

**“O FOGO DO SAMBA, A EXCITAÇÃO DO BOLERO, A  
SOFISTICAÇÃO DO CHACHACHÁ” EM LOURENÇO MARQUES:  
A LEGITIMAÇÃO DO IMPÉRIO ATRAVÉS DAS LIGAÇÕES  
ENTRE MÚSICA, EDIÇÕES FONOGRÁFICAS E TURISMO**

**Pedro A. Mendes**

INET-md, NOVA FCSH

[pedroaamendes@fcsh.unl.pt](mailto:pedroaamendes@fcsh.unl.pt)

**“O fogo do Samba, a excitação do Bolero, a sofisticação do Chachachá” em Lourenço Marques: A legitimação do império através das ligações entre música, edições fonográficas e turismo**

*Este artigo apresenta uma análise da relação entre música e turismo em Lourenço Marques no período colonial tardio, demonstrando que este binómio foi preponderante na busca pela legitimação do império português em África, numa altura marcada por fortes pressões externas e internas pelo fim do colonialismo, e pelo crescimento de tendências emancipatórias no continente. Numa primeira parte do texto, será feita uma descrição do modo como as performances musicais se enquadravam nos estabelecimentos procurados por turistas, deixando em evidência a forma como as desigualdades do sistema colonial e as suas contradições se manifestavam nesse contexto. Numa segunda parte, serão analisados exemplos de edições fonográficas como forma de promoção turística de Lourenço Marques e de idealização da sua vida quotidiana.*

Palavras-chave: música, turismo, colonialismo, Moçambique, Lourenço Marques, indústria fonográfica

**“The fire of Samba, the excitement of Bolero, the sophistication of Cha Cha Cha” in Lourenço Marques: the legitimation of empire through the connections between music, phonographic editions and tourism**

*This article presents an analysis of the relationship between music and tourism in Lourenço Marques during the late colonial period, demonstrating that music was crucial in the quest to legitimize the Portuguese empire in Africa during a time marked by strong external and internal pressures for the end of colonialism, and by the growth of emancipatory trends in the continent. The first part of the text describes how musical performances were integrated into the activities of venues frequented by tourists, highlighting the ways in which the inequalities and contradictions of the colonial system were reflected therein. The second part examines examples of phonographic editions as means of promoting Lourenço Marques as a tourist destination and of idealizing its everyday life.*

Keywords: music, tourism, colonialism, Mozambique, Lourenço Marques, phonographic industry

Durante a década de 1960, Moçambique era visitado anualmente por cerca de 450.000 turistas (Cleveland & Marino, 2021, p. 283). A então colónia portuguesa em África oferecia diversas atrações para visitantes, tais como as praias, que se espalhavam pela sua vasta costa, ou outros locais cuja fama extravasava fronteiras, como o parque da Gorongosa. Mas também os centros urbanos, em especial Lourenço Marques, eram procurados para diversão, fosse pelo clima convidativo, a proximidade com o mar, ou pelos vários estabelecimentos de lazer que faziam da cidade um ponto privilegiado para o sucesso da sua atividade.

A música tinha uma presença destacada neste panorama. A atuação de conjuntos musicais sobressaía pela sua importância para atrair clientes que procuravam dançar ao som de ritmos “modernos” e dos últimos êxitos popularizados pelos canais da indústria fonográfica, e para compor a imagem pública com que os diferentes espaços de performance se queriam apresentar. Além do contributo das performances dos conjuntos para a dinamização da atividade turística na capital de Moçambique, o potencial da música foi aproveitado, de outras formas, para criar um imaginário atrativo de Lourenço Marques, tal como será aprofundado mais adiante.

Neste artigo será explorada a relação entre a música e o turismo na cidade colonial de Lourenço Marques, a partir do final da década de 1950. Esta relação encontra-se ainda pouco aprofundada e carece de uma análise que ponha em evidência a importância da música não só para a promoção de atividades turísticas, mas também para moldar a imagem da cidade – e, por extensão, do próprio colonialismo português –, que se pretendia vender para o exterior. A relação das práticas musicais com o turismo deu-se na encruzilhada de um regime político que procurava negar o seu pendor colonial e de discriminação racial, ao mesmo tempo que tentava vender uma cidade apetecível de acordo com as crenças e os padrões comportamentais dominantes entre a população branca. Essa intenção tornou-se ainda mais urgente depois do início da Luta de Libertação armada em Moçambique, desencadeada pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) contra o sistema colonial português, quando era necessário passar uma imagem de normalidade que contrariasse o clima de instabilidade que se vivia no território.

Os agentes políticos e instituições ligadas ao regime mobilizavam vários meios para propagandear o ideário luso-tropicalista e ocultar o seu pendor colonial. O seu intuito era o de reforçar a narrativa de um Portugal pluricontinental e plurirracial, supostamente aberto a uma postura de integração e de miscigenação, procurando negar as desigualdades históricas que marcaram o desenvolvimento da sociedade colonial (Castelo *et al.*, 2012, pp. 20-24). Nesse sentido, ao falar-

mos sobre revoluções sonoras e disputas políticas, é importante abordar a música como um elemento conservador das relações de poder e das representações socioraciais produzidas pelo colonialismo, que se encontravam ameaçadas por perspetivas de rutura e transformação que pairavam sobre o império português.<sup>1</sup> Sobretudo quando, para além da oposição interna dos movimentos de libertação, o regime português lidava com críticas externas face à sua posição colonial num momento histórico em que várias nações se tornavam independentes em África (Santos, 2018).

Esta análise baseia-se em duas vertentes que são estruturantes para este artigo. Em primeiro lugar, será feita uma descrição do modo como as performances musicais estavam firmemente presentes nos estabelecimentos que se dedicavam à atividade turística. A forma como a música surgia nos diferentes espaços, fosse pelas escolhas musicais ou pelos critérios de contratação de músicos já é, por si, um indicador de como as dinâmicas coloniais impactavam a atividade dos músicos e a própria promoção turística da cidade. O segundo ponto foca-se na aliança entre a edição de fonogramas e propósitos de promoção turística. Será aprofundado o modo como estas edições contribuíram para construir as narrativas criadas sobre Lourenço Marques, tendo como pano de fundo o panorama político e as tensões sociais que marcaram não só a cidade como, de uma maneira geral, a situação das colónias portuguesas em África no período colonial tardio (Castelo *et al.*, 2012; Domingos, 2013). O primeiro exemplo é o de João Maria Tudella, cantor que celebrou várias canções cuja tematização se fazia em torno da geografia colonial portuguesa, com várias referências diretas a Lourenço Marques. De seguida, serão analisados os casos dos conjuntos Renatino di Napoli e I Cinque di Roma, devido à edição de fonogramas que documentavam a sua passagem pelo Hotel Polana.

Este trabalho será desenvolvido em articulação com bibliografia referente à atividade turística em Lourenço Marques, ao desenvolvimento histórico da cidade (inseparável do seu racismo estrutural) e às práticas musicais em Moçambique, procurando ilustrar as dinâmicas que interligam estas vertentes. O artigo apoia-se ainda em entrevistas que realizei no âmbito da minha investigação sobre os conjuntos de música “pop” que atuavam em Lourenço Marques nos últimos anos do período colonial.<sup>2</sup> Os meus interlocutores são músicos com atividade na cida-

<sup>1</sup> O recurso à música e à dimensão sonora (por exemplo, através das emissões radiofónicas) como modo de propaganda contra os movimentos e tendências anticoloniais em Moçambique no período colonial tardio tem sido referenciado em vários estudos ao longo dos últimos anos (Filipe, 2012; Freitas, 2023b; Mendes, 2022; Pereira, 2021). Para fazer uma comparação com o caso angolano, ver o trabalho de Marissa Moorman (2019).

<sup>2</sup> Não cabe, no âmbito deste artigo, uma problematização mais alargada sobre o uso da categoria “pop”, pelo que sublinho apenas que o seu uso, neste caso, remete para estéticas musicais produzidas pela indústria fonográfica no hemisfério norte. A este propósito, veja-se Cidra e Félix (2010), assim como Middleton *et al.* (2001).

de durante as décadas de 1960 e 1970. Entre eles, existem músicos brancos que viviam no centro da cidade e músicos negros dos bairros suburbanos. Alguns deles vieram para Portugal após a independência de Moçambique; outros continuaram a viver na atual Maputo.

## Aspetos sobre o quotidiano de Lourenço Marques

A cidade de Lourenço Marques tornou-se capital de Moçambique em 1898. O porto marítimo e os caminhos de ferro desempenharam, a partir do final do século XIX, um papel fundamental na sua economia, sempre muito dependente e influenciada pela África do Sul, cujo governo pretendia que Lourenço Marques tivesse “uma base económica de natureza portuária, apresentando o porto capacidade suficiente para receber 47,5% das mercadorias importadas e exportadas por aquele país” (Mendes, 1985, p. 86). A partir do final do século XIX, o crescimento da teia urbana iniciou-se nos arruamentos situados nas proximidades do porto marítimo na direção das zonas que atualmente dão lugar ao Bairro Central e Alto-Maé (Figura 1). Ao longo do século XX, nesta zona, cresceram edifícios e traçaram-se largas avenidas que formaram o núcleo daquela que viria a ser conhecida como a “cidade de cimento”, designação que marcava a distinção para o “caniço” – os bairros suburbanos caracterizados por habitações com materiais e condições de salubridade precárias que cresciam à volta da cidade de cimento.

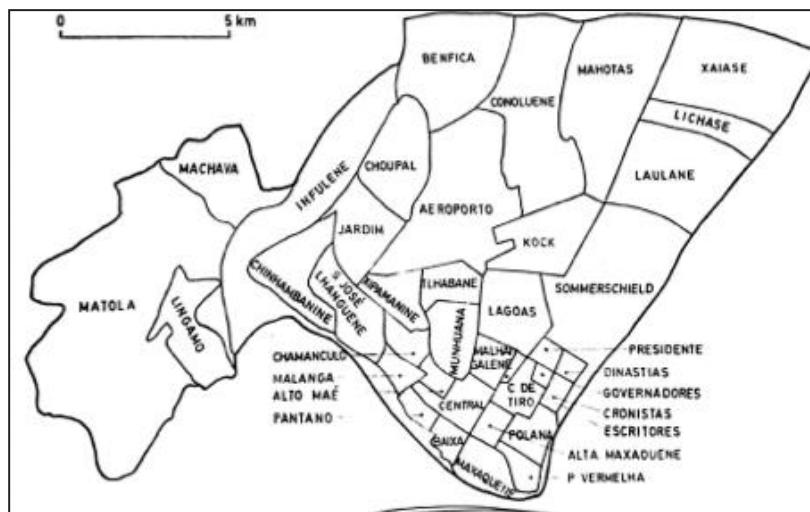


Figura 1: Mapa de Lourenço Marques do final do período colonial (Fonte: Mendes, 1985, p.76)

Esta divisão do espaço era indissociável da ideologia colonial que estava subentendida na organização da cidade. À semelhança de outras cidades coloniais em África, pretendia-se que a cidade de cimento fosse, para os colonos, a salvaguarda do “distanciamento social e psicobiológico” no espaço físico em relação à população negra (Martin, 2002, p. 6). Desde as primeiras décadas do século XX, o desenvolvimento de Lourenço Marques foi marcado por medidas que tinham o intuito de fazer do centro da cidade um local adaptado aos padrões de vida e às aspirações da população branca. Se, por um lado, havia necessidade de ter trabalhadores negros para executar tarefas do quotidiano, por outro foram criados mecanismos que os impediam de usufruir daquele espaço para lá das suas obrigações laborais. Por exemplo, espaços de lazer da população branca, tais como praias ou jardins, foram interditados à população negra (Zamparoni, 1998, pp. 330-332). A circulação nos transportes públicos também obedecia a restrições, impondo-se um código de vestuário e de conduta de acordo com os valores da população de origem europeia (Zamparoni, 1998, pp. 264-265). O acesso a salas de cinema, assim como ao conteúdo dos filmes exibidos, também passava por critérios de exclusão racial, neste caso com a preocupação acrescida, por parte do poder colonial, de não exibir imagens que pudessem suscitar sentimentos de revolta entre a população negra (Domingos, 2021). As práticas performativas também foram parte do processo de exclusão e distinção no espaço urbano, tal como demonstra o trabalho de Matheus Serva Pereira sobre o afastamento e interdição de performances de géneros africanos na cidade de cimento (Pereira, 2019).

Estes e outros elementos de exclusão encontravam-se alicerçados numa sucessão de leis que consolidaram o Estatuto do Indigenato.<sup>3</sup> Aqueles que ficavam identificados juridicamente como “indígenas” (na prática, a maioria da população africana negra) eram sujeitos ao cumprimento de várias obrigações, entre as quais o trabalho contratado ou forçado, estando marginalizados em termos de mobilidade e permanência na cidade de cimento. Por outro lado, aos indivíduos negros que apresentassem condutas comportamentais, estéticas e expressivas próximas do estilo de vida idealizado pelos colonos, era atribuído o estatuto de “assimilado”, o que, em teoria, lhes retirava as restrições impostas aos “indígenas”. No entanto, entre a população negra, constituíam uma pequena minoria aqueles que adquiriam este estatuto, além das várias dificuldades que se colocavam

<sup>3</sup> Desde o século XIX que existiam portarias com o intuito de controlar a vida dos africanos “em aspetos tão diversificados como o vestuário, a habitação, a circulação, a admissão a espetáculos” (Silva, 2016, p. 325). A Lei Orgânica da Administração Civil do Ultramar (1914), o Estatuto Político, Civil e Criminal dos Indígenas de Angola e Moçambique (1926) (Silva, 2016, p. 327), assim como o Acto Colonial de 1930 (Zamparoni, 2012, p. 20), confirmaram um regime racista e excluente que se traduzia na discriminação destas populações.

vam para a sua obtenção (Domingos, 2012, p. 65; Keese, 2013, pp. 228-229; Silva, 2016, p. 329).

Mesmo após 1961, com a revogação do Estatuto do Indigenato, o espaço físico da cidade de cimento continuava a ser representado como o local da população branca e do seu modo de vida. À população negra continuava a ser atribuído um papel de figuração, como elemento caracterizador de uma paisagem exótica, mas sem voz e presença ativa na cidade. Para grande parte dessa população, a cidade de cimento continuava a ser sentida como um espaço desconfortável e mesmo potencialmente ameaçador (Penvenne, 2012). Desse modo, se a revogação do Estatuto do Indigenato eliminou os impedimentos legais que restringiam os movimentos da população negra, não apagou uma cultura de subalternização racial enraizada nas convenções sociais, o que deu lugar à vivência de um “indigenato informal” (Domingos, 2013, p. 95).

## **A economia política do lazer e do turismo em Lourenço Marques**

Dentro da lógica de organização temporal nas sociedades industriais modernas, a noção de lazer diz respeito às escolhas sobre como ocupar o tempo livre. Essas escolhas dão-se entre atividades que podem ser usadas para caracterizar estilos de vida, modos de expressão individual e coletiva, diversificar usos do corpo, criar círculos sociais e promover diferentes formas de estilização do quotidiano. O lazer é um modo de conceber o tempo e o espaço ao qual não são alheias questões de ideologia e poder que, em contextos coloniais, são indissociáveis das hierarquias raciais e das aspirações e valores dos diferentes grupos sociais (Martin, 2002, pp. 3-8). Por sua vez, a noção de turismo, segundo Bennett, enquadra-se numa lógica de procura de destinos de lazer associada a representações identitárias individuais (Bennett, 2005, pp. 141-142). O turismo remete para um processo de mercantilização de modos de aproveitamento dos tempos livres associados a um determinado espaço. Processo esse que cria representações ideológicas sobre história, cultura, tradição (Desmond, 1999, p. xvii) e, acrescento, sobre diferentes grupos sociais. É nesse sentido que o turismo pode atuar como mecanismo de marginalização e de reforço de poderes e legados coloniais (Harewood, 2019). Seguindo a abordagem de Guilbault e Rommen (2019), a música é aqui enquadrada como parte de uma economia política mais ampla – que compreende a intervenção de vários interesses políticos e sociais – que incluía o turismo como parte da defesa dos interesses de poder da população branca em Moçambique.

No caso de Lourenço Marques, a noção de lazer é particularmente útil para compreender a conceção do tempo e do espaço na vida moderna. A delimita-

ção entre tempo de trabalho e tempo de descanso, associada à distinção entre os espaços e as suas finalidades laborais ou de aproveitamento do tempo livre, constituíam-se como elementos definidores de um modo de vida europeu e de diferenciação face aos negros africanos, especialmente os não assimilados. Na cidade de cimento foram, assim, surgindo um conjunto de espaços e negócios que iam ao encontro deste aproveitamento do tempo livre. A oferta turística da cidade contemplava as suas praias, jardins, carreiras de tiro, campos de golfe e ténis, entre outras atividades (Zamparoni, 1998, p. 329). A isso acrescentava-se ainda uma importante oferta de restaurantes, bares e hotéis, também muito procurados por visitantes estrangeiros, sobretudo vindos da África do Sul e da Rodésia. Nas primeiras décadas do século XX, o Estado português promoveu e apoiou intervenções voltadas ao setor turístico, entre as quais se destaca a construção do requintado Hotel Polana nos anos 1920. Nas décadas de 1930 e 1940, a Rua Major Araújo (doravante "Rua Araújo"), situada junto ao porto marítimo e à estação de comboios, começava a ganhar relevo na vida noturna, com estabelecimentos como o Casino Belo e o Casino Costa, numa área que, posteriormente, se tornaria reduto de vários clubes noturnos (Mendes & Freitas, 2024).

Um claro exemplo da relação entre música e turismo em Lourenço Marques é dado pelo Rádio Clube de Moçambique (RCM). Fundada na capital moçambicana em 1934 por capitais privados e sempre com uma relação próxima com o regime colonial, a estação radiofónica tornou-se numa das mais importantes do continente africano e uma instituição central no panorama musical moçambicano. No final da década de 1950, o número de turistas diários que visitavam as suas instalações ultrapassava a centena, muitos deles vindos do exterior de Moçambique (Freitas, 2021, p. 434). Para isso, muito terá contribuído a popularidade da *LM Radio*, a estação B do RCM, cuja emissão em inglês e africânder se dirigia, sobretudo, ao público da África do Sul, embora também fosse ouvida dentro das fronteiras de Moçambique, em particular na cidade de Lourenço Marques. Os seus locutores gozavam de uma enorme popularidade entre os ouvintes. O sucesso da *LM Radio* não passava despercebido aos responsáveis do RCM e a outros agentes ligados ao turismo moçambicano, que a viam como um canal para chegar a mais visitantes estrangeiros (Freitas & Mendes, 2025).

Durante a década de 1960, o regime reforçou o investimento no turismo como resposta às dificuldades do contexto político. Em Moçambique eclodiu a Luta de Libertação em 1964, somando força às crescentes pressões internacionais pela descolonização. O Estado Novo via-se, assim, na necessidade de projetar uma sensação de normalidade nas cidades que simbolizavam o império. Nesse sentido, a promoção turística através de imagens da paisagem e do lazer urbano

desempenhava um papel crucial (Cleveland & Marino, 2021, p. 304). Além disso, as receitas do setor eram especialmente relevantes numa conjuntura em que o governo aumentava os gastos militares e a propaganda destinada à preservação do domínio colonial (Cleveland & Marino, 2021, p. 291).

## **Turismo e espaços de performance musical em Lourenço Marques**

As atuações musicais eram uma presença assídua em vários espaços vocacionados para o turismo. Para os músicos, esta era uma parte importante da sua agenda. Nesta secção serão abordados alguns destes espaços com base em três pontos separados. O primeiro, sobre uma tipologia de estabelecimentos tais como restaurantes, boates de hotéis e clubes; o segundo reporta-se ao caso paradigmático da chamada Rua Araújo; por último, serão referidos os espaços dedicados à performance do “folklore moçambicano” e ao modo como foram integrados na dinâmica turística da cidade. Os casos expostos foram escolhidos por apresentarem diferentes ângulos sobre o modo como a relação entre turismo e performances musicais era atravessada pelas questões raciais que marcavam a sociedade colonial.

### **Hotéis, restaurantes e clubes**

Um dos contextos onde as performances musicais tinham lugar eram as boates dos hotéis. O mais destacado era, sem dúvida, o Hotel Polana. Para além do Polana, havia outros hotéis da cidade que também contratavam conjuntos musicais. Um deles era o Hotel Girassol, palco de atuações de grupos pop/rock tais como os Inflexos e, mais tarde, os Impacto. A presença de públicos estrangeiros era frequente, sendo até um elemento central na definição das *setlists*. Em alguns registos sonoros das apresentações dos Impacto no Girassol, atualmente disponíveis *online*, nota-se que o repertório era quase todo interpretado em inglês, além das intervenções do vocalista ao anunciar os temas durante o espetáculo.<sup>4</sup> De acordo com alguns músicos que tive a oportunidade de entrevistar, este tipo de espaços era geralmente frequentado por públicos com maiores posses económicas, mesmo entre aqueles que eram mais jovens.

A história de desigualdade racial de Lourenço Marques não passou ao lado dos músicos (Mendes, 2022). Espaços geralmente associados a estratos sociais mais favorecidos, tais como as boates de hotéis ou os clubes das elites locais,

<sup>4</sup> <https://musicasdosanos60.blogspot.com/search/label/Impacto>

eram, na maioria dos casos, inacessíveis para músicos negros.<sup>5</sup> Esta ideia foi confirmada, entre outros, pelo músico Carlos Alberto Silva, nascido em Portugal, tendo sido baterista, entre outros conjuntos, do AEC-68, que atuou no Hotel Polana na primeira metade da década de 1970. Segundo ele, o problema racial afetava os seus colegas que eram negros:

Os músicos estavam mais ligados entre si pela música do que pelo resto, que passava despercebido. Mas havia, por vezes, condicionantes por parte dos contratantes e dos empresários. Não há memória de negros a tocar no Polana. Os primeiros foram o Fu [Manjate] e o Zeca [Carvalho] em 1974, porque eu estava lá com AEC-68 e houve um problema na altura da revolução. Até ao fim do ano ficou só um trio a tocar nos jantares, que era eu, o Maurílio e um contrabaixista sul-africano. No fim do ano, eles quiseram que fizéssemos um baile, e isso era complicado com três elementos. Entretanto eu soube que o Storm [conjunto a que pertenciam Fu e Zeca], o outro grupo em que o Maurílio estava a tocar, não tinha trabalho para o fim do ano. Então convidei-os para vir tocar connosco ao Hotel Polana. O Fu e o Zeca vieram tocar ao Hotel Polana sem remuneração, sem nada.<sup>6</sup>

Para além dos hotéis, Lourenço Marques dispunha, na zona da “cidade de cimento”, de diversos estabelecimentos dedicados ao lazer que dependiam igualmente da contratação de conjuntos musicais. Muitos restaurantes funcionavam como espaços de dança, caso do Sheik, situado num edifício próximo do Hotel Polana. Na zona sul, localizava-se o restaurante Zambi, que animava os fins de semana com bailes e atuações musicais. Já junto à praia, encontravam-se o Dragão de Ouro e, nas imediações do Clube Naval, o Restaurante/Bar Oceânia. Também à beira-mar estava o restaurante Costa do Sol, que promovia bailes anunciados em folhetos publicitários redigidos em inglês. A concentração destes espaços na orla marítima evidencia a relevância da frente costeira para este tipo de negócios, que usavam a música ao vivo como atração. De acordo com músicos que entrevistei, os contratos com os conjuntos não se limitavam a atuações ocasionais, estendendo-se, em vários casos, por vários meses. Estes espaços (Figura 2), além

<sup>5</sup> Esta proposição geral deve manter presente a complexidade das taxonomias e divisões raciais criadas pelo colonialismo. Para alguns dos músicos apelados de “mestiços”, por exemplo, poderia haver mais facilidade em aceder a espaços connotados com a população branca. Isso adviria do facto de que, na maioria dos casos, os indivíduos enquadrados nessa posição, desde que fazendo prova da sua ascendência branca e seguindo as normas sociais do poder colonial, não estiveram historicamente sujeitos às restrições impostas aos “indígenas” (Zamparoni, 2008, pp. 25-26). Alguns deles viviam na cidade de cimento, sobretudo em bairros tais como o Alto Maé e Central, podendo até estar próximos dos círculos sociais da população branca. Numa das minhas conversas com Fu, músico negro da Mafalala, este afirmou: “Pretos é uma coisa; monhés e mulatos é outra coisa. Para esses era muito mais fácil a mistura com os outros [brancos]. As misturas com os pretos já são de finais dos anos 1960” (Entrevista realizada na Figueira da Foz, 02/05/2018).

<sup>6</sup> Carlos Alberto Silva. Entrevista realizada em Almada, 18/04/2018.

de frequentados por turistas, eram igualmente procurados por habitantes locais, sobretudo pela população branca da cidade de cimento.

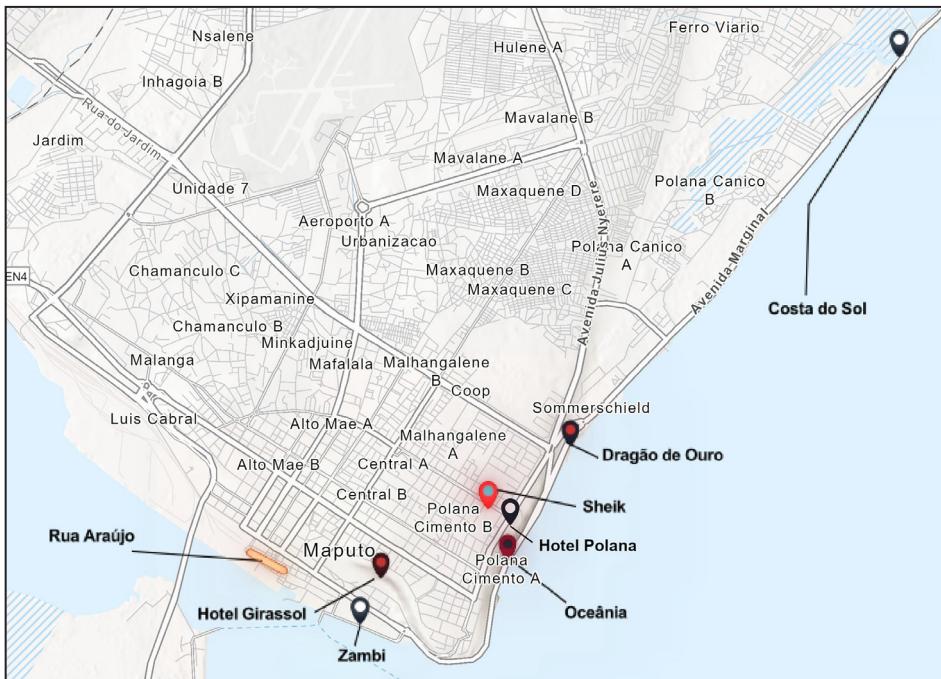


Figura 2: Localização dos espaços de atuação referidos neste artigo em relação ao mapa atual de Maputo. Todos eles se concentram em plena “cidade de cimento”, que se estende do Alto Maé para Este, e próximos do mar. O Costa do Sol é o mais deslocado comparativamente aos restantes. Situava-se à beira-mar numa zona de menor densidade urbana (Mapa concebido pelo autor)

### Os clubes noturnos na Rua Araújo

Tal como os restaurantes e, sobretudo, os hotéis, muitos estabelecimentos preferiam contratar conjuntos musicais por períodos prolongados – desde atuações semanais regulares até contratos de vários meses, no caso dos hotéis. Isso exigia que os grupos tivessem disponibilidade para se dedicar de forma consistente à atividade musical. Mesmo que nem sempre fossem profissionais em tempo integral, os músicos precisavam de ter condições para assumir tais compromissos. Havia, no entanto, um tipo específico de espaço que demandava ainda mais: os clubes noturnos, sobretudo os localizados na baixa da cidade, na célebre Rua Araújo. Reconhecida pela sua vida noturna vibrante e pelos cabarés, essa rua, já desde os anos 1930, era marcada pelo som de “orquestras estridentes e modernas [que] tocavam até de madrugada sem parar” (Sopa, 2013, p. 61). Muito frequentados por turistas, esses espaços mantinham atividade ininterrupta, sete dias por semana, oferecendo performances que tanto acompanhavam os espetáculos de

variedades e *striptease*, ou que criavam ambientes propícios à dança. Nessas condições, os músicos eram contratados para atuar diariamente (Mendes & Freitas, 2024). Contudo, nem todos os conjuntos estavam interessados num ambiente como o da Rua Araújo, dados os estigmas que lhe eram atribuídos – a vida noturna, prostituição e o consumo de drogas e álcool. Visto que a conotação desse ambiente afastava alguns músicos brancos da classe média, para músicos negros os cabarets da Rua Araújo foram sítios para os quais era mais fácil ser contratado para tocar, comparativamente a outros estabelecimentos, tais como os já referidos hotéis ou clubes mais seletivos em termos socioraciais. Esse foi o caso do músico Fu Manjate que, em entrevista (juntamente com Carlos Alberto Silva), relatou os preconceitos que existiam em relação à profissão de músico, assim como todo o imaginário que havia em torno da Rua Araújo. Esta vista como um sítio "pecamino" e próprio para "boémios". Em termos de repertório, aquilo que se tocava nos clubes noturnos da Rua Araújo podia até apresentar muitas semelhanças com aquilo que se tocava, por exemplo, na boate do Hotel Polana. Porém, como referido por Fu Manjate e Carlos Alberto Silva, um conjunto que tocasse num sítio como o Hotel Polana não poderia ter a conotação de um espaço como a Rua Araújo: "A música era igual, mas o nome do grupo e o *status* do grupo era diferente. O tipo de ambiente e de pessoas que frequentavam os sítios era diferente".<sup>7</sup>

Os empresários que geriam os estabelecimentos da Rua Araújo estavam atentos à realidade que viam à sua volta, pensando em várias formas de atrair a maior quantidade possível de públicos. O conjunto Beatnicks, formado em Lourenço Marques na década de 1960, com um repertório mais virado para o rock anglo-saxônico e música soul, chegou a ser contratado para a Cave, um dos estabelecimentos de diversão noturna da Rua Araújo. O gerente da Cave pretendia rentabilizar a estadia em Lourenço Marques dos jovens turistas sul-africanos que acompanhavam os pais à cidade moçambicana. Assim o lembra Artur Garrido Jr., membro do conjunto:

Porque é que fomos convidados: havia uma altura, designada como *season*, que era quando vinham os sul-africanos para cá. Acontecia uma coisa muita gira. O *striptease* era proibido na África do Sul. Os sul-africanos, quando vinham, queriam era ir ver *striptease*. Então havia um acordo feito entre as casas da Rua Araújo, em que o *striptease* começava na primeira casa às 20h, na segunda casa começava às 20h30, na terceira às 21h e na quarta às 21h30. Então, os turistas iam percorrendo a rua toda e durante uma noite viam os *stripteases* dos cabarets todos. Depois, davam a volta e acabavam na Cave, onde o *striptease* acontecia já depois da meia-noite. Mas com

<sup>7</sup> Fu Manjate e Carlos Alberto Silva. Entrevista realizada na Figueira da Foz, 02/05/2018.

essa malta que vinha ao *striptease*, vinham os putos, os filhos com 17 anos que não podiam entrar nos cabarets para ver *striptease*. Podiam estar lá, mas chegada a hora do *striptease* tinham que sair. Então como os putos andavam por aí, o dono da Cave lembrou-se de ter música *pop* em vez de música de cabaret.<sup>8</sup>

### A performance do “folclore moçambicano”

Também o chamado “folclore moçambicano” teve o seu lugar nesta relação entre performance e o contexto turístico de Lourenço Marques. Trata-se de uma categoria que abrangia diversas práticas e cujo significado foi disputado nas últimas décadas do período colonial. Genericamente, a expressão aludia a práticas como, por exemplo, a marrabenta, que se baseavam em padrões rítmicos, timbres, línguas ou outras formas de comportamento expressivo decorrentes de tradições africanas, por vezes sintetizadas com elementos culturais europeus. Os seus intérpretes eram geralmente negros ou mestiços. Se, por um lado, estas práticas foram muito promovidas por instituições e intelectuais africanos como parte da construção de uma cultura moçambicana não subordinada aos interesses e legados coloniais (Filipe, 2012; Pereira, 2023), elas foram também apropriadas pelo poder colonial para legitimar narrativas luso-tropicais e para efeitos de propaganda junto da população nativa. Exemplo deste último aspeto foi a programação do RCM, da qual se pode destacar a “Hora Nativa”, iniciada em 1959 e inspirada na categoria de “folclore moçambicano” (Carvalho, 2002, p. 254).<sup>9</sup> Dentro destas disputas, havia ainda a perspetiva dos músicos que tinham a sua própria conceptualização destas práticas, baseada na sua experiência performativa (Pereira, 2020).

Este tipo de práticas também foi usado pelos agentes turísticos, públicos e privados, como montra para os visitantes. Apesar de terem sido comuns em espaços associativos da população negra e mestiça, tais como a Associação Africana e o Centro Associativo dos Negros, elas foram igualmente exploradas noutros ambientes, tais como a Rua Araújo (Carvalho, 2002, p. 256). O caso do Clube Lisboa Matavele, situado no bairro suburbano do Xipamarine, célebre pelos seus espetáculos de marrabenta (Freitas, 2023b, p. 90), é um exemplo interessante de um espaço do subúrbio integrado numa lógica turística. A inauguração do clube, em agosto de 1963, terá mesmo contado com a presença de “entidades oficiais”, uma proximidade com as “autoridades portuguesas” desejada pelo próprio responsá-

<sup>8</sup> Artur Garrido Jr. Entrevista realizada em Maputo, 13/08/2018.

<sup>9</sup> Para uma comparação com o caso de Angola, os trabalhos de Pedro David Gomes e Cristina Sá Valentim demonstram como o conceito de “folclore” no contexto urbano e suburbano também esteve sujeito a este tipo de disputas (Gomes, 2024; Valentim, 2022).

vel do clube, o músico Lisboa Matavele (Sopa, 2013, p. 59). O interesse de entidades oficiais ligadas ao Estado colonial é indissociável do momento político que se vivia a nível internacional. Portugal precisava de legitimar a sua autorrepresentação como nação “pluricontinental” e “pluriracial”. A promoção de práticas associadas à população africana, dentro dos trâmites aprovados pelos agentes políticos do Estado português, desempenhava aqui uma função propagandística e de limpeza da imagem por parte de um regime que procurava ocultar a sua natureza colonial e racista. Apresentavam-se, assim, números de xigubo, marabenta e makwayela em espaços com procura turística, que deram uma maior visibilidade a músicos africanos durante a década de 1960, embora estivessem maioritariamente fora da cidade de cimento ou, pelo menos, dos círculos sociais e dos espaços performativos mais frequentados por classes médias e altas.

Outro espaço performativo importante para este tipo de práticas foi o restaurante Folclore, “localizado na fronteira entre a cidade de cimento e o subúrbio”, que terá mesmo recebido a distinção de “utilidade turística” (Sopa, 2013, p. 62), presumivelmente atribuída pelo Centro de Informação e Turismo (CIT). O CIT era uma instituição estatal que promovia o turismo na colónia, coordenando e regulando a ação dos setores públicos e privados.<sup>10</sup> Além disso, tinha a responsabilidade de produzir “materiais ‘educativos’ para as ‘populações nativas’, sobretudo no cinema e na radiodifusão” (Pereira, 2021, p. 441), estabelecendo a ligação entre turismo e a política colonial do Estado Novo. Foi ainda sob a égide do CIT que foram criados no RCM os programas “A Voz de Moçambique” e “África à Noite”, enquadrados na ação psicossocial desencadeada pelo regime português no contexto da guerra colonial (Freitas, 2021; Pereira, 2021, p. 442). O apoio das entidades estatais a este tipo de práticas e iniciativas deu origem a intervenções críticas de alguns intelectuais que viam nessa manobra uma forma de o Estado moldar os contextos performativos de acordo com os seus interesses. Num texto publicado em 1964 no jornal *Notícias*, o escritor, jornalista e ativista anticolonial africano Luís Bernardo Honwana fazia uma intervenção nesta linha, ao denunciar a ligação entre os clubes de folclore e as “entidades oficiais ligadas ao turismo”, referindo “o favor publicitário” que jornais e boletins de divulgação turística faziam a estes espaços (Sopa, 2013, p. 58). Na perspetiva de Honwana, este interesse pelas práticas moçambicanas estava desvirtuado por “febres paternalísticas”, uma posição que o aproximava do pensamento de uma geração de intelectuais que procurava valorizar as práticas expressivas de origem africana,

<sup>10</sup> Em Moçambique, o Centro de Informação e Turismo foi criado em 1959, substituindo a anterior Casa da Metrópole. Este tipo de entidade existia noutras colónias portuguesas e encontrava-se na dependência dos governos locais, embora seguindo as diretrivas da Agência Geral do Ultramar (Sarmento, 2024).

de modo a construir uma cultura moçambicana emancipada em relação ao discurso colonial (Filipe, 2012). Ainda nesta linha crítica, o músico João Domingos, por sua vez associado à performance da marrabenta, também considerou que a forma como esses espetáculos eram apresentados nesses espaços, patrocinados por entidades públicas, se resumia a uma versão exótica da performance destes géneros, com fins turísticos (Freitas, 2023b, p. 300).

Durante as conversas com os meus interlocutores, foi o próprio Inácio Magaia, guitarrista natural do bairro do Chamanculo, da zona suburbana de Lourenço Marques, quem afirmou que, apesar de estar habituado a tocar os sucessos da música *pop* internacional que era difundida pela rádio, “sempre que o governo nos chamava, era para tocar folclore de Moçambique”.<sup>11</sup> Ao promover o “folclore moçambicano” como elemento exótico, acomodado aos seus propósitos políticos e aos moldes performativos idealizados pela burguesia colonial, o Estado português alimentava o seu próprio imaginário luso-tropicalista, que propagandeava o êxito de uma civilização portuguesa com “propensão para a miscigenação, a ausência de preconceito racista e a fácil convivência com outros povos e culturas” (Cardão, 2020, p. 19).

## **Edições fonográficas e a construção de um imaginário turístico de Lourenço Marques**

Além do enquadramento das performances musicais em espaços da cidade com grande procura turística, a relação entre música e turismo também teve uma importante expressão através de edições fonográficas. Nesta secção serão aprofundados três exemplos que ilustram essa dimensão e que são particularmente relevantes pelo modo como representam o imaginário associado a Lourenço Marques, pelas ligações que revelam entre diversos agentes ligados à promoção turística e pelo tipo de público que poderiam alcançar.

Até meados da década de 1960, a indústria fonográfica em Moçambique estava ainda pouco desenvolvida (Pereira, 2023, p. 207; Sopa, 2013, p. 196). A maioria dos fonogramas comercializados vinham do exterior do território (Freitas, 2023a, p. 76). Muitas das gravações de músicos de Moçambique eram feitas na África do Sul, tal como demonstram os casos dos conjuntos de músicos brancos que tinham a possibilidade de se deslocar a Joanesburgo para gravar.<sup>12</sup> Num contexto muito diferente, também houve músicos moçambicanos negros, geralmente integrados

<sup>11</sup> Inácio Magaia. Entrevista realizada por videochamada, 09/10/2018.

<sup>12</sup> Ver, por exemplo, os casos dos Inflexos, *Ob-la-di Ob-la-da*, Coronet SCEP 4001, e do Conjunto Oliveira Muge, *On the Road with Conjunto Oliveira Muge*, Parlophone JGEP 12008.

entre os trabalhadores migrantes na atividade mineira, que tiveram a possibilidade de ter fonogramas produzidos na África do Sul (Malauene, 2021). Daqui se comprehende que as hipóteses de gravar eram limitadas, o que faz com que se torne ainda mais relevante olhar para exemplos em que os fonogramas foram verdadeiros cartões de visita da cidade.

### **João Maria Tudella: a representação idílica da portugalidade de Lourenço Marques**

O caso de João Maria Tudella ilustra bem a relação entre música e turismo no contexto colonial. Tudella foi um cantor nascido em Lourenço Marques, descendente de uma família portuguesa radicada em Moçambique, que atingiu uma grande popularidade no espaço do império português e também fora dele (Silva, 2010). As suas digressões estendiam-se a África do Sul, Rodésia e também a outras regiões do império português e ao Brasil (Silva, 2010). Muitos dos seus discos foram gravados na África do Sul e várias das suas canções, amplamente difundidas, funcionavam como autênticos postais sonoros dedicados a Moçambique e, em particular, à cidade de Lourenço Marques. A popularidade de Tudella fora das fronteiras moçambicanas tornava-o uma voz com uma força acrescida na difusão de representações da colónia portuguesa.

Uma das canções que mais claramente evidencia esse aspeto é “Férias em Lourenço Marques”, interpretada por Tudella e da autoria de Artur Fonseca e Campos Vieira.<sup>13</sup> A letra, como sublinha Marcos Cardão, “convidava os ouvintes a apreciarem as paisagens naturais de Moçambique, insistindo na ideia de que a cidade tinha sido uma criação portuguesa” (Cardão, 2020, p. 169), o que constituía uma “celebração banal da colonização portuguesa nos trópicos” (Cardão, 2020, p. 171). A cidade colonial é aí enaltecidida como “princesa à beira-mar”, “vestida de acácia em flor”, obra da colonização portuguesa, antes da qual seria apenas “Terra de landim/ Sertão sem fim/ Mato e palmar”. A canção surge em linha com muitos outros exemplos do repertório de Tudella, que celebram a geografia do império português e a sua colonização dos territórios em África.<sup>14</sup> Também a canção “Lourenço Marques” se enquadrava numa linha de apologia da cidade colonial e dos seus encantos (“Há um não sei quê nesta cidade/ Cor em seus jardins com ar contente/ Um jeito de sorrir/ Por bem que só por si atrai”).<sup>15</sup> As canções gravadas e popularizadas por João Maria Tudella, com suas letras, a sua suavidade tímbrica, um estilo interpretativo de dinâmica contida, melodias que eviden-

<sup>13</sup> *Kaníambo*. Gallotone. GFE.6703.

<sup>14</sup> Para uma análise mais completa da relação entre o trabalho de João Maria Tudella, a celebração da geografia do império português e da sua música como expressão da ideologia luso-tropicalista, ver Cardão (2020, pp. 149-202).

<sup>15</sup> *Uma casa portuguesa*. Gallotone. GALP. 1107

ciavam a prosódia do texto e andamentos moderados, constituíam uma autêntica romantização da vida no império português e das suas paisagens, alinhada com a experiência dos colonos.

A canção “Férias em Lourenço Marques” torna-se ainda mais interessante pelo facto de a mesma melodia, com o mesmo arranjo, ter tido uma versão em inglês: “*Holiday in Lourenço Marques*”. Enquanto a letra da versão em português se concentra sobretudo no elogio da beleza da cidade enquanto obra do colonialismo português, a letra em inglês é um verdadeiro panfleto turístico de Lourenço Marques, como demonstra o excerto seguinte:

*Lourenço Marques*  
*The garden city by the sea*  
*Where skies are blue*  
*And nights are gay*  
*Lourenço Marques*  
*The fairy city by the sea*  
*Is ever smiling at you*  
*In every way*  
*Very sentimental*  
*Very continental*  
*Everywhere you go*  
*Everyone is nice*  
*You'll feel romantic*  
*When the lights are shining*  
*In Polana Bay*  
*You'll enjoy the vinho*  
*And you'll dance the fado*  
*The Portuguese way*<sup>16</sup>

Tocada em ritmo de bolero, a canção evoca a beleza da cidade e associa-lhe um modo de estar português (“*the Portuguese way*”), aqui representado pelo vinho e pelo fado. Neste caso, a letra apaga qualquer representação de africanidade da cidade, o que contrasta com outras canções popularizadas por Tudella que recorriam, por exemplo, ao uso pontual de palavras em línguas locais, como sucede em “Kanimambo”.<sup>17</sup> Desde o final da década de 1950 que João Maria Tudella obteve reconhecimento na África do Sul e Rodésia, além de Moçambique. Tal

<sup>16</sup> Lourenço Marques/ A cidade jardim à beira-mar/ Onde os céus são azuis/ E as noites alegres/ Lourenço Marques/ A cidade encantada à beira-mar/ Está sempre a sorrir-te/ De todas as maneiras/ Muito sentimental/ Muito continental/ Onde quer que vás/ Todos são simpáticos/ Tu sentir-te-ás romântico/ Quando as luzes estiverem a brilhar/ Na baía da Polana/ Tu desfrutarás do vinho/ E dançarás o fado/ À maneira portuguesa. *Uma casa portuguesa*. Gallotone. GALP. 1107

<sup>17</sup> Kanimambo. Gallotone. GFE.6703.

tornou-se ainda mais evidente pelo facto de o cantor ter tido oportunidade de gravar fonogramas na África do Sul pelas editoras Gallotone e CBS, acompanhado pela orquestra de Dan Hill (Silva, 2010). Segundo Marcos Cardão, essa popularidade terá feito com que Tudella se tornasse no “maior cartaz turístico da província de Moçambique” (Cardão, 2020, p. 157). A popularidade do cantor tornava-se ainda mais relevante a partir do momento em que sul-africanos e rodesianos representavam entre 85 e 90% dos turistas que chegavam a Lourenço Marques (Cleveland & Marino, 2021, p. 290).

### **A Night at the Polana with Renatino di Napoli**

Tal como acontecia com o repertório de João Maria Tudella, também os conjuntos musicais que atuavam em Lourenço Marques foram parte da promoção turística da cidade. A própria produção discográfica integrava-se nesse processo, utilizando a música para projetar a imagem de uma cidade vibrante, que combinava atrações associadas à modernidade cultural do hemisfério norte com o enquadramento singular de uma paisagem africana banhada pelo Oceano Índico. O caso dos conjuntos Renatino di Napoli e I Cinque di Roma, dois grupos formados por músicos italianos que estiveram em Lourenço Marques durante períodos prolongados, são exemplos ilustrativos dessa dinâmica. Os fonogramas editados por ambos, resultantes das suas atuações no Hotel Polana durante a década de 1960, demonstram não só a importância da música nas atividades turísticas, como a possibilidade de a edição discográfica ser, em si mesma, um instrumento de promoção do turismo.

Inaugurado em 1922, o Polana foi descrito pelos seus fundadores como um hotel pensado para acolher “pessoas de categoria” (Lima, 2013, p. 188). Erguido numa posição dominante sobre o Oceano Índico, beneficiava de uma localização privilegiada, com vistas para o mar e para a orla costeira. A sua arquitetura reforçava a imagem de um modo de vida aspirado pela elite colonial. Uma das atrações do Polana era a sua boate. Carlos Alberto Silva (baterista) e João Maurílio (pianista), membros do Conjunto AEC-68, recordam esse espaço onde era comum ter clientes sul-africanos com elevado poder económico, assim como empresários e altos quadros de Lourenço Marques, a que se juntava, por vezes, um público mais jovem, geralmente filhos dessas famílias.

O Conjunto Renatino di Napoli, constituído por Renatino di Napoli (voz e guitarra), Giovanni Zanfrandi (baixo), Nino Fenderico (bateria), Antonio Favilli (piano) e Mario Molitani (vibrafone), foi contratado para atuar na boate do Polana durante a década de 1960. Essa passagem é referenciada pela edição sul-africana do fonograma *A Night at the Polana with Renatino di Napoli* (RCA Victor,

31,792). Não existem indicações que confirmem se a captação do som terá mesmo ocorrido na boate do hotel; contudo, tanto o título como o texto que acompanha o disco estabelecem uma associação explícita entre a música e o espaço do Polana. As canções que aí se encontram são cantadas em italiano, inglês e português (repertório brasileiro), com ritmos de bossa nova, chachachá, *twist* e boleros. No verso do disco, vê-se uma fotografia com a vista aérea do Hotel Polana, com os seus jardins e piscina em destaque, acompanhada por um texto que apresenta as atrações turísticas da cidade de Lourenço Marques e do seu hotel mais luxuoso. O conteúdo do texto faz mais referências ao Hotel Polana do que ao próprio conjunto. Desde logo, é enaltecida a sua posição perante a paisagem marítima: “O Hotel Polana, situado 300 pés acima do Oceano Índico, oferece uma vista panorâmica deslumbrante, rodeado por belos jardins bem concebidos e cuidados”.<sup>18</sup> Ao hotel eram atribuídas características que seriam partilhadas com a própria cidade, descrevendo um imaginário próximo daquele que aparecia nas canções de João Maria Tudella:

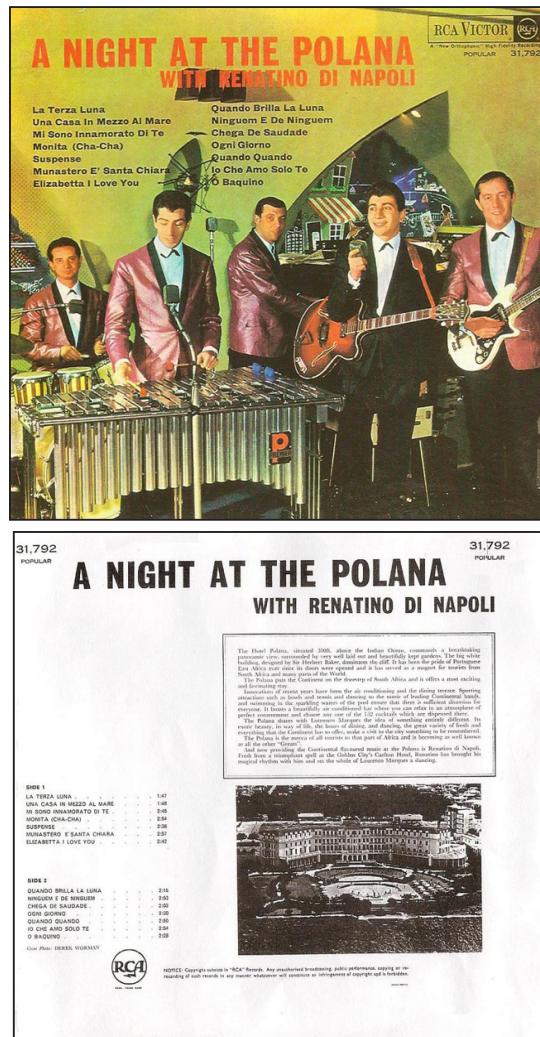
O [Hotel] Polana partilha com Lourenço Marques a ideia de algo completamente diferente. A sua beleza exótica, o seu estilo de vida, as horas de jantar e de dança, a grande variedade de comidas e tudo o que o Continente tem para oferecer, fazem de uma visita à cidade uma experiência para ser relembrada.

O texto destacava também a recente instalação de ar condicionado e de uma zona de refeições exteriores, promovendo o conforto das instalações, bem como outras atividades de lazer, entre as quais a música: “Atrações desportivas como o *bowling* e o ténis, além da dança ao som da música de destacadas bandas Continentais”. Outro ponto que é enaltecido é a importância que os territórios vizinhos de Moçambique desempenhavam para a sua atividade turística, em particular a África do Sul, que é explicitamente referida no texto: “Desde a sua abertura, o Polana tem sido o orgulho da África Oriental Portuguesa e um verdadeiro polo de atração para os turistas da África do Sul e de muitas partes do mundo. O Polana coloca o Continente à porta da África do Sul e oferece a mais emocionante e fascinante estadia”.

Antes de ter estado como conjunto residente no Hotel Polana, Renatino di Napoli esteve também a tocar na África do Sul, em Joanesburgo. Essa presença do conjunto é também assinalada no texto (Figura 4), onde se refere a sua passagem pelo Hotel Carlton, por sua vez registada no fonograma *Last Night at the Carlton* (Figura 3) (RCA Victor 31,728). Até 1963, o Hotel Polana era gerido

<sup>18</sup> As passagens dos textos que acompanham os fonogramas em análise foram traduzidas do inglês pelo autor.

pela família Schlesinger (Lima, 2013, pp. 196-199), a mesma que detinha o Hotel Carlton.<sup>19</sup> Este trânsito de conjuntos entre unidades hoteleiras sul-africanas e o Hotel Polana era comum a outros conjuntos. Foi também o caso do Conjunto AEC-68, de Lourenço Marques. No Polana, este conjunto tocava sobretudo os êxitos em voga da música *pop* francesa e italiana, e não tanto portuguesa, como refere Carlos Alberto Silva. O facto de tocarem no Hotel Polana acabou por lhes abrir as portas para entrar no circuito de hotéis da África do Sul. João Maurílio, pianista do AEC-68, recorda essa passagem pela África do Sul:



Figuras 3 e 4: Capa e contracapa do fonograma *A Night at the Polana with Renatino di Napoli* (RCA Victor, 31,792)

<sup>19</sup> Para mais informações sobre o Hotel Carlton, ver [https://artefacts.co.za/main/Buildings/bldgframes\\_mob.php?bldgid=6739](https://artefacts.co.za/main/Buildings/bldgframes_mob.php?bldgid=6739)

[E]m Joanesburgo também toquei com o AEC-68 num hotel. Como o Hotel Polana pertencia a um grupo de hotéis sul-africanos, o dono dessa cadeia ia dançar ao Polana algumas vezes e gostava de nós. O Franklin, que era vocalista e líder do grupo, foi falar com ele e disse que eu queria comprar um órgão e ele queria comprar uma aparelhagem de voz. Ele disse que podíamos ir lá [a Joanesburgo] e ficar a tocar no hotel.<sup>20</sup>

### *I Cinque di Roma at the Polana, L.M.*

I Cinque di Roma foi um dos conjuntos mais populares em Lourenço Marques na década de 1960, sendo ainda muito recordado pelos músicos que tocavam na cidade naquele período. Segundo Aurélio Le Bon, músico que integrou os conjuntos Atlas e Opus 79 antes da independência e empresário na área da cultura no período posterior, os I Cinque di Roma terão chegado “a África depois de estarem a tocar em companhias de navegação”.<sup>21</sup> O conjunto era constituído por Mario Di Angelis (bateria), Franco Pozzi (viola baixo), Alfio Sartirana (guitarra), Tommaso Fornari (piano) e Ettore Frati (voz). Este último foi substituído em 1969 por Carlos Fortuna, anteriormente membro do Conjunto Renato Silva, de Lourenço Marques.<sup>22</sup> À semelhança do Conjunto Renatino di Napoli, o I Cinque di Roma foi mais um conjunto formado por músicos italianos que foi contratado pelo Hotel Polana em 1963, após ter atuado no Hotel Carlton, em Joanesburgo. A estadia do conjunto no “Mediterranean Room”, o nome do *nightclub* situado na parte inferior do Carlton, ficou registada no fonograma *In the Mediterranean Room* (Parlophone, PMJC 12011). Também a sua passagem pelo Polana ficou assinalada numa edição (uma vez mais) sul-africana com o título *I Cinque di Roma at the Polana, L.M.* (Parlophone, PMJC 12020). O fonograma é composto por temas em italiano e francês, abrangendo estilos como o *twist*, bolero e chachachá, bem como uma versão da canção portuguesa “A casa da Mariquinhas”.

A capa do disco (Figura 5) é uma fotografia que capta o ambiente do Hotel Polana, com a sua piscina em grande plano, os jardins e uma parte da fachada do edifício. À semelhança daquilo que foi descrito sobre o fonograma do conjunto Renatino di Napoli, a edição do disco contém um texto em inglês que é um verdadeiro folheto promocional de turismo. Neste caso, o conjunto assume mais protagonismo do que no caso anterior. A música dos I Cinque di Roma no Hotel Polana é apresentada como uma das grandes atrações da cidade, como ilustra o excerto traduzido:

<sup>20</sup> João Maurílio. Entrevista realizada em Lisboa, 01/03/2018.

<sup>21</sup> Aurélio Le Bon. Entrevista realizada em Maputo, 14/08/2018.

<sup>22</sup> <https://musicasdosanos60.blogspot.com/search/label/I%20Cinque%20Di%20Roma>



Figura 5: Capa do disco *I Cinque di Roma at the Polana, L.M.* (Parlophone, PMJC 12020)

Os folhetos turísticos têm muito a dizer sobre Lourenço Marques, esse pequeno pedaço de Portugal no meio da África. Independentemente do que escrevam, tudo se resume à mesma coisa... atmosfera! [...]

O Polana... um marco em Lourenço Marques... o paraíso dos turistas... onde te podes banhar no sol tropical... desfrutar da melhor culinária continental... e ouvir... I CINQUE DI ROMA... a exportação italiana mais empolgante para a África. Nenhuma visita a Lourenço Marques está completa sem passar uma noite emocionante com esses cinco rapazes que transformam uma noite numa ocasião especial. É aquele fogo continental em qualquer um dos vários ritmos empolgantes nos quais I Cinque di Roma se especializam. O fogo do samba, a excitação do bolero, a sofisticação do chachachá e, claro, há tempo para o twist e a última moda, a bossa nova. A noite começa com a sofisticação de uma boate e termina no frenesim de uma festa latino-americana.

A nota que acompanha o disco (Figura 6) projeta uma imagem turística de Lourenço Marques fortemente ancorada no Hotel Polana, sugerindo uma experiência sensorial completa, recriando a atmosfera desse “pedaço de Portugal no meio de África”, onde a música do conjunto ocupa um lugar central. Os I Cinque

di Roma são apresentados como mediadores entre a Itália e o espaço africano, propondo uma vivência em África moldada por estéticas e formas de sociabilidade europeias. A sua música, constituída por estilos globais, é descrita através de qualificativos que vão da “sofisticação” à “excitação”, do ambiente de *nightclub* ao “frenesim latino-americano”, e surge como uma forma de transportar uma modernidade cosmopolita para a cidade de Lourenço Marques, destacando o Hotel Polana, um dos seus principais pontos de referência.

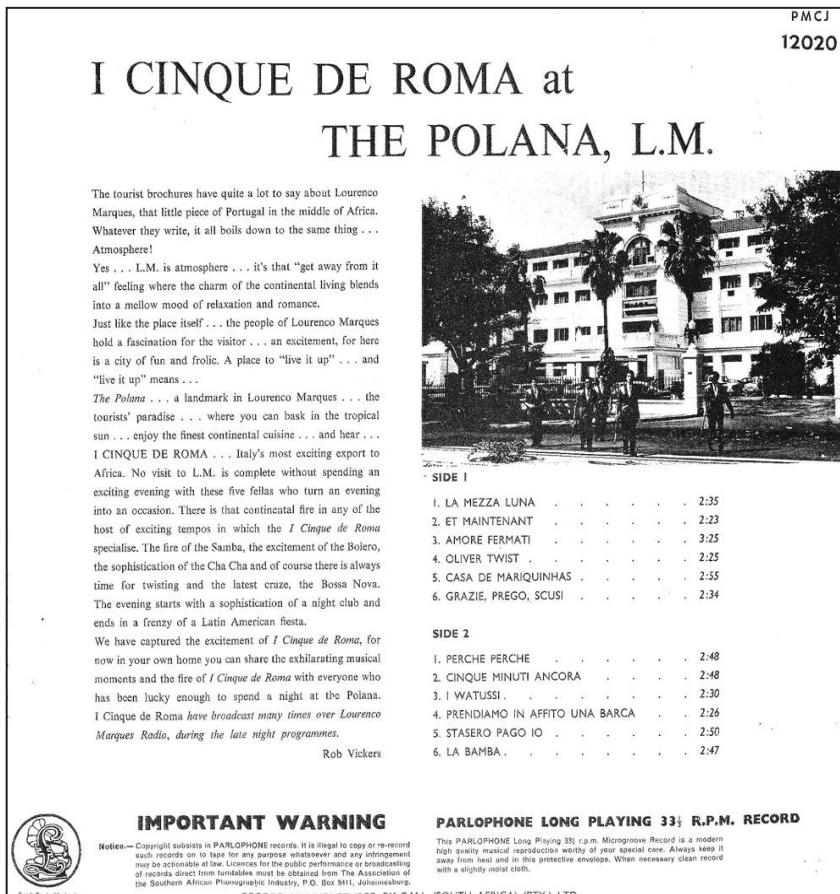


Figura 6: Verso da capa do disco dos I Cinque di Roma (Parlophone, PMJC 12020)

A nota que acompanha o disco (Figura 6) projeta uma imagem turística de Lourenço Marques fortemente ancorada no Hotel Polana, sugerindo uma experiência sensorial completa, recriando a atmosfera desse “pedaço de Portugal no meio de África”, onde a música do conjunto ocupa um lugar central. Os I Cinque di Roma são apresentados como mediadores entre a Itália e o espaço africano, propondo uma vivência em África moldada por estéticas e formas de sociabilidade

de europeias. A sua música, constituída por estilos globais, é descrita através de qualificativos que vão da "sofisticação" à "excitação", do ambiente de *nightclub* ao "frenesim latino-americano", e surge como uma forma de transportar uma modernidade cosmopolita para a cidade de Lourenço Marques, destacando o Hotel Polana, um dos seus principais pontos de referência.

O texto em questão torna-se ainda mais interessante quando olhamos para o seu autor: Rob Vickers, um dos locutores mais importantes da já referida *LM Radio*, a emissão B do RCM que emitia em inglês e africânder, dirigida sobretudo ao público sul-africano. Além de apresentar o programa diário "Teen Beat", Vickers conduzia ocasionalmente aquela que era uma das rubricas mais ouvidas da estação, "Your LM Hit Parade", a parada de êxitos semanais.<sup>23</sup> Tratava-se de um nome que era familiar não só para ouvintes da *LM Radio* em Lourenço Marques, como também para a vasta audiência que ouvia a estação fora de Moçambique. O facto de ser ele a assinar um texto com este conteúdo é ilustrativo do envolvimento da rádio – em particular da *LM Radio*, um forte elo de ligação cultural entre Lourenço Marques e a África do Sul – e o uso da música na promoção do turismo. Criava-se assim uma teia de ligações entre a popularidade de Rob Vickers e da *LM Radio*, a música dos I Cinque di Roma, o Hotel Polana e um imaginário idílico de Lourenço Marques, mediadas pela edição fonográfica.

## Conclusões

A música desempenhou um papel central no panorama turístico de Lourenço Marques, funcionando simultaneamente como atração comercial e como dispositivo simbólico de projeção colonial. As performances musicais atuavam como chamariz para os turistas, num contexto em que a proliferação de espaços de atuação tornava necessário dotar cada estabelecimento das suas próprias atrações.

Para além da sua dimensão económica, a música teve também um papel decisivo na construção e difusão da imagem da cidade. O artigo coloca em evidência as ligações entre entidades estatais, como o Centro de Informação e Turismo, e instituições privadas, como o Rádio Clube de Moçambique e as cadeias hoteleiras, que mobilizavam a música como um instrumento para sustentar o projeto colonial e imperial português.

Os exemplos analisados confirmam, ainda, a importância dos territórios vizinhos, em particular da África do Sul e da Rodésia, na economia moçambicana. A música era mobilizada com o objetivo explícito de atrair turistas falantes de língua portuguesa.

<sup>23</sup> <https://lmradioco.mz/history/People01.htm>

gua inglesa, cujo poder de compra era procurado pelos promotores de negócios em Lourenço Marques.

As gravações de João Maria Tudella, I Cinque di Roma e Renatino di Napoli evidenciam o potencial atribuído à música para chegar aos visitantes estrangeiros. Nos três casos, a mensagem transmitida em inglês promovia a cidade como um espaço paradisíaco, prometendo uma experiência emocionante e inesquecível. Inseridas na lógica do turismo enquanto “mercantilização da experiência” (Guilbault & Rommen, 2019, p. 33), estas edições fonográficas contribuíam para a idealização e mercantilização de um imaginário sensorial e estético de Lourenço Marques.

Essa idealização era, contudo, um véu que cobria uma realidade bastante mais complexa, numa cidade marcada por uma história de distinções raciais, sobre a qual pairava um espectro de tensões e disputas políticas que abalavam o projeto imperial português. Paradoxalmente, se, por um lado, o Estado português, durante o período colonial tardio, procurava criar uma imagem de integração e de uma suposta multiracialidade, por outro, as representações aqui presentes omitem qualquer expressão de africanidade, ou remetem-nas para segundo plano, como demonstra a domesticação e apropriação de práticas tais como as do chamado “folclore moçambicano” para contextos turísticos. Lourenço Marques continuava, assim, a ser representada como uma cidade branca e como um cenário idílico ao qual parecia ser alheia a Luta de Libertação armada e a vaga anticolonial que se impunha no continente africano. Neste quadro, a relação entre música e turismo foi uma forte aposta do regime português e dos seus parceiros privados como parte de uma economia política de guerra e de investimento na manutenção do poder colonial.

## Referências

- Bennett, A. (2005). *Culture and everyday life*. Sage.
- Cardão, M. (2020). *Fado tropical: Luso-tropicalismo na cultura de massas (1960-1974)*. Tigre de Papel.
- Carvalho, J. S. (2002). Performance culture in Maputo: Categories of expressive modes in the changing of an African urban society. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 12, pp. 253-263.
- Castelo, C., Thomaz, O. R., Nascimento, S., & Silva, T. C. (2012). *Os outros da colonização: Ensaios sobre colonialismo tardio em Moçambique*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Cidra, R., & Félix, P. (2010). Pop/Rock. In S. Castelo-Branco (Org.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 1035-1056). Círculo de Leitores.
- Cleveland, T., & Marino, A. (2021). A convergência entre turismo, cultura popular e propaganda no império colonial português: O caso de Moçambique. In N. Domingos (Org.), *Cultura popular e império: As lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas suas colónias* (pp. 281-318). Imprensa de Ciências Sociais.
- Desmond, J. C. (1999). *Staging tourism: Bodies on display from Waikiki to sea world*. The University of Chicago Press.
- Domingos, N. (2012). *Futebol e colonialismo: Corpo e cultura popular em Moçambique*. Imprensa de Ciências Sociais.
- Domingos, N. (2013). A desigualdade como legado da cidade colonial: Racismo e reprodução de mão-de-obra em Lourenço Marques. In N. Domingos, & E. Peralta (Orgs.), *Cidade e império: Dinâmicas coloniais e reconfigurações pós-coloniais* (pp. 59-112). Edições 70.
- Domingos, N. (2021). A experiência da ida ao cinema nos subúrbios de Lourenço Marques. In N. Domingos (Org.), *Cultura popular e império: As lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas suas colónias* (pp. 364-425). Imprensa de Ciências Sociais.
- Filipe, E. (2012). “Where are the Mozambican musicians?”: *Music, marrabenta, and national identity in Lourenço Marques, Mozambique, 1950s-1975*. Tese de doutoramento, University of Minnesota.
- Freitas, M. R. (2021). “Aqui Portugal, Moçambique!”: Para uma história sonora do Rádio Clube de Moçambique (1934-1974). In N. Domingos (Org.), *Cultura popular e império: As lutas pela conquista do consumo cultural em Portugal e nas suas colónias* (pp. 425-466). Imprensa de Ciências Sociais.
- Freitas, M. R. (2023a). “In heavy rotation”: Uncovering the phonographic industry and the “NGOMA national label” in socialist Mozambique (1978-1990). *Ethnomusicology Forum*, 32(1), 73-96.
- Freitas, M. R. (2023b). *A construção sonora de Moçambique, 1974-1994*. Sistema Solar.
- Freitas, M. R., & Mendes, P. M. (2025). “LM for happy listening”: The political entanglements of Lourenço Marques Radio on the fringe of modernity in Mozambique. *Traditions of Music and Dance*, 58(1). <http://dx.doi.org/10.1017/tmd.2025.10028>
- Gomes, P. D. (2024). Tradition and modernity in the history of pop-rock and semba: Unravelling urban life and cultural boundaries in colonial Luanda’s music scene. *E-Journal of Portuguese History*, 22, pp. 206-233.
- Guilbault, J., & Rommen, T. (2019). Introduction: The political economy of music and sound. In J. Guilbault, & T. Rommen (Eds.), *Sounds of vacation: Political economies of Caribbean tourism* (pp. 9-40). Duke University Press.

- Harewood, S. (2019). Listening for noise: Seeking disturbing sounds in tourist spaces. In J. Guilbault, & T. Rommen (Eds.), *Sounds of vacation: Political economies of Caribbean tourism* (pp. 107-133). Duke University Press.
- Keese, A. (2013). Bloqueios no sistema: Elites africanas, o fenômeno do trabalho forçado e os limites de integração no Estado colonial português, 1945-1974. In M. B. Jerónimo (Org.), *O império colonial em questão (sécs. XIX-XX): Poderes, saberes e instituições* (pp. 223-249). Edições 70.
- Lima, A. P. (2013). *Edifícios históricos de Lourenço Marques*. Lua de Marfim.
- Malauene, D. M. (2021). *A history of music and politics in Mozambique from the 1890s to the present*. Tese de doutoramento, University of Minnesota.
- Martin, P. (2002). *Leisure and society in colonial Brazzaville*. Cambridge University Press.
- Mendes, M. C. (1985). *Maputo antes da independência: Geografia de uma cidade colonial*. Instituto de Investigação Científica Tropical.
- Mendes, P. A. (2022). Music and the performance of aspiration: The case of “Os Monstros” in late colonial Lourenço Marques, Mozambique. *Popular Music and Society*, 45(2), 146-159.
- Mendes, P. A., & Freitas, M. R. (2024). From “sin street” to “education street”: Music, politics and transgression in Maputo’s red-light district, Mozambique (c.1960-86). *Journal of African Cultural Studies*, 36(1), 110-128.
- Middleton, R., Buckley, D., Walser, R., Laing, D., & Manuel, P. (2001). Pop. In S. Sadie, & J. Tyrrell (Eds.), *The new Grove dictionary of music and musicians*, vol. XX (pp. 101-122). MacMillan Press.
- Moorman, M. (2019). *Powerful frequencies: Radio, state power, and the Cold War in Angola, 1931-2002*. Ohio University Press.
- Penvenne, J. M. (2012). Fotografando Lourenço Marques: A cidade e os seus habitantes de 1960 a 1975. In C. Castelo, O. R. Thomaz, S. Nascimento, & T. S. Silva (Orgs.), *Os outros da colonização: Ensaios sobre o colonialismo tardio em Moçambique* (pp. 173-192). Imprensa de Ciências Sociais.
- Pereira, M. S. (2019). “Grandiosos batuques”: Tensões, arranjos e experiências coloniais em Moçambique (1890-1940). Imprensa de História Contemporânea.
- Pereira, M. S. (2020). Colonialismo-tardio, pós-colonialismo e cultura popular nos subúrbios de Maputo: Um olhar a partir da marrabenta (1945-1987). *Africana Studia*, 1(34), 95-115.
- Pereira, M. S. (2021). Ngodo e marrabenta: Disputas, apropriações e ressignificações musicais no Sul de Moçambique (1940-1975). In L. Reginaldo, & R. Ferreira (Orgs.), *Africa, margens e oceanos: Perspetivas de história social* (pp. 423-464). Unicamp.
- Pereira, M. S. (2023). Trajetórias de um ritmo “neo-folclórico”: “Onda pop”, marrabenta, racismo colonial e perspetivas nacionais (Maputo-Moçambique, 1950-1990). In J. P. Oliveira, & A. Adour (Orgs.), *Sons de África e da diáspora atlântica: História, musicologia e interfaces* (pp. 203-225). Vermelho Marinho.
- Santos, A. A. (2018). Os debates da ONU sobre a questão colonial portuguesa e o desenvolvimento da ideia de autodeterminação (1961-1975). *Cadernos de Estudos Africanos*, 35, pp. 13-35.
- Sarmento, J. (2024). History of tourism in colonial Lusophone Africa. *Oxford Research Encyclopedia of African History*. <https://oxfordre.com/africanhistory/view/10.1093/acrefore/9780190277734.001.0001/acrefore-9780190277734-e-1024>

- Silva, C. N. (2016). Assimilacionismo e *assimilados* no império português do século XX: Uma relação equivocada. In A. B. Xavier, & C. N. Silva (Orgs.), *O governo dos outros: Poder e diferença no império português* (pp. 323-364). Imprensa de Ciências Sociais.
- Silva, J. (2010). Tudella, João Maria. In S. Castelo-Branco (Org.), *Enciclopédia da música em Portugal no século XX* (pp. 1280-1281). Círculo de Leitores.
- Sopa, A. (2013). *A alegria é uma coisa rara: Subsídios para a história da música popular urbana em Lourenço Marques (1920-1975)*. Marimbique.
- Valentim, C. S. (2022). *Sons do império, vozes do Cipale: Canções cokwe e memórias do trabalho forçado nas Lendas, Angola*. Fundação Dr. António Agostinho Neto.
- Zamparoni, V. (1998). *Entre narros & mulungos: Colonialismo e paisagem social em Lourenço Marques c.1890-c.1940*. Tese de doutoramento, Universidade de São Paulo.
- Zamparoni, V. (2008). Colonialism and the creation of racial identities in Lourenço Marques, Mozambique. In B. Barry, E. Soumonni, & L. Sansone (Eds.), *Africa, Brazil, and the construction of trans-Atlantic Black identities* (pp. 19-43). Africa World Press.
- Zamparoni, V. (2012). *De escravo a cozinheiro: Colonialismo & racismo em Moçambique*. EDUFBA.