentos “tradicionais” africanos por instrumentos de orquestra; da utilização de “regras gerais” da “música negra”; da colagem de temas melódicos ou motivos

¹⁵¹ “Que grande religião é a música...” (ibid.: 19)

¹⁵² Apesar de já estar citada noutra lugar, a seguinte passagem de *Música Negra* é pertinente de modo a dar o sentido aqui pretendido: “Os compositores portugueses têm ali, na nossa África, uma fonte inesgotável de inspiração; e todos esses cantares bárbaros, êsses temas exóticos mas puros, podem abrir as portas a elevadas sinfonias, podendo ser enaltecidos pela riqueza dos nossos instrumentos e da nossa civilização. Se o compositor, nas horas do seu trabalho, der à sua obra todo o coração, despido de vaidades, alguma coisa de Portugal lá ficará impressa. Ser original: é ser verdadeiro e sincero”. (ibid.: 83). Mais adiante, Belo Marques escreve: “E, para êsse rejuvenescimento [da harmonia], creia o leitor, que muito há-de contribuir, para o futuro, a música negra”. (ibid.: 121)

rítmicos, de modo literal, ou trabalhado de modo a adequar esse material musical ao cânone teórico no qual se insere a produção de Belo Marques.

Respondendo às questões colocadas no início do presente trabalho, quanto aos elementos da “música negra”, estes foram identificados e utilizados por Belo Marques em algumas das suas composições posteriores. A “tradução” da “música negra”, nas obras selecionadas para o presente trabalho, foi efetuada, como acima referi, essencialmente de duas maneiras: imitação de instrumentos “tradicionais” por instrumento de orquestra e orquestração de motivos que se encontram transcritos em *Música Negra*. Seria interessante fazer um estudo mais aprofundado, de modo a poder obter uma noção da verdadeira (se tal é possível) extensão da influência “africana” em toda a produção musical de Belo Marques.

Quanto à questão sobre o que é a “música negra”, no entender de Belo Marques, a resposta encontra-se ao longo das páginas deste trabalho. “Música negra” é, primeiro de tudo, uma categoria que se refere a um repertório específico, situado no sul de Moçambique, de matriz rural, e que segue alguns preceitos particulares, que Belo Marques identificou de modo algo vago. A “música negra” é a “música da selva”, é a “música dos indígenas”, o que significa que a ela corresponde todo um imaginário, decorrente de várias influências que se cruzam em vários níveis, e que emerge como uma “realidade” particular de um “grupo” particular, que partilha de uma “essência”, que se expressa também através de práticas expressivas, nomeadamente a música e a dança.

A obra de Belo Marques não foi especificamente absorvida pelas políticas culturais do regime em Portugal. Houve, de certo modo, uma breve promoção das suas ideias, sobretudo com a estreia de *Fantasia Negra* no Teatro Nacional de São Carlos em 1944. Os motivos pelos quais esta promoção se deu não são evidentes. Porém, considerando a relação da “metrópole” com as “colónias”, é possível conceber a publicação da obra de Belo Marques e a estreia da sua *Fantasia Negra* como modos de reforçar a ideia de “Império” para um público nacional, na medida em que são representativos de um grupo em particular, “Moçambique”, como já referido anteriormente. Como vimos, a sua produção artística encontrou-se condicionada pelas dificuldades económicas. Por outro lado, podemos dizer

que *Música Negra* “absorveu” várias “ficções” contemporâneas de Belo Marques, e que se expressam de modo esparso, mas consistente, ao longo dos “estudos”. A articulação entre a obra, Belo Marques e o contexto, seja ele qual for, é de natureza dialética, retroativa; contudo, sempre uma “ficção”.

Bibliografia

- Acciaiuoli, Margarida (1998). *Exposições do Estado Novo, 1934-1940*. Livros Horizonte.
- Anderson, Benedict (2006 [1983]). *Imagined Communities*. New York. Verso.
- Bastos, José (2000). *Portugal Europeu: Estratégias identitárias inter-nacionais dos portugueses*. Celta Editora.
- Bauman, Zygmunt (2007 [1991]). *Modernidade e Ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel. Lisboa. Relógio D'Água Editores.
- (2007 [1995]). *A Vida Fragmentada: Ensaio sobre a Moral Pós-Moderna*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa. Relógio d'Água Editores.
- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. New York. Routledge.
- Born, Georgina; Hesmondhalgh, David (2000). "Introduction: On Difference, Representation and Appropriation in Music" in *Western Music and Its Others – Difference, Representation and Appropriation in Music*. (Ed.) Born, Georgina; Hesmondhalgh, David, 1-58. California. University of California Press.
- Bourdieu, Pierre (1989). *O Poder Simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa. Difel.
- Brown, Julie (2000). "Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music" in *Western Music and Its Others – Difference, Representation and Appropriation in Music*. (Ed.) Born, Georgina; Hesmondhalgh, David, 119-142. California. University of California Press.
- Carvalho, João S. (1996). "A Nação Folclórica: projecção nacional, política cultural e etnicidade em Portugal" in *Revista Transcultural de Música*, 2
- Castelo, Cláudia (1998). *O modo português de estar no mundo. O luso-tropicalismo e a ideologia colonial portuguesa (1933-1961)*. Porto. Edições Afrontamento.
- Castelo-Branco, Salwa; Toscano, Maria M. (1988). "In search of a lost world: An Overview of Documentation on the Traditional Music of Portugal" in *Yearbook for Traditional Music*, 20: 158-192.

- Castelo-Branco, Salwa; Branco. Jorge F. (2003). “Folclorização em Portugal: uma perspectiva” in *Vozes do Povo*. (Ed.) Castelo-Branco, Salwa; Branco, Luis Freitas de, 1-21. Oeiras. Celta Editora.
- Castro, Ferreira de (2014 [1930]). *A Selva*. Lisboa. Cavalo de Ferro Editores.
- Clifford, James (1988). *The Predicament of Culture. Massachusetts*. Harvard University Press.
- Corkill, David; Almeida, José (2009). “Commemoration and Propaganda in Salazar’s: The “Mundo Português” Exposition of 1940” in *Journal of Contemporary History* Vol. 44, 3: 381-399.
- Diffie, Bailey W. (1946). “Review” in *The Hispanic American Historical Review* Vol 26, 4: 497-499.
- Domingos, Nuno; Pereira Victor (2010). “Introdução” in *O Estado Novo em questão*. (Dir.) Domingos, Nuno; Pereira, Victor, 7-39. Edições 70, Lda.
- Erlmann, Veit (1998). *Music, Modernity, and the Global Imagination*. New York. Oxford University Press.
- Ferro, António (1924). *A Idade do Jazz Band*. Lisboa. Portugalia Livraria-Editora.
- Freyre, Gilberto (1957 [1933]). *Casa-Grande e Senzala – Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Lisboa. Edição Livros do Brasil.
- (1977 [1933]). *Casa-Grande e Senzala – Formação da Família Brasileira sob o Regime de Economia Patriarcal*. Rio de Janeiro. Livraria José Olympio Editora.
- Garcia, José (2011). “Ideologia e Propaganda Colonial no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar”. Dissertação de Doutoramento, Universidade de Coimbra.
- Jerónimo, Miguel. B.; Monteiro, José P. (2013). “Das «dificuldades de levar os indígenas trabalhar»: O «sistema» de trabalho nativo no império colonial português” in *O Império Colonial em questão (sécs. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições*. (Org.) Jerónimo, Miguel B., 159-196. Edições 70, Lda.

- Jerónimo, Miguel B. (2015). *The “Civilizing Mission” of Portuguese Colonialism, 1870-1930*. Palgrave McMillan.
- Leça, Armando (1922). *Da música portuguesa*. Lisboa. Lumen.
- Loomba, Ania (2015). *Colonialism/Postcolonialism*. Routledge.
- Lopes-Graça, Fernando (1989 [1944]). “Nível e Capacidade na Música Portuguesa Contemporânea (Reflexões a propósito de uma 1ª audição sinfónica)” in *A Música Portuguesa e os Seus Problemas II*, 35-39. Lisboa. Caminho.
- Marques, Belo (1943). *Música Negra: Estudos sobre o folclore Tonga*. Lisboa. Agência Geral das Colónias.
- Mata, Inocência (2016). “Deslocamentos Imperiais e Percepções da Alteridade: o caso da literatura colonial” in *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Vol 8, 16: 89-102.
- Medeiros, António (2003). “Primeira Exposição Colonial Portuguesa (1934): Representação Etnográfica e Cultura Popular Moderna”, in *Vozes do Povo*. (Ed.) Castelo-Branco, Salwa; Branco, Luis Freitas de, 155-168. Oeiras. Celta Editora.
- Moreira, Pedro (2012). “*Cantando espalharei por toda a parte*”: programação, produção musical e o “aportuguesamento” da “música ligeira” na Emissora Nacional de Radiodifusão (1934-1949). Dissertação de doutoramento, Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa.
- Morin, Edgar (1973). *O Paradigma Perdido: a natureza humana*. Tradução de Hermano Neves. Mem-Martins. Publicações Europa-América.
- (1990). *O Método IV. As Ideias: a sua natureza, vida, habitat e organização*. Tradução de Emílio Campos Lima. Mem-Martins. Publicações Europa-América.
- Morin, Edgar; Ciurana, Emilio-Roger; Mota, Raúl D. (2003). *Educar na Era Planetária – o pensamento complexo como Método de aprendizagem no erro e na incerteza humana*. Tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. Brasil. Cortez Editora.

- Nedell, Jeffrey D. (1995). "Identity, Race, Gender, and Modernity in the Origin's of Gilberto Freyre's Oeuvre" in *The American Historical Review*, Vol. 100, 1: 51-77.
- Oja, Carol J (2002). "New Music and the "New Negro": The Background of William Still's "Afro-American Symphony" in *Black Music Research Journal*. 22: 107-130
- Oliveira, Pedro A (2013). "A Diplomacia do Terceiro Império" in *O Império Colonial em questão (sécs. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições*. (Org.) Jerónimo, Miguel B., 87-117. Edições 70, Lda.
- Pereira, António (2012). "Ferreira de Castro, História e Imaginário: dos Emigrantes, através d'A Selva, até A Lã e a Neve" in *UBImuseum*, 1: 1-13. (<http://www.ubimuseum.ubi.pt/n01/docs/ubimuseum-n01-pdf/CS3-pereira-antonio-santos-ferreira-de-castro-historia-e-imaginario.pdf>)
- Pereira, Teresa (2004). *Belo Marques 1898-1897 Músico*. Câmara Municipal de Lisboa, Comissão Municipal de Toponímia, DMSC/ Departamento de Serviços Gerais Imprensa Municipal)
- Pestana, Maria (2010). "Leça, Armando" in *Enciclopédia Da Música em Portugal no século XX*. (Dir.) Castelo-Branco, Salwa. Vol. 3, 688-691. Lisboa. Círculo de Leitores.
- Ribeiro, Nelson (2005). *A Emissora Nacional nos Primeiros Anos do Estado Novo, 1933-1945*. Quimera Editores, Lda.
- Roxo, Pedro (2009). "Modernidade, Transgressão Sexual e Percepções da Alteridade Racial Negra na Recepção do Jazz em Portugal nas Décadas de 1920 e 1930" in *Arte e Eros*. Lisboa. FBAL / Instituto Francisco Holanda.
- Rousseau, Jean-Jacques (1968). *Do contrato social: discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens*. Lisboa. Portugalíia
- Said, Edward (2003). *Orientalism*. Penguin Books.
- Silva, Manuel D. (2003). "Os sons de África nos primeiros anos do Estado Novo: entre exotismo e "vocação imperial" in *Revista Portuguesa de Musicologia*. N  13. Lisboa

Skidmore, Thomas. (1964). “Gilberto Freyre and the Early Brazilian Republic: Some notes on Methodology” in *Comparative Studies in Society and History*, 4: 490-505.

(2010). “Belo Marques” in *Enciclopédia Da Música em Portugal no século XX*. (Dir.) Castelo-Branco, Salwa. Vol. 3, 744-745. Lisboa. Círculo de Leitores.

Tajfel, Henri (1984). “Intergroup relations, social myths and justice in social psychology” in *The Social Dimension* Vol.2. (Ed.) Tajfel, Henri, 695-715. New York. Cambridge University Press.

Titon, Jeff T. (1980). “The Life Story”. *The Journal of American Folklore*, 93: 276-292 (acesso: 27 de setembro de 2016)

Torgal, Luís R. (2009). *Estados Novos, Estado Novo: Ensaios de História Política e Cultural* vol. 1 e 2. Coimbra. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life – The politics of participation*. Chicago. Chicago University Press, Ltd.

Waterman, Christopher A. (1990). *Jùjú: A Social History and Ethnography of an African Popular Music*. Chicago. Chicago University Press, Ltd.

Wintz, Cary D.; Finkelman, Paul (2005). “Handy, W. C.” in *Encyclopedia of the Harlem Renaissance* vol. 1. (ed.) Wintz, Cary D.; Finkelman, Paul, 460-462. New York. Routledge.

(2005). “Still, William Grant” in *Encyclopedia of the Harlem Renaissance* vol. 1. (ed.) Wintz, Cary D.; Finkelman, Paul, 1145-1147. New York. Routledge.

Pesquisa em publicações periódicas

s.n. (1938). “Rádio Clube Português”. *Rádio-Moçambique*. nº 33. fevereiro.

s.n. (1938). “O Maestro Belo Marques”. *Rádio-Moçambique*. nº 42. novembro.

- s.n. (1938). “Noticiário do Rádio Club”. *Rádio-Moçambique*. nº 43. dezembro.
- s.n. (1939). “Uma noite de Arte: O Rádio Club apresenta o primeiro Momento Musical no Gil Vicente”. *Rádio-Moçambique*. nº 44. janeiro.
- s.n. (1939). “Relatório e Contas de 1938 do Rádio Club de Moçambique”. *Rádio-Moçambique*. nº 45. fevereiro.
- s.n. (1939). “Os momentos musicais”. *Rádio-Moçambique*. nº 49. junho.
- s.n. (1939). “O 3º Momento Musical de Belo Marques”. *Rádio-Moçambique*. nº 54. dezembro.
- s.n. (1940). “Belo Marques”. *Rádio-Moçambique*. nº 55. janeiro.
- s.n. (1940). “Programa de Hedwiges Sequeira”. *Rádio-Moçambique*. nº 58. abril.
- s.n. (1940). “Glória a Mousinho”. *Rádio-Moçambique*. nº 66. dezembro.
- s.n. (1940). “Relatório da Gerência – Ano de 1939”. *Rádio-Moçambique*. nº 60. junho.
- s.n. (1941). “Sinfonia da Selva”. *Rádio-Moçambique*. nº 67. janeiro.
- s.n. (1941). “A propósito da visita do Orfeão e da Orquestra do Rádio Clube a Inhambane”. *Rádio-Moçambique*. nº 72. junho.
- s.n. (1941). “Palestras”. *Rádio-Moçambique*. nº 76. novembro.
- s.n. (1941). “Natal” in *Rádio-Moçambique*. nº 77. dezembro.
- s.n. (1941). “A festa anual do Orfeão”. *Rádio-Moçambique*. nº 77. dezembro.
- s.n. (1942). “Recapitulando a obra do Rádio Clube de Moçambique em colaboração com o Estado”. *Rádio-Moçambique*. nº 79. fevereiro.
- s.n. (1942). “A Voz de Moçambique” in *Rádio-Moçambique*. nº 85. agosto.
- s.n. (1945). “O Rádio Clube de Moçambique e o trabalho de Belo Marques”. *Rádio-*

Moçambique. Nº 111. abril.

s.n. (1959). “Ao fim de cinquenta anos de vida artística Belo Marques é homenageado publicamente”. *Rádio-Moçambique*. nº 270. janeiro.

s.n. (1963). “Entrou para o Rádio Clube de Moçambique e andou no mato a estudar folclore”. *Rádio-Moçambique*. nº 320. março.

A. de A. (1938). “A radiofonia em Moçambique – uma entrevista acerca do rádio Club de Moçambique”. *Rádio-Moçambique*. nº 35. abril.

Campos, António (1942). “Música Moçambicana”. *Rádio-Moçambique*. nº 92. abril.

Campo, Caetano (1938) “Com certa oportunidade”. *Rádio-Moçambique*. nº 35. abril.

Campo, Caetano (1940). “Noite Negra”. *Rádio-Moçambique*. nº 57. março.

Campo, Caetano (1940) “Costumes Indígenas – Os Macondes”. *Rádio-Moçambique*. nº 66. dezembro.

Campos, Sobral de (1940). “Inauguração do “Minuto da Amizade””. *Rádio-Moçambique*. nº 58. abril.

Dacosta, Fernando (1967). “Música (má) para comer”. outubro.

Lêna, José do (1940). “Eficiência”. *Rádio-Moçambique*. nº 57. março.

Matos, Eduardo (1939). “O Momento Musical”. *Rádio-Moçambique*. nº 44. janeiro.

Menitra, Graça (2013). “Espólio do compositor Belo Marques já pertence a Leiria”. *Jornal de Leiria*. 20 de junho.

Neves, António (1938). “Aos nossos ouvintes”. *Rádio-Moçambique*. nº 43. dezembro.

Rosado, António (1952). “O Maestro Belo Marques tem saudades da terra laurentina”. *Rádio-Moçambique*. nº 190. maio

Ypsolon (1938). “O que é o Rádio Club de Moçambique”. *Rádio-Moçambique*. nº 32. janeiro.

Ypsolon (1939). “Belo Marques marca mais dois triunfos: Orquestra Típica – Orfeão do Rádio Club”. *Rádio-Moçambique*. nº 46. março.

Webografia

Dvorak, Antonin (1895) “Music in America” in *The Harpers Monthly*. fevereiro.

(Consultado em: <https://www.unz.org/Pub/Harpers-1895feb-00428>)

Arvey, Verna (1942). “Antonin Dvorak and American Music” in *Common Ground*.

Inverno. (Consultado em: <https://www.unz.org/Pub/CommonGround-1942q4-00084?View=PDF>)

Biografia de Verna Arvey

<http://library.duke.edu/rubenstein/scriptorium/sgo/exhibit/captions/caption9a.html>

<http://libraries.uark.edu/SpecialCollections/findingaids/still/still1aid.html#arvey>

Anexos

Anexo 1 — Carta de Belo Marques (Transcrição)

Eu, José Belo Marques e a Emissora Nacional de Radiodifusão

Quero declarar antes de tudo, que esta minha exposição não visa vinganças nem procura oportunismos para interesse pessoal, esses meandros para que não fui educado, não entram, nem pela cor do sangue, na família à qual pertenço.

Vou apenas procurar expor o meu caso em poucas palavras.

O meu caso não é exclusivo. Ele é igual ao de muitos homens que, como eu, sofreram ao longo de muitos anos, as algemas da violência e os insultos mais perversos até hoje lançados à consciência humana.

Eis a história:

Como violoncelista de uma orquestra sinfónica, entrei para a Emissora Nacional, após alguns meses da sua fundação.

Esta orquestra dirigida pelo Maestro Pedro de Freitas Branco, foi criada, segundo diziam, para servir o povo que a pagava, mas ao qual nunca serviu. Ela tornou-se em breve no passatempo das elites do Estado, que a ejutavam com palmas e bocejos, e num prato obrigatório para servir a certos cavalheiros ilustres que vinham até cá.

O povo, como sempre abandonado, não teve outra saída se não o refúgio dos fadinhos. Estes, nascidos em séculos passados e filhos de conquistadores, vieram saudosamente até nós e aninharam-se ali para os lados da senhora da saúde.

Encarrapitados numa guitarra que dizem portuguesa mas que de português só tem uma corda, os fadinhos são ainda (hoje) escapatória das lágrimas do povo.

Desculpem-me o desvio.

Músico da Emissora Nacional, aí por alturas de 1936, desatei furiosamente a escrever música. Mas....

Razoável é dizê-lo: Por estas maviosas paragens ainda se gasta hoje uma mocidade inteira, adivinhando o que nos deviam ensinar. Por isso, foi com grande dificuldade que entrei como intérprete na tragédia dos sons.

Em 1937, formei a primeira orquestra de variedades da Emissora. Ensaiei também um quarteto de vozes masculinas que representou Portugal em Berlim e Paris, sob os auspícios um tanto emagrecidos do Secretariado de Propaganda Nacional do senhor António Ferro.

A imprensa dizia coisas. A Emissora orgulhava-se de si mesma e eu, dado que nunca fui a ares para os lados de Santa Comba, passava fome. Era o Quelhas em toda a sua grandeza.

Música ligeira, ligeirizadamente paga, trabalho aplaudido, desânimo à porta.

A Emissora não tinha fundos. Henrique Galvão, tinha verbo, mas não tinha verba. Eu... Nem uma coisa nem outra.

Na impossibilidade de enganar os meus filhos com alimentos sonoros, tentei o teatro ligeiro; a Revista. Aí, miséria em beleza! Os autores daquilo a que chama poema, eram esmagados (?) pela censura.

Os artistas no palco choravam fazendo rir. Quanto a mim... O meu senhorio não ía ao teatro.

Guerra de Espanha. Tumultos nos espíritos.

Fuzilava-se a República nas praças de toiros. Por tabela de ideias (~~escuras~~ enviesadas), crepúsculo em Portugal.

Cadeias super-povoadas.

Faz-se noite no campo (~~acanhado~~ aflitivo) das almas.

O pessoal da rua António Maria Cardoso, faz horas extraordinárias. Depois...

Silêncio.

Um pensamento, pode representar um suplício;

Em Espanha, mata-se.

Em Portugal, frita-se.

Cai sobre os portugueses, como que uma doença contagiosa; O medo.

Franco de lá, sinaleja para cá.

Salazar de cá, manda ~~para a Espanha~~ para lá centenas de vagões carregados do maior roubo de todos os tempos, feito ao estômago dum povo.

Num esbatido de agonias, a guerra perdeu-se ao longe, numa procissão de sombras.

Na Emissora Nacional, envolvido numa penumbra agressiva, eu escrevia canções. E que canções!

Nesta altura foi-me oferecido um contrato, para director musical no Rádio Clube de Moçambique, em Lourenço Marques. A licença ilimitada que pedi à Emissora, foi-me negada. Já o esperava.

Mesmo assim, aceitei o contrato e parti.

Ao entrar no mar largo, respirei fundo. Nunca julguei que alguém pudesse deixar a sua terra, aquela que lhe foi berço, com tanta alegria.

Andei por Lourenço Marques quatro anos. Ali trabalhei quanto pude e estudei quanto se pode.

Dirigi uma orquestra de cinquenta executantes à qual a imprensa da cidade chamava pomposamente “Orquestra Sinfónica”.

Os portugueses, honra lhes seja, são os únicos homens do mundo que conseguem fazer caldeirada sem peixe.

Devo dizer que, apesar de maestro, fui aluno em contraponto dum senhor holandês; um dos mais modestos dos meus segundos violinos.

Entretanto, a guerra mundial que já há muito se fazia sentir, deixava o Rádio Clube sem fundos para tanto encargo. Por esse motivo, anulei com mágoa o meu contrato.

Aproveitando ainda alguns meses da minha estadia em África, resolvi percorrer a região do Sul do Save, para fazer um estudo sobre o folclore Tonga. Fui numa carrinha velha, levando como condutor e única companhia, um rapaz ainda novo mas escuro.

Querem ver a minha vergonha? Certo dia, no Régulado de Nhazimo-Nha-agale, (mesmo que ralhes não faz mal,) dei de caras com um senhor inglês que andava como eu, fazendo o mesmo estudo, por conta do seu Governo. O senhor Hugh Tracy era acompanhado por sua esposa, um médico, dois enfermeiros brancos, um cozinheiro e sete criados negros. Este senhor tinha ainda ao seu serviço, três grandes automóveis quase de luxo. Creio que ele não sabia escrever o que ouvia. Cheguei a esta conclusão ao ver uma caixa de diapasões que ele transportava. Estarei em erro?...

Desamparado de tudo e sentindo em mim uma secreta, mas bem portuguesa humilhação, ofereci-lhe alguns apontamentos meu e despedi-me.

Mais tarde e já em Lisboa, veio-me parar às mãos o livro do senhor Hugh Tracy. Eram cinquenta folhas de música colorida e arrebicada, com alguns arabescos indígenas em papel de luxo.

Desculpem. A Arábia nada tem com isto.

Ao entrar novamente na Emissora Nacional, deparei com o dobro do pessoal, para mim desconhecido. O senhor Pedro Prado, homem circunspecto e hesitante que nunca eu conhecera, recebeu-me amavelmente, declarando-me que nada poderia resolver de pé-prá-mão. (Palavras dele.) Ofertei-lhe um exemplar do meu livro “Música Negra” e retirei-me.

Este meu ~~trabalho~~ livro que tinha acabado de sair,, foi editado pelo Agência Geral das Colónias e pelo qual, Marcelo Caetano ao tempo Ministro, mandou que me fosse paga a quantia de sete mil escudos. As minhas andanças pelo mato africano, custaram-me quatro vezes mais.

Encontrando-me sem dinheiro e sem trabalho, fui falar com o meu querido Maestro Pedro de Freitas Branco que, talvez por bondade, se dignou dirigir algumas obras minhas não só em Lisboa como na Itália. Porém, os direitos de autor destas obras, por modestas e hesitantes, eram nulos e a Emissora Nacional, também não pagava.

Com o desespero da necessidade, resolvi dar um concerto no Teatro de S. Carlos, dirigindo um dos meus trabalhos sobre temas negros: “Fantasia Negra”.

António Ferro, Presidente da Emissora, apadrinhou a ideia.

Pedro Prado cedeu-me a orquestra sinfónica. ~~Tudo a meu contento~~ Os jornais falavam, os ensaios seguiam e eu... tremia.

Com a assistência do Presidente da República Carmona, o teatro encheu. Os coros Scalabitanos cantaram bem e a orquestra fez milagres. As palmas não se fizeram rogadas, mas eu ao fim, tinha perdido catorze mil escudos.

Nessa noite não dormi. Uma quantia dessas, para mim, remotamente conhecida, foi o meu pesadelo.

Pela manhã li as críticas da imprensa. Muitas palavras boas e más mas nada de construtivo. Só a crítica de Lopes Graça me convenceu; um pouco desfavorável mas justa.

Depois, tudo redundou em (menos) mal. O António Ferro abraçado a uma política que nunca me serviu, nem talvez a ele mesmo, pagou a minha dívida. Respirei de gratidão; mas o pão dos meus filhos fugia a olhos vistos.

O senhor Pedro Prado que nunca nada me comprou senão com a mercadoria à vista e, baratinha, lembrou-me que se eu quisesse, poderia dar de quando em quando, um concerto com a orquestra sinfónica da Emissora Nacional. Não aceitei a ideia.

Um bom director de orquestra, precisa de grandes estudos. Precisa de descobrir ao longo de uma partitura, qual o estado d'alma do compositor em causa; Embrenhar-se como um verdadeiro colaborador, na obra que vai dirigir; Precisa conversar com ela e adivinhar através do turbilhão dos timbres, os anseios do artista que a produziu. Precisa sobretudo de saber música; o que pelos vistos, parece que não...

Ora para adquirir tal condão, eu não tinha tempo, nem posses. Enganar-me a mim mesmo, para enganar os outros, nunca.

Qual o caminho a seguir?

Canções. Canções aos centos. Matriculei-me na vida fácil da música. Canções filhas minhas que eu já perdi de vista e do ouvido.

Aquele Belo Marques que em jovem julguei conhecer, morreu.

Para a Emissora Nacional, por uma paga regateada e mesquinha, fundei a célebre Orquestra Típica, ensaiei coros de toda a espécie, e outros agrupamentos, para turistas de cá e de lá. Depois, tudo emperrou. A Emissora andava contente, mas, honras ao homem, miséria à porta.

Um acontecimento tristemente político, deu comigo a passar listas da oposição. Foi um autêntico fogo de artifício. A mentira salazarista, que falava de voto livre, fez renascer a M.U.D., para divertimento da P.I.D. Um arraial sem filarmónica.

A imprensa comprada e escravizada, atirava para o ar os seus foguetões de lágrimas.

Quando se apagou a última girândola já na Emissora Nacional existia uma lista de numerosos servidores sentenciados ao desemprego. A encabeçar o catálogo, segundo nos declarou António Ferro, encontravam-se o meu nome e o de João de Freitas Branco. Mas que surpresa! Disse-nos o mesmo senhor que, apontando para os nossos nomes, Salazar dissera: “Estes não””.

Este magnânimo juízo, dada a qualidade do juiz, só podia ter uma causa: Talvez um favor indirectamente recebido e nunca confessado? O de João de Freitas Branco, julgo conhecê-lo. O meu, nem por cálculo.

Continuei a trabalhar para a Emissora. Não sei porque milagre, o meu nome entro para a folha de pagamentos com subido ordenado de três mil escudos.

O senhor Pedro Prado tinha ascendido ao misericordioso. Ceguei meus olhos nos borrões da música. Mais cantigas. Mais canções. Estas (agora) reservadas e tristes. Salazar tinha vergôntes (salazaretas). Com eles à perna, organizei a grande orquestra de salão. Uma orquestra de características modernas que foi por muito tempo o cavalo de batalha do interno patronato. Uma espécie de mulher a dias, para limpeza de tímpanos menos limpos.

Nos corredores da Emissora, murmúrios a meia voz. Traições na sombra esbirros no altar da família. Desconfiança e... medo.

Um dia fui requisitado pelo Secretariado da Propaganda Nacional, para representar Portugal em Génova, no festival da canção latina. Como não havia verba para uma orquestra, fui sem ela. Acompanhavam-me apenas um tenor, Guilherme Kjolner, e uma cançonetista, Maria de Lurdes Resende. Para enfeitar a coisa iam ainda comigo, um guitarra, um viola e um fadista.

Vim a saber mais tarde, que foram oferecidos D. Amália Rodrigues trinta mil escudos, para ir a Génova também. Ela não aceitou e com razão. O fado e a canção latina não se falam.

O Maestro Figurini fez a esmola de me ceder a sua orquestra, uma hora por dia para ensaios. O festival durou quatro dias eram onze países concorrentes. Dez maestros, dez orquestras espampanantes e um homem sozinho. Entrei naquela amálgama patriótica e vim para Portugal com o 1º e 2º prémios. Joaquim Luís Gomes e Belo Marques.

Ao chegar a S^a. Apolónia fui recebido por uma numerosa recepção: dois filhitos meus. Um deles, ao abraçar-me, segredou-me: “A mãezinha não tem dinheiro”.

Ora adeus! Para que será preciso o dinheiro aos honrados filhos da Pátria?

Foi ainda António Ferro que de Roma, para aonde Salazar por birra ou não sei quê empurrou, de quem recebi os parabéns, pelo telefone.

Na Emissora Nacional continuava a alojar-se, por interesses não confessados, a negra desconfiança e a secreta informação.

Uma manhã fui acordado por uma réstia de sol. Chamava-se Humberto Delgado.

Enfiei-me num escafandro e mergulhei nas águas claras da liberdade.

Sol de pouca dura. Humberto Delgado foi espancado e morreu, que sabe se com a mágoa de torcido General...

Dias mais tarde, quando fui receber o meu ordenado, já o meu nome tinha sido retirado da folha de pagamentos. Isto, sem prévio aviso.

O homem de espírito neutro e acomodado, chega sempre aonde quer. É uma espécie de camaleão humano com grandes disposições para animal doméstico. Pertence geralmente ao 2º partido fascista, não menos tenebroso de que o primeiro. Calculo que foi por insinuações dum destes exemplares que se alcunha de meu colega, que Pedro Prado procedeu assim.

Passe: portanto ao ínfimo lucro das pequenas empreitadas.

Por isso, a minha caixa previdente de pouca previdência, nada mais recebeu.

Agora elevado, talvez tardiamente, a compositor de música séria, (como se toda ela não o fosse!), o meu nome voltou á folha de pagamentos com arrepiado vencimento de 1176 escudos. Há porém compositores em iguais condições que recebem três vezes mais. Valeu a pena'

Há ano e meio, entreguei ao senhor Prado duas partituras da minha autoria. Um quarteto para orquestra de câmara e uma obra sinfónica bastante grande. O mesmo senhor disse-me que assim que os copistas da mesma obra tivessem o trabalho pronto, o meu poema "Humus", que assim se chama, seria dado a público.

Três meses depois, as cópias estavam prontas. Mas, a obra continua em arquivo, pelo que até hoje não recebi paga alguma.

Apesar de tudo, e pelo que vi ao longo de trinta e tal aos, não posso apontar o senhor Pedro Prado como homem desonesto. Como espírito penumbroso e hesitante, sim.

Servir, que sabe se com relutância, uma ditadura de crimes subterrânicos, para defender o pão da própria família, reio que tem cinquenta por cento de desculpa.

Sou um ateu. Mas se eu tivesse de empregar um Deus para uso próprio, perdoava. Há produtos humanos, quase incompletos, que vivem acorrentados por grilhetas de sofismas. Lágrimas que fazem rir e soluções que mais parecem gargalhadas. Fazer da própria barriga um ídolo, é o dom de muitos homens.

Quanto a mim, democrático mas não teórico, fui sempre como que um negativo da minha fotografia.

A vida saiu-me muito dispendiosa porque paguei os meus erros e os erros dos outros. Portanto, peço à Emissora Nacional, ou a quem de direito, se digne olhar para o meu caso.

Estou velho, mas os meus três quartos de século ainda comem.

Vou acabar com isto. O que atrás fica exposto, assenta simplesmente na verdade. Isto que sirva de exemplo aos jovens homens do futuro. As forças armadas para a Salvação Nacional, às quais nós devemos esta alvorada de sonhos, assim o querem também.

O nosso querido Governo Provisório, constituído por grandes corações e velhas experiências, para o qual olhamos com ansiosa esperança, precisa da nossa ajuda.

Tenho ouvido com alvoraçada admiração e até com certo assombro, as palavras convincentes destes homens. Há nos seus conceitos tanta mocidade e aprumo, tanta verdade esquecida, tanto atrevimento simpático e destemido, que até me parece que voltei a ser rapaz.

O senhor Presidente da República António Spínola, ama o povo. Confirmou-o no dia 25 de Abril. Ele sabe, como General vigoroso e inteligente, que quando precisa de homens para comandar e defender a Pátria, é ainda ao povo aonde os vai buscar.

Anexo 2 — Manuscrito Música Negra acerca de W. C. Handy (transcrição)

“(...) é colorida de Espanha, ao Haiti de França, ao Brasil de Portugal, da América do norte de Anglo-Saxónia.

Na América do Norte a influência negróide fez-me sentir sobremaneira no Jazz e estendeu-se em seguida ao mundo inteiro. Foi inventada pelos músicos creoulos e manifestou-se sobretudo ao princípio por deformações tonais e ritmos bárbaros. (Depois uma tendência á suavidade, ao requinte à “falsificação”). Mais tarde ainda, a música dita “swing-music” voltou às pulsações mais primitivas do jazz-

O Jazz é tão particular à América que os músicos estrangeiros nunca o podem reproduzir fielmente. O seu desenho rítmico é movimento fluido, enquanto que a música clássica é mais angular.

Os músicos europeus, submissos à melhor tradição clássica, estão habituados a ritmos rigorosos. Por exemplo, um grupo composto dum fusa pontada seguida dum semifusa não deve ser tocada (em Jazz) literalmente, quer dizer, dum maneira brusca. O grupo deve ser

executado sem choque como se fizesse parte de um trilo, uma colcheia seguida duma semicolcheia.

Certas formas do jazz são banais e monótonas. Não deitemos a pedra a quem as cria! Mas existem também forma de Jazz que são preciosas contribuições à música, formas que podem ser o ponto de partida de grandes sinfonias. Por exemplo, os “Blues”, expressão secular do espírito negróide, não derivam deicam de ter valor apesar dos sentimentos simplistas que exprimem. A sua melodia (...) traduz a ansiedade sincera de corações solitários. Conforma-se geralmente a um desenho estabelecido, que determina o lirismo, a forma, a inspiração da música . W.C. Handy foi o primeiro a reconhecer a sua (sedução) (...)”

~

Anexo 3 — Poemas no periódico *Rádio-Moçambique*

Mendes, Orlando. “Moleca” in *Rádio-Moçambique*, nº 59. maio de 1940. Pp 9

A negra moleca
Anda triste, chorando
Desde quando,
No ano da seca
Veio presa de lá
Das terras do Guijá...

Seu mundo era no mato verde
Um mundo aberto, livre, sem fim.
Seu palácio, a palhota
Coberta de capim,
Hoje... a esperança perde
Nos destinos da sua rota.

Rainha da batucada
Negra deusa do «Kraal»
Escultura vivificada
Da noite de bacanal.

Agora... vida morta de saudade
Moleca da cidade
Chorando baixinho
«Ióúéé... ióúéé...»
Perdeu-se no caminho:
«Ióúéé... ióúéé...»

A vida que se dava
É sombra que se arrasta
Flor da selva partida e gasta
Por isso — oh! Negra princesa!
Tuas mãos estão fechadas
Tua bôca já não reza!...
Morreram-te as fadas
Que te fadavam liberdade
Moleca escrava dos molungos da cidade!

Pereira, Tito. "Luar do Sertão" in *Rádio Moçambique*, nº58. abril de 1940. Pp 8.

Luar do sertão!...
Argênteo robe envolvendo,
Com carinhos de mãe, a selva densa...

Luar do sertão!...

A veste imensa
Dos eucaliptos e chanfutas
Que, inertes e silenciosos,
— algum tanto preguiçosos —
Apenas de vez em quando,
Se embalam, mansamente,
E, quando a brisa vai passando,
Numa voz dolente,
Não sei quê, vão murmurando...

Luar do sertão!...
Luar bendito
Que, caindo do infinito,
Vem dormir-se, quêdo
No flanco de algum rochedo
Que, perdido, no labirinto,
Parece um bêbedo de absinto,
Escutando, sem ouvir,
O desnordeado ritmo do batuque...

Luar do sertão!...
O lindo luar
Que se oculta em meandros escondidos
Onde as correntes vão soltar gemidos
Que, ecoando pela imensidade
Parecem ais de saudade...
Luar do serão!...
Luar do feiticeiro
Que veste o ribeiro
E envolve o monte
Que vagueia pelo outeiro

E vai, cansado, repousar na fonte...

Luar do sertão!...

O D. Juan

Que, pela fresta da cubata,

Na noite feita de prata,

Vai espreitar

A *tombazana* engraçada,

Feliz, despreocupada

Dormindo a sonhar...

Luar do sertão!...

A veste imensa

Que se envolve,

Com carinhos de mãe, na selva densa

E que, ao primeiro alvor da madrugada,

Despe a floresta negro-esverdeada

Para ir

Vestir

Outros sertões

Envoltos em escuridões...

Ega, José da. "O Pilão" in, *Rádio Moçambique*, nº 60. julho de 1940. Pp. 5.

Tau, tau. Tau, tau...

Peitos a arfar,

No vai-vem acelerado,

Cadenciado:

Ancas carnudas

A balançar,
Solenes, mudas,
Pilam mulheres.

Umas são moças,
Hastes do junco do rio;
Ao desafio
Na dança estranha:
Sorriem troças,
Sonham «façanha»
Para o «arusse» ...

Outras: mããs,
No «m'tete» preso o negrunho,
Num desalinho:
Seios caídos
Lançam os «anhs»
Como gemidos,
Extenuadas.

Tau, tau... Tau, tau...

O sol subindo
Queima de luz a senzala.
A terra exala
Perfumes quentes.
«Muanas» rindo,
Nus e contentes,
Pincham à volta.

Tau, tau... Tau, tau...

No ritmo insano,
Os pilões cantam rufando,
Milho pilando...
Tau, tau... Tau, tau...
Eia! «nanano»!
É de apressar,
Que êles não tardam...

Tau, tau... Tau, tau...

Peitos a arfar,
No vai-vem que se acelera,
Sem uma espera,
Ancas carnudas
A balançar,
Cansadas, mudas,
Pilam as mulheres...

Pereira, Tito. "A Selva" in *Rádio Moçambique*, nº 65. novembro de 1940. pp 11.

Grande e imensa,
Espessa, interminável,
Tôda feita de enormes dragoeiros,
De chanfutas e coqueiros,
A selva densa,
A selva impenetrável,
Levanta seus andares multicolores
Na terra negra — terra areienta —
Que chora eu penar e suas dores,

Por não ver o céu de anil
E a noite luarenta...
E o vento passa,
Sibilando
E rindo,
Quási zombando,
Quási sorrindo
Das malhas apertadas
Do labirinto enorme...
Às vezes, mesmo ao fundo,
Dêste mundo
De folhas e ramadas,
Ouvem-se vozes, loucas, sincopadas,
Entoando canções, dum ritmo louco,
Que,
Fugindo do seio da clareira,
Vão perfurando a selva inteira,
E... sei lá!
Tombam frouxas e apagadas
Nas orelhas arrebitadas
D'alguma fera que as escuta...
E lá vai ela — a fera sanguinária —
Saltando,
Correndo,
Roncando,
À busca de comer
Na clareira distante,
Guiada pelo ouvido e pelo instinto,
Pelo som das vozes,
Que cada vez se torna mais distinto,
Ou por algum clarão

Que, desnudando a noite escura,
Lhe diz na sua língua: — Aqui estão!...
E a selva vive a sua vida,
Cheia de lutas, cheia de mistério,
Enquanto o rio foge atribulando
Entre clareiras e matas,
Saltando montes — cataratas,
Deslocando caudais
Entre salgueiros e juncais...
Às vezes desponta a lua,
Branca de linho, branca de açucena,
E a flora negra, ao divisá-la nua,
Faz-se mais clara, até morena...
E vem o sol depois da lua cheia,
Ou depois da noite escura,
E o sertão, imenso e belo,
Veste o seu manto de verdura
Onde se tecem brocados,
Engraçados, em vermelho
E amarelo...
E tôda a selva, em dias de bonança,
Tem um sorrir travêso de criança...

Campo, Caetano. “Mi Simba” in *Rádio Moçambique*, nº 67 janeiro. pp 2.

Noite cerrada.

Silêncio fundo. Nada.

Calou-se o mundo.

...Mas no silêncio vago estranho, fundo,

Que a gente escuta de alma perturbada,
Parece — é certo... Não haver mais nada,
Mas há a voz de algum ignoto mundo-

...A voz da selva escura!...
A voz que nos enlaça e nos rodeia
E sobe e afaga, envolve e enleia,
E nos segura.

...Noite cerrada.
Silêncio fundo. Nada.
Calou-se o mundo.

...Mas há na selva um ondular macio,
Que se não vê mas se pressente,
Um arrepio,
Hálito ardente,
Um palpitar suave e mudo,
Que envolve tudo
Desde o céu negro ao coração da gente.

E então, —
Como se nessa escuridão
Raiasse um ponto luminoso —
Um grito: *Simba!... Simba!...* — e logo ao grito,
Enchendo tôda a selva, portentos
Responde um eco de trovão.

A sombra agita-se fremente.
Há vultos rápido correndo,
Murmúrios, sons, — e de repente

Mais um grito que se ergue e vai morrendo
Alucinado e louco,
A pouco e pouco,
Por tôda a sombra fora.

Simba passou e foi-se embora,
Levando o seu tributo.

Baixinho, na palhota, agora,
A *mtunke* chora...
E também o silêncio: os dois! —

Depois...

...Noite cerrada.
Silêncio fundo. Nada.
Calou-se o mundo.

Anexo 4 — Poemas no periódico *Mundo Português*.

Rocha, Hugo. “Poemas Exóticos” in *O Mundo Português*. 1940. Pp 209-215

“Desfilam os Landins”

Atléticos, magníficos, garbosos,
Desfilam os landins, a tropa negra,
Calção, «cofió» vermelho.
São estátuas em de bronze em movimento.
Tambores e cornetas a tocar.
O sol polvilha as fardas de oiro velho.
Lá vai a tropa de África a marchar...

A multidão abre alas, respeitosa,
Aos esbeltos soldados de além-mar.

O clangor das cornetas entusiasma
E o rufo dos tambores faz vibrar.
Cada fileira é um friso escultural,
Baixo relêvo em ébano esculpido
Que, por encanto, se pusesse a andar...
Tropa de Moçambique,
Soldados dos melhor's de Portugal!

Hercúleos, magestosos, aprumados,
Desfilam os landins
— e a multidão, vendo-os passar, dá palmas.
Vieram de muito longe, dos confins
Da África portuguesa, e nos seus rostos
Estua o nobre orgulho duma raça
De guerreiros ousados.
São filhos, muitos dêles, dos que, outrora,
Ferozes, se bateram, à zagaia,
Em Magul, em Coolela, em Macontene,
Contra os bravos soldados
De Mousinho, o invencível capitão...

«Ímpis» de guerra, nu clamor infrene,
Cantavam o hino vátua, aquele «Inaquaia»
Lento, arrastado, grave, aterrador
Como o bramir do leão...
E, gigantescos, sólidos, retintos,
Os vátuas atiravam-se ao combate,
Como negros demónios ululantes,
Sem mêdo de morrer.
Os pais eram assim também os filhos,
Torcada a tanga pela farda e, em vez

Da azagaia selvagem, a espingarda,
Combatem com bravura, como, d'antes,
Combatiam os pais.
O soldado landim é, hoje, exemplo
Do valor do soldado português.

Rubro o barrete e amarelada a farda,
Desfilam os landins, a tropa negra,
Cropos robustos, corações leais.
Um dos soldados leva uma bandeira,
Verde e vermelho, côres tropicais,
Vibrantes e estridentes
Como toques agudos de clarins.
A multidão descobre-se, ao passar
A bandeira da Pátria, sobranceira.

Vibram, alto, tambores e cornetas.
O Sol faz brilhar mais as caras pretas
E brilhar mais os olhos sorridentes
Dos soldados landins,
Da tropa além-mar...

Êles olham, então, a paisagem distante
— tão longe da visão mesquinha que os oprime... —
E fartam-se de luz, dessa luz deslumbrante...
E fartam-se de côr, daquela côr sublime...

Voltam a contemplar o mundo planturoso
Em que erraram, outróra, em constante emoção,
E correm, sem detença, e giram, sem repouso,
Deu-lhes asas minh'alma e êles voam, então...

Cega-os a luz do Sol dos trópicos e a côr
Das coisas tropicais — mar, terra e céu — também.
E êles bahnam-se em côr e luz. E êsse fulgor
Da Natureza aplaca a sêde que êles têm...

O céu é baldaquino aberto de veludo
Azul — e mais azul não pode haver na Terra...
O sol é hóstia de oiro a pairar sôbre tudo
— e iro daquela côr filão algum encerra...

Quando a noite desprende o baldaquino azul
Que se fecha, sem ruído, assim, sôbre a hóstia de oiro,
Surge no céu Lua, essa rainha exul
Que, às mãos cheias, esbanja o rórico tesoiro...

É de veludo negro o manto que lhe cobre
A túnica de lhama argêntea que ela traz.
Bordado a pedraria, o manto real mais nobre
E magestoso o busto esplêndido lhe faz.

No litoral, que o mar azul ferrete afaga,
Estendem-se, a perder de vista, os palmeirais.
Há palmeiras dum verde intenso que embriaga
Os olhos, quando a luz as enverdece mais...

Palmeiras... Eu não sei de árvores mais formosas,
Mais propícias ao sonho ou à meditação...
Tudo nelas é lindo: as linhas donairosas
Do seu caule e da coma aberta à viração...

A viração do mar a trunfa esmeraldina
Ora enriça e desfaz, ora compõe e ajeita.
Cada palmar, ao vento, é uma orquestra em surdina
Com o que o «maestro» Eolo, às vezes, se deleita...

Aves multicolor's de esplêndida plumagem
O ninho vão fazer no murmuro arvoredado
Que dá maior encanto à exótica paisagem
Dos trópicos, propícia ao mistério e ao sêgrêdo...

E as aves cantam. Logo, a paisagem tem vida,
A paisagem tem alma, a paisagem se alegra...
Quem nunca ouviu a voz da mata colorida
Não pode compreender a alma da raça negra.

Foi a ouvir o rumor do mundo vegetal
— na folhagem o vento, os insectos na ervagem —
Que a alma da gente negra, ingénua e natural,
Se veio a confundir com a própria paisagem.

Quando anima o sertão, desde o mato à floresta,
Das aves tropicais o melodioso canto,
Tudo se transfigura, o som a tudo empresta
Um torpor mais fagueiro, um mais doce quebranto...

E, quando ruge o leão nas selvas africanas,
A transformar em mêdo o tropical langor,
As vozes da espessura, ora aflitas e insanas,
Emudecem, ao fim dum pávido clamor...

Da lépida gazela ao maciço elefante,

Do mono ao jacaré e mabeco ao leão,
Tôda a selva é um jardim zoológico abundante
De bichos cujo aspecto infunde admiração.

Em cada caçador, negro ou branco, há um poeta
Que vive, afeito ao p'rito, a epopeia do mato:
Ao destemor do herói e à solidão do asceta,
Junta-se, puro e são, da Natureza o trato.

De noite, sob o luar do Sul, o mar banzeiro
Negro-azul, verde-negro, às estrias de prata,
Dir-se-ia ter, lá dentro, um enorme luzeiro
A incendiar em clarões das espumas a nata...

Nos trópicos, a noite é de fosforescências;
Tudo é lícido e brilha: o céu, a terra, o mar.
Embalsamam o mar, a terra, o céu, essências
Que causam a embriaguês de quem as aspirar...

Nas aldeias do mato, ao clarão das fogueiras,
Baila e canta o gentio. Há p'ra tudo um festim.
Torcem-se, à brisa morna, os leques das palmeiras...
Rescendem doce aroma os fustes do capim...

Dos corpos negros brilha a suada epiderme,
Num brilho de cetim, de sêda ou de veludo.
No delírio da dança, um corpo rola, inerme...
E o batuque não cessa — êle é a alma de tudo...

Em rios de balada, azuis ou verdes, quando
Reflectem o fulgor do céu ou do arvoredado

Em barcos de perfil esquivo vão remando
Negros belos que espreita o crocodilo tredo...

Das cubatas à beira, os filhos ao redor,
Mulher's de tronco nu pisam a mandioca.
Os homens fumam. O ar tremula de calor.
Gentílico tambor p'ra o batuque já toca...

Todos os tons do verde esplendem. O zarcão
Alterna com o azul. O ocre e o negro também
Colorem a água-forte ardente do sertão.
A paleta do Sul tôdas as côr's contém.

A violências da luz e a violência da côr
Abrandam, quando a tarde esmorece e declina.
Ao delírio sucede o sonho. Ao esplendor
Sucede a suavidade. O espírito domina...

Crepúsculo sublime. Apoteose das tintas
A diluírem-se, ao longe, em estranha mistura.
Visionário pintor: com que pincéis os pintas
Êsses quadros irreais de génio ou de loucura?

Ó paisagem distante! Ó paisagem distante!
Com que feitiço ideal me enfeitiçaste os olhos?
Êles buscam-te, em vão, e andam, a cada instante,
A pisar, sem te ver, sempre os mesmo abrolhos...

Êles deliram, febre estranha os atormenta.
Êles sonham contigo e sentem a saüdade
Mais pungente e letal, mais atroz e violenta,

Do longínquo país da eterna claridade...

Por isso, querem ver, de cima do alto muro
A que a minh'alma os guinda, a paisagem distante,
Nas horas em que a vida estende o manto escuro
Sôbre o meu coração dorido e vacilante...

Rocha, Hugo, "Tonga" in *Mundo Português*, 1940. Pp 251-252

Rapariga bronzeada,
Moça formosa e núbil do Equador:
Quem te deu, quem te deu tão linda côr,
Rapariga bronzeada?

«Tonga» de corpo airoso,
Ninfa dos coqueirais de São Tomé,
Tanagra negra; baila o «socopé»,
«tonga» de corpo airoso!

Porque fitas o mar,
Nostálgica, ao sol-pôr, no «Espalmadouro»?
Quando o horizonte é pedraria e ouro,
Porque fitas o mar?

Nos teus olhos saudosos
Passam visões do negro continente...
De lá vieram teus pais. Há um brilho ardente
Nos teus olhos saudosos...

Vejo arfar teus seios,

Inquietos, num vai-vem, com a «calema» ...

Quando te miro o corpo de poema,

Vejo arfar os teus seios...

«Tonga» de São Tomé,

Negra vestal entre o verdor do «Obó»:

Se te vê triste, o coqueiral tem dó,

«tonga» de São Tomé...

O teu lenço de côr

Envolve-te a cabeça, qual turbante.

Dá-te um ar de mistério perturbante

O teu lenço de côr.

Quais bagos de café

São teus beijos vermelhos a sangrar.

Quem os há-de colher e há-de provar,

Quais bagos de café?

Rapariga bronzeada:

No verde paraíso da Ilha

Tu és a mais estranha maravilha,

Rapariga bronzeada...

Rocha, Hugo, "Canção dos Carregadores" in *Mundo Português*. 1940. pp 252-256

Canção dos carregadores

Ó kasdimba ua-ritèletè:

Sanga-niè... Sanga-niè...

Ó kuxita, ó kuvala, ó kandimba:

Sanga-niè... Sanga-niè...

A vida é bela...

Haja comida à farta

Para os carregadores,

Não seja muita a carga

Para Benguela!

Haja na «chana» flores

E pássaros formosos,

Não seja o Sol ardente um ferro em brasa,

Não nos gele o «cacimbo»,

Não seja o vento

Um chicote que arrasa,

Não ronde o leão, à noite, o nosso «arimbo»

Nem o acompanhe a hinea, passo a passo,

Rangendo os dentes feros e gulosos...

A vida é bela,

Quando o «jingamba»

Tem patrão rico em terras de Benguela

E «mukáji» bonita que o espera,

P'ra lhe dar um abraço,

(sabe tão bem, se a rapariga é bela...)

No batuque da aldeia em que êle passa...

A vida é bela,

Quando há batuque,

À noite, lá na aldeia,

Àlém na aldeia grande, em Catumbela...

Não há nada no mundo com mais graça

Do que o batuque à luz da Lua cheia...

«Jingamba»: tem cautela,
Quando fôr's a caminho de Benguela...

O «soba» da «libata»
Que tem filha, «kaféku», para «nlemba»,
Manda matar aquêle que atreve
A falar em amor a qualquer delas.
«Kimbandas» impiedosos
Fazem morrer o preto com feitiços,
Que matam, lentamente,
Feitiços venenosos,
Venenosos enguiços...

Carregador do sertão,
Caminheiro das «anharas»
Quem te deu essa ilusão?
As horas boas são raras...
Carregado como vais,
Tu não vês, tu não reparas,
Que ninguém ouve os teus ais
Nem tem de ti compaixão...

Carregador de Benguela,
Não te deixes iludir,
Não julgues que a vida é bela,
Que é só cantar, que é só rir...
Chegar e, logo, partir,
Fardo à cabeça a pesar,
É caminhar, caminhar,
Queime o Sol, ruja a procela.

Carregador africano,
Vergado ao pêso da carga:
Não acredites no engano,
A vida é cruel e amarga.
A garra da dor não larga
Que calcurreia o sertão
Para servir um patrão
Indif'rente e deshumano...

À sombra do imbondeiro,
Gigante do sertão,
«jingamba»: põe no chão
A carga que transportas.
Mas, olha, tem cautela,
Cansado caminheiro,
Não apareça o leão, a
E escancarar a güela,
À noite, a horas mortas...
Carregador que vais para Benguela,
Cantando essa canção,
Não te percas no mato. As feras rondam,
Ruge, com fome, o leão...
Se passar's nas «libata» em que ela mora,
A negra de ancas fartas e robustas
E de seios roliços,
Tem cautela, «jingamba», tem cautela,
Não te deixes vencer por seus feitiços...
Mulher «mu-hume» é linda; mas, cuidado,
Não te deixes prender,
Nos seus braços não vás adormecer,
Carregador cansado...

Os olhos dela
Dão mau olhado...
Carregador que vais para benguela,
Não pares, segue àvante!
Não olhes essa negra,
Porque olhá-la é «kituxi»
E mais «kituxi» é tê-la por amante...
Ó caminheiro negro do sertão:
Segue o teu fado, caminheiro errante,
«mutaris» de borracha e do «funante»
Vai levar a Benguela ao teu patrão...

Carregador de Benguela,
Caminheiro do sertão:
Tem cautela, tem cautela,
Não percas o coração...
Segue adiante, senão
Terás que te arrepender...
‘Inda podes vir a ser,
Por feitiço, escravo dela...

Carregador: não te vença
O cansaço no caminho.
Foge ao amor, que é doença
De quem deseja carinho...
Não deixes entrar o espinho
Do desejo no teu peito.
Mete ao caminho, a direito,
Desvia dela a crença...
Nascestes p’ra caminhar,
P’ra andar com fardos. A vida

É fardo p'ra carregar
Sôbre os ombros de quem lida...
Lá no céu terás guarida,
Ó caminheiro cansado,
Todo o pêso do teu fado
Deus saberá suavisar...

Carregador: vai andando...
Carregador: vai cantando,
Pelo sertão, de-vagar:

Ó kasdimba ua-ritèletè:
Sanga-niè... Sanga-niè...
Ó kuxita, ó kuvala, ó kandimba:
Sanga-niè... Sanga-niè...

Rocha, Hugo. "Magaiça" in *Mundo Português*, 1940. Pp 256-257

«Magaiça», pobre negro de Inhambane;
Aonde vais? Porque partes nessa leva?
Lá nas terras do «Jone» há, sempre, treva...
Talvez a escuridão te desengane...

Nasceste p'ra ser livre, ao Sol e ao ar,
P'ra correr's a floresta e o sertão,
P'ra encher de verde os olhos, no palmar,
E de gôzo, na dança, o coração...

«Magaiça»: a mina é tenebrosa e funda.
Lá dentro, a morte é como fera à espreita...

Do oiro que há-de arrancar à vasa imunda
É forjado o grilhão que te sujeita.

Não vás negro iludido! A selva é amiga...
Cá fora, há côr e há luz... Lá dentro, há lodo...
Cá fora, tens batuque e rapariga...
Lá dentro, a angústia em suor te alaga todo...

Pobre negro enganado: espera aí,
Não vás na leva para a mina de oiro!
Fêz-se a terra fecunda para ti,
Não se fêz para ti o teu tesoiro...

«Magaiça»: olha os que foram e já vieram.
Vê como tossem... Malfadada sorte!
Levaram ambições e que trouxeram?
O desengano, a doença, a dor e a morte...

Anexo 5 — Escala Nicrocromática

ESCALA NICROCROMÁTICA

The image displays a musical score for the Nicrocromatic Scale, titled "ESCALA NICROCROMÁTICA". The score is written on six staves in treble clef. The first staff shows the scale in half notes, starting on C4 and ending on C5. The second staff shows the scale in quarter notes, starting on C4 and ending on C5. The third staff shows the scale in eighth notes, starting on C4 and ending on C5. The fourth staff shows the scale in sixteenth notes, starting on C4 and ending on C5. The fifth staff shows the scale in thirty-second notes, starting on C4 and ending on C5. The sixth staff shows the scale in sixty-fourth notes, starting on C4 and ending on C5. The score is set in common time (C) and uses a key signature of one sharp (F#).